

DANÇA E DIÁSPORA NEGRA

POÉTICAS POLÍTICAS, MODOS DE SABER E EPISTEMES OUTRAS

ORGS.

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO
CELINA NUNES DE ALCÂNTARA
FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ
MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO

EDITORA

DANÇA E DIÁSPORA NEGRA

POÉTICAS POLÍTICAS, MODOS DE SABER E
EPISTEMES OUTRAS



AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO

CELINA NUNES DE ALCÂNTARA

FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ

MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO

APOIO FINANCEIRO



ANDA Editora.

1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

C754d Conrado, Amélia Vitória de Souza

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes
outras/ Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara;
Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão,
organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 674. : il. – (Coleção Quais
danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).

ISBN 978-65-87431 02 4

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Dança Negra 3 Políticas Título II Série III Alcântara, Celina Nunes
de IV Ferraz, Fernando Marques Camargo V Paixão, Maria de Lurdes Barros
da

CDD 371

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

ANDA Editora
Av. Adhemar de Barros s/n
Ondina – Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO
CELINA NUNES DE ALCÂNTARA
FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ
MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO

DANÇA E DIÁSPORA NEGRA:
POÉTICAS POLÍTICAS, MODOS DE SABER E EPISTEMES OUTRAS

ANDA EDITORA, 2020



ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

Prof.^a Dr.^a Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Prof. Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.^a Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.^a Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

EDITORIAL

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

COMITÊ EDITORIAL

Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

PRODUÇÃO EDITORIAL

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Dr.^a Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

REVISÃO

Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGARc)

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.^a Dr.^a Amanda da Silva Pinto (UEA)
Prof.^a Dr.^a Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Martins (Universidade Aberta de Lisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Ana Macara (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Elisabete Monteiro (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.^a Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)
Prof.^a Dr.^a Neila Baldi (UFSM)
Prof.^a Dr.^a Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia –
Espanha)
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

ORGANIZADORES

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO é Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (CNPQ).

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7491-488X>

CELINA NUNES DE ALCÂNTARA é atriz e professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). Integra o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas (Neab/Ufrgs), coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA) e é editora Associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença. Como atriz é membra fundadora do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) e, desde 2018, integra o coletivo do espetáculo A mulher arrastada.

E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6546-2765>

FERNANDO M C FERRAZ é Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares.

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8149-1793>

MARIA DE LURDES BARROS DA PAIXÃO é Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação /LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada II do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

E-mail: luluacaso@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7196-4590>

SUMÁRIO

PREFÁCIO ■ Luciane Ramos Silva **13**

APRESENTAÇÃO ■ Amélia Vitória de Souza Conrado e Fernando Marques Camargo Ferraz **19**

1ª PARTE ABRINDO OS CAMINHOS: EXU **24**

SENHORAS DAS ENCRUZILHADAS: POÉTICAS DO CORPO EM PERFORMANCES DE POMBAGIRAS ■ Tulani Pereira da Silva **25**

EXU: UM CORPO E UM FAZER EM DANÇA, POSSÍVEL PELA DIÁSPORA ■ João Paulo Petronílio **41**

PADE: BARAFUTURISMO ■ Alexandre Carvalho dos Santos e Tatiana Maria Damasceno **53**

2ª PARTE ABORDAGENS EDUCACIONAIS **65**

(RE)VISÃO CRÍTICA E APONTAMENTOS SOBRE ABORDAGENS HISTÓRICAS DO ENSINO DA DANÇA/ARTE NO CURRÍCULO ESCOLAR ■ Leonardo das Chagas Silva **66**

CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: UMA FORMAÇÃO PARA O CORPO NEGRO NA CENA DA DANÇA EM SALVADOR ■ Robson Correia Santos **84**

O COLETIVO ENEGRESER E A PRESENÇA DE EPISTEMOLOGIAS AFRO-ORIENTADAS NA FORMAÇÃO DOCENTE EM DANÇA ■ Anne Caroline Ferreira Vaz **101**

ERÉ EK0: JOGOS EDUCATIVOS ■ Lorena Conceição Moreira de Oliveira **117**

A ESCOLA, O PAGODE E A RUA: OS JOVENS E SUAS INTERSEÇÕES NESSES CONTEXTOS ■ Everton Bispo dos Santos e Amélia Vitória de Souza Conrado **130**

DONA CICI, A MENSAGEIRA DOS CONHECIMENTOS ANCESTRAIS: AS ARTES INTEGRADAS AFRODIASPÓRICAS DE ORIGEM IORUBÁ DO BRASIL E DE CUBA COMO POSSIBILIDADE PARA O ENSINO DA DANÇA ■ Beatriz Gonzalez Lagos **146**

PRETA SINHÁ, PRETO SINHÔ: PROCESSO E APRENDIZADOS SOBRE IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRICANA ATRAVÉS DA DANÇA ■ Sheila Karine e Maria de Lurdes Barros Paixão **162**

CORPOREIDADES AFROANCESTRAIS NA CENA CONTEMPORÂNEA: EXPERIMENTO, ENSINO E CRIAÇÃO ■ Gerson Carlos de Sousa **175**

3ª PARTE INTERSECCIONALIDADES **194**

"JOGANDO COM A INSTABILIDADE": MULHERES NEGRAS RE-IMAGINANDO EQUILÍBRIO NA DANÇA ■ Agatha Silvia Nogueira e Oliveira **195**

CORPAS DA TERRA, CORPAS INTUITIVAS: NOTAS SOBRE FAZERES EM DANÇA JUNTO A MULHERES QUILOMBOLAS ■ Candai Calmon **212**

MOVIMENTO QUADRIL: DOS RICOCHETES DA BUNDA FEMININA PRETA À CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADE EM CONTEXTOS AFROCENTRADOS ■ Ana Carolina De Toledo **226**

O CORPO DA MULHER NEGRA NAS ARTES CÊNICAS ■ Gabriela Souza da Rosa e Celina Nunes de Alcântara **243**

AFETOS DISSIDENTES, CORPOS VIGENTES: REFLEXÕES SOBRE A HOMOAFETIVIDADE NEGRA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA ■ Bruno Novais Dias **258**

CORPO-NANÃ: EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA NO MANGUEZAL ■ Cleyce Silva Colins **274**

A DANÇA DE OXUM NA CONSTRUÇÃO DO CORPO CAVALO ■ Joelma Ferreira e Ana Maria de José **288**

4ª PARTE MANIFESTAÇÕES AFRO-DIASPÓRICAS **304**

AFRO MANDINGA: MATRIZES DO MOVIMENTO ■ Aurionelia Reis Baldez e Joice Faria **305**

CAPOEIRA E EMANCIPAÇÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA: ANÁLISE DE ASPECTOS DIDÁTICOS E METODOLÓGICOS ■ Marcos Cezar Santos Gomes **322**

GÊNERO, "RAÇA" E CLASSE SE ENCONTRAM NA FESTA: OS SABERES DO MOVIMENTO HIP HOP E DAS DANÇAS URBANAS ■ Luciana Monnerat, Luisa Marinho Mesquita Martins e Sérgio Pereira Andrade **339**

EU PRETO NA SOCIEDADE BAIANA FAZENDO CABRIOLE ■ Lindete Souza de Jesus **356**

O CORPO NEGRO NO BALÉ CLÁSSICO: DANCE THEATRE OF HARLEM E SUAS PRÁTICAS INSURGENTES ■ Gleidison Oliveira da Anunciação **372**

SWING AFRO BAIANO: UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA ■ Eric Barbosa Araujo **384**

ARROMBA CHÃO QUE ANIMA O SALÃO, QUADRILHA DE SÃO JOÃO! MEMÓRIAS, DANÇAS E TRANSFORMAÇÕES DAS QUADRILHAS JUNINAS EM SALVADOR ■ Soiane Gomes **400**

IMASK KAPI'I ■ Denise Zenicola **414**

5ª PARTE EPISTEMES AFRO-REFERENCIADAS **433**

OXÊ, UMA REVOLUÇÃO JUSTA: EPA! ENCONTRO PERIFÉRICO DE ARTES COMO UMA AÇÃO OXÊTICA! ■ Bruno de Jesus da Silva **434**

FRICCIONANDO A IDEIA DE UNIVERSAL: O PENSAMENTO DE GERMAINE ACOGNY EM CAMPOS EXPANDIDOS ■ Luciane Ramos Silva **450**

DECOLONIZAR: DANÇANDO COM SANKOFA Erick Santos Silva **462**

PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE DECOLONIALIDADE EM PROCESSOS CURATORIAIS ■ eduardo alves guimaraes **475**

O PRETAGONISMO NEGRO NA DANÇA EM PORTO ALEGRE ■ Ana Paula Silva dos Reis **494**

ARA-PAMOSI JÓ: CORPO-ARQUIVO, DIÁSPORA E AS POLÍTICAS DA ANCESTRALIDADE NA DANÇA ■ Fernando Ferraz **508**

A FLOR BRANCA DO BAOBÁ ■ Roberta Ferreira Roldão Macauley **525**

DANÇAS NA AFRODIÁSPORA BRASIL E CUBA: CORPOS EM CONFINAMENTO E (RE)VELAÇÕES DE REALIDADES EM TEMPOS DE PANDEMIA MUNDIAL ■ Amélia Vitória de Souza Conrado Conrado e Raissa C. Biriba **538**

6ª PARTE POÉTICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS **552**

PERSPECTIVAS DO SAMBA DE CABOCLO POR UMA COSMOVISÃO AFRICANA ■ Inah Irenam Oliveira da Silva **553**

ENCRUZILHADAS POÉTICAS: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A METONÍMIA ■ Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula **569**

CORPO NARRADO, CORPO DANÇADO: PENSANDO AS POÉTICAS NEGRXS NA DANÇA ■ Kleber R. Lourenço Silva **587**

DESOBEDIÊNCIAS POÉTICAS: A TRAMA DAS NARRATIVAS CORPORAIS E O LUGAR DO DEVIR ■ Fernanda Silva dos Santos **600**

SERESTAR CATIRINA: ATRAVESSAMENTOS NO CORPO DO ATOR-BRINCANTE ■ Sebastião de Sales Silva **618**

PRETOS VELHOS E PRETOS NOVOS: MEMÓRIAS DE PRÁTICAS DE DANÇAS AFROREFERENCIADAS E CRIAÇÕES CÊNICAS ■ Tatiana Maria Damasceno **631**

CORPOREIDADES PRETAS EM TRÂNSITO:EXPANDINDO E FIRMANDO TERRITÓRIOS ■ Katya Souza Gualter, Samira Lima da Costa, Marília Rameh Reis de Braga, Renato Mendonça Barreto da Silva, Raphael Luiz Barbosa da Silva **646**

ÍNDICE REMISSIVO **663**

AUTORES & AUTORAS **666**



PREFÁCIO

IMAGINAÇÕES DIASPÓRICAS

Luciane Ramos-Silva (Acervo África)

Caminhávamos no Largo do Arouche, tradicional e emblemática praça no centro de São Paulo. Ela emanava sua comum simpatia que se intensificava com o colorido de suas roupas e acessórios. Entre histórias e lembranças, curiosidades e alertas, ela parou alguns segundos e disse com um meio sorriso: "E se o negro ocupar a Universidade, o que vai ser?".

Início esta conversa com uma memória. Nossa mestra Nadir Nóbrega, então Profa. Dra. do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal de Alagoas, hoje aposentada, em entrevista para a revista O Menelick2Ato há aproximadamente oito anos. Discutíamos a presença/ausência das pessoas negras nas universidades públicas, suas reverberações nas ordens hegemônicas e mais especificamente nos currículos dos departamentos de dança. A memória ganha tom de crônica da vida cotidiana quando lembro que um vírus no HD danificou o arquivo, de modo que perdemos o registro, mas aquela pergunta, que vinha com certo tom de profecia, só atiçava nossos planos de conjura para a construção de uma outra história da dança no Brasil e soava também como um chamado, cujo eco remonta há décadas, nas escritas de intelectuais do campo das danças afro diaspóricas, bem como nas reivindicações de docentes, discentes e artistas negras/os.

O tempo não suspendeu seu vô e as transformações que vivemos nos últimos anos, entre desmontes e emergências no campo das epistemologias negras, parecem apontar para um cenário que não passa despercebido.

Entendendo essas emergências como elementos que brotam mas também o que se anuncia como urgência, cabe percebê-las à luz de um cenário mais abrangente no contexto social brasileiro, de uma longa história de reivindicação por espaços de equilíbrios para a população negra, de uma discussão crítica sobre o lugar das escritas negras na formação sócio cultural do Brasil e de conquistas evidentes dos movimentos, intelectuais, artísticos e políticos negros. No campo da dança especificamente algumas políticas públicas, hoje em queda vertiginosa, foram apropriadas por populações

periféricas e negras possibilitando uma pequena expansão de dignidades, dando a ver os atos criativos, pedagógicos e políticos de grupos, assim como alguns movimentos nas Universidades Públicas olhando para as epistemologias não hegemônicas e criando arejamentos tanto de maneira mais robusta na oficialização de áreas de conhecimento ligadas aos saberes indígenas e afro brasileiros, quanto vagas docentes para tais áreas, além de seminários, congressos, cursos de extensão, presença formal nos currículos e investimento em linhas de pesquisa. Trata-se de um cenário de mudança que aponta para uma grande janela aberta para outros ares, outras formas de conhecer e entender.

É oportuno verificar que tais ampliações de campos de percepção tornam-se ainda mais urgentes neste ano emblemático de incertezas e questionamentos sobre as autonomias dos corpos diante de sistemas, estruturas políticas, (contra) reformas, além de vírus destrutivos. A atual conjuntura nos convoca a entender a responsabilidade de nossas escolhas enquanto pessoas, instituições e sociedade. É latente que a organização de mundo como vemos hoje aprisiona sentidos, impede o bem viver e gera desequilíbrios tão profundos que nos forçam a um exame de nós mesmas/os e a ter coragem para imaginar outras possibilidades, outras éticas. As *danças que estão por vir*, já estão aqui e adensam um *continuum* de produção poética e política que vem de longe - em tempo e espaço. A diáspora negra como território de memórias de futuro, parece anunciar cenários onde atrizes/atores sociais forjam modos para produzir vida.

O movimento do Comitê Temático "Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras", abriu caminhos para operadores conceituais, dramaturgias, partituras corporais, tradições e contemporaneidades, escritas de si e de mundos a partir das perspectivas afrodiáspóricas, assentando presenças e disposições para o debate. É como um convite para chegar ao pé do berimbau e depois do cumprimento seguir em jogo. Jogo nada literal ou retilíneo. Jogo espiralado, cabreiro e atento. O território onde pisamos jamais foi tranquilo, sabemos disso. Assim, não faltaram giros de tronco com pés aterrados, braços em defesa e vislumbres pelo canto dos olhos.

A fartura de propostas apresentadas durante os 3 dias de Comitê, revelaram múltiplos olhares, abordagens diversas, relações e transbordamentos. Considerando que o campo das danças negras não é novo, neste momento vemos abrirem-se frestas mais profundas nas estruturas e nas conjunturas trazendo maior visibilidade e chamando para a roda diversos agentes. Há amadurecimento na discussão das temáticas, como o olhar crítico para ideias essencializadas sobre a experiência negra, ou o que costumo chamar de louvação entusiástica e acrítica das africanidades; Há uma profusão de linguagens para a cena ou para o treinamento técnico, dramaturgias, pedagogias estruturadas, procedimentos educacionais, epistemologias nascentes, revisionismos históricos, aportes filosóficos anti-coloniais constituídos a partir de experiências diversas nas culturas e práticas do ensino formal e informal, das danças urbanas e suas múltiplas abordagens (voguing, pagode, swing afro baiano, hip hop), nos modelos de tradição bantu, em companhias de dança e coletivos artísticos, nas vivências de mestras da cultura popular, em comunidades quilombolas, nas mobilizações de estudantes universitários, nos blocos afro; A pluralidade também se apresenta nas mediações artísticas com simbologias de tradição yoruba, nas corporeidades marciais afrodiáspóricas (capoeiras, maculelê, Machete y Bordon), no atravessamento do corpo negro com as estéticas eurocentradas, no corpo entrelaçado com religiosidades afro-indígenas, nas quadrilhas juninas e em muitos outros âmbitos. Trata-se de uma série de propostas que revelam o caldo fervente de fazeres, que contra hegemônicos na contemporaneidade.

Há que se destacar a assunção de intelectuais negras e negros que ao investigarem o campo amplo em questão também reforçam a disputa de um espaço, muitas vezes ocupado por investigadoras/es brancas/os. De objeto de pesquisa a pessoa negra torna-se sujeito e agente, limpando rastros de um legado colonial ainda evidente em discursos paternalistas e em resistências para o novo. Percebemos também um esforço inicial de análise crítica da branquitude, a partir de pesquisadoras/es brancas/os, na produção acadêmica e artística em dança, que podem se consolidar em contribuições importantes nesse tema tão pouco enfrentado pela academia hegemônica da dança.

Enquanto encontro de produção crítica, o Comitê abre espaço e possibilita o amadurecimento de pesquisas que por vezes se limitam à reivindicação por ideias como as de representatividade e empoderamento, frequentemente capturadas pelo mercado, e que podem ser canalizadas para uma escrita mais aprofundada através de conversas e suportes bibliográficos adequados. Ademais, as pesquisas apresentadas tanto retomaram produções fundantes das práticas afro-diaspóricas, valorizando biografias e genealogias, como arriscaram criações de epistemes a partir de práticas incorporadas.

Os trabalhos apresentados também trouxeram em seu escopo a abordagem das relações raciais evidenciando que a racialidade opera em todos os níveis, implícita ou explicitamente, sendo suporte para o funcionamento das engrenagens sociais e institucionais, gerando reflexões qualitativas e plurais que ampliam sensibilidades e mostram dimensões que escapam às perspectivas euro-orientadas, constantemente produtoras de novas fantasias coloniais.

O formato *online* que experimentamos neste VI Congresso da ANDA, trouxe gestos que reverberaram a partir de múltiplos suportes. Peles de atabaques desafiaram a disciplina milimétrica de pequenas caixas organizadoras em telas da plataforma *Zoom*. Paisagens sonoras de cânticos geraram pulsações e movimentos muito bem vindos nesses tempos em que precisamos expandir os sentidos.

Ficam ainda perguntas a serem respondidas com a continuidade desta grande rede que se fortalece: como construir esses espaços de danças que atravessam diferentes águas, das furiosas às tranquilas, das turvas as cristalinas? Como potencializar esse espaço de troca, mas também entendê-lo como um encontro que se consolida em coletividade, ou seja, espaço de partilha, acolhida e de reciprocidade que reconhecemos como possibilidade criativa e dialógica, não como fronteiras intransponíveis ou visões que devem ser subalternizadas a partir de um discurso autorizado e competente.

2020 tem sido uma travessia desafiadora. Entretanto, essas outras histórias mostram-nos que temos mais abundância do que falta. Mais fartura do que miserabilidade. Mais pulso de vida do que de morte. A Universidade

pública e outras instituições voltadas para o ensino de dança, quando ocupadas por pensamentos plurais podem se transformar potentes propulsoras de novos mundos.



APRESENTAÇÃO

COMITÊ DANÇAS E DIÁSPORA NEGRA: UMA REDE DE AFETOS E SABERES

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)

Nesse VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança o Comitê "**Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**" realiza sua segunda edição. Por conta do cenário pandêmico o evento foi realizado virtualmente solicitando da organização toda uma nova logística e aprendizado. O Comitê Temático nesse ano não teria sido possível sem a parceria competente e entusiasmada das pesquisadoras professoras doutoras **Celina Nunes de Alcântara**, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e **Maria de Lurdes Barros da Paixão** da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) que compartilharam conosco a Coordenação do comitê e Organização desse E-book. Contamos também com o auxílio de duas monitoras Nannyrose Harnett e Neila Andrade e a colaboração de todos os envolvidos no processo, desde a direção, apoio técnico e participantes.

O Comitê contou com 52 Comunicações Orais aprovadas. Durante o evento elas foram organizadas em cinco sessões, sendo algumas simultâneas, distribuídas em temas geradores como: abordagens educacionais, interseccionalidades, epistemes afro-referenciadas, manifestações diaspóricas, poéticas e seus processos. Ao final de cada rodada de apresentações das comunicações evidenciou-se uma ética de cuidado e escuta entre os participantes, numa atmosfera colaborativa e de acolhimento, sem deixar de estimular o debate construtivo de ideias e suas diferenças. Vale ressaltar que mesmo na condição virtual, as apresentações dos trabalhos, na medida em que os(as) autores(as), faziam suas apresentações, também, emanavam toques de atabaques com agdavis, berimbaus, cantos das tradições culturais negras, danças que falam. Essas diversas formas de se expressar,

transcendem e subvertem modelos que se impõem como hegemônicos e monoculturais. Tal ambiência, emociona e afirma um modo de saber, reforçando conceitos epistemológicos da cultura em questão, ao passo que subverte modelos academicistas.

Após o período de escrita dos textos para confecção do E-book foram selecionados um total de 41 contribuições entre seus participantes.

Contamos com a participação de pesquisadores locais, residentes em Salvador, do recôncavo baiano e interior do estado da Bahia e de outros estados (Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Distrito Federal, Sergipe, Ceará, Pernambuco e Rio Grande do Sul). Apesar do contexto sócio político enfrentado em 2020, com os desafios sanitários e econômicos instaurados pela pandemia a realização do Congresso em formato virtual possibilitou uma intensa participação, favorecendo o fortalecimento de uma rede de pesquisadores no país. O Comitê gerou novamente um ambiente acolhedor de trocas, estímulos de pesquisadores em diferentes momentos de sua formação, colaborando para o adensamento e avanço das reflexões, métodos de análise e abordagens teóricas.

Chamou-se atenção novamente o esforço na constituição e reconhecimento de epistemologias afro-referenciadas, alguns paradigmas já em bem como a elaboração de neologismos cujas nomenclaturas revelam o esforço em construir referenciais afro orientados, constituído a partir da prática de suas comunidades de conhecimento. Muitos deles estarão evidenciados no índice remissivo deste livro. São conceitos que dialogam com culturas de tradição Bantos, Yorubas e outras afrodiaspóricas, cruzando saberes ancestrais com suas reelaborações atualizadas na contemporaneidade.

A partir do vislumbre dos textos completos o Comitê Organizador organizou este E-book em seis partes:

Como metáfora dos saberes ancestrais, iniciamos as contribuições com a presença dos textos que tematizaram ocorrências poéticas e epistêmicas a partir de Exu, personificação do princípio dinâmico, ser múltiplo e cambiante para abrir nossos caminhos de saberes e trocas. Sua imagem e potência

evocam o corpo em toda sua potencialidade transformacional, senhor das redes de comunicação no tempo e no espaço.

A segunda parte traz abordagens educacionais sobre os fazeres afro referenciados. Os textos tecem reflexões sobre os modos de aprender, tanto nos espaços formais, do ensino fundamental à formação dos currículos no ensino superior, garantia das condições de aplicação da lei 10.639-03, quanto também de experiências em espaços não formais, como coletivos e grupos artísticos. As contribuições priorizam os processos de transmissão dos saberes, não como conhecimentos acabados, mas como modos de saber em transformação e tensionamento, relacionando questões éticas no trato das diferenças e na revisão de currículos etnocêntricos a partir de um olhar educacional anti-racista, dialógico e atualizado.

A terceira parte prioriza enfoques interseccionais propostos em aproximação e diálogo com teorizações sobre o gênero e sexualidade e as importantes contribuições do pensamento feminista negro. Esses trabalhos apresentam a necessidade de uma reflexão atravessada pelas complexidades dos inúmeros condicionantes das experiências humanas. Aqui as relações de poder, as vivências inscritas pelo e no corpo podem ser melhor apreendidas como decorrência de uma trama compostas por imbricamentos de raça, gênero, classe e sexualidade e muitas outras implicações que atuam juntamente e se interinfluenciam.

A quarta parte compõe um panorama de experiências diaspóricas distintas, considerando o local diverso da diáspora, as contribuições nos estimulam a conceber um diálogo entre múltiplas experiências afro-referenciadas. São contextos múltiplos conectados pela experiência africano descendente no mundo, cuja pluralidade de abordagens conecta diferentes tradições com a contemporaneidade. Essas manifestações convidam para o exercício de compreensão da alteridade, capaz de fazer emergir o sentimento e ação voltada ao respeito e direito à diferença. Aqui agregam-se em co-presença similaridades e diferenciações justapostas e tramadas na experiência do atlântico negro compreendida em sua complexidade.

A quinta parte ressalta as epistemes afroreferenciadas. São pesquisas cujo objetivo central é destacar a produção de uma teoria da dança diaspórica, bem como, perceber suas demandas, tensionamentos, contradições e desafios. As reflexões propostas, no entanto, apresentam um saber teorizado a partir do corpo e suas vivências, reformulando as vozes monocórdias e distanciadas do colonialismo.

A sexta parte traz contribuições centradas nas poéticas e reflexões a partir de processos artísticos. São os procedimentos em construção, aqui apresentados, que guiam os pesquisadores em suas descobertas e apontam para um fazer-saber relacional e instigante.

É oportuno salientar que as divisões aqui propostas são também um esforço didático de estabelecer aproximações possíveis entre abordagens com diálogos mais evidentes, entretanto, não ensejam tecer fronteiras absolutas entre as pesquisas que, não raro, tangenciam mais de uma dessas temáticas.

O Comitê favoreceu o aprofundamento de questões étnico-raciais no campo das artes e a reflexão afirmativa e contemporânea sobre as formas de pertencimento e diferença dialogada, compreendendo processos de transmissão, comunicação e tradução, seus embricamentos interseccionais, pedagógicos e poéticos, contribuindo no reconhecimento e adensamento da produção de conhecimento em dança.

A partir do desejo em valorizar e reavaliar as contribuições dos saberes da diáspora africana no campo da dança, o comitê Dança e Diáspora Negra apresenta uma potente contribuição sobre os processos de disseminação e transformação da cultura negra na contemporaneidade. Seus pesquisadores tem aos poucos sedimentado uma rede atuante na compreensão da presença africana no campo da dança pela reconstrução de saberes e fazeres, muitas vezes não ditos, capazes de visibilizar afirmativamente as complexidades e potências de seus legados no mundo.

O E-book aqui apresentado é resultado desse trabalho coletivo, cujo intento é colaborar na compreensão do caráter formador e civilizacional das artes afro-diaspóricas no país, implicando suas poéticas políticas, epistêmicas e educacionais posicionadas na produção do conhecimento em dança.



1ª PARTE

ABRINDO OS CAMINHOS: EXU

SENHORAS DAS ENCRUZILHADAS: POÉTICAS DO CORPO EM PERFORMANCES DE POMBAGIRAS

Tulani Pereira Da Silva (UERJ)

Chegando na encruzilhada...

Ser mulher é sempre desafiador. A sociedade está repleta de sinais que comunicam, nos mais subjetivos detalhes, que mulheres não podem ser/fazer tudo o que quiserem. Anibal Quijano (2005) já destacara em seus escritos que estamos inseridos em diversas relações políticas permeadas por colonialidades de poder. E como se não bastasse ser mulher, tudo se torna bem mais desafiador quando se é preto e/ou pobre num país historicamente explorado por séculos, tendo sido um dos últimos a abolir a escravização de milhões de africanos e afrodescendentes. O que dizer sobre tantas heranças coloniais que perpetuam as violências cotidianas as quais estamos diariamente expostos?

A arte sempre foi um caminho potente para reverter processos de opressão, bem como propor ao corpo autoconhecimento e o exercício do senso crítico. Mais especificamente, saudamos o corpo e a dança, por defendermos a ideia de que o ato de sentir/refletir sobre o mundo acontece no corpo.

Pensamos com esse mesmo corpo desde a ponta dos cabelos até a ponta dos pés, aceitando que nossas ancestralidades se manifestam em/através do nosso mover, contando nossa história e trazendo nosso legado de continuidade e resistência. Pois bem, cá estamos diante de uma sociedade que se ergueu nas costas de pretos e indígenas e que defende o discurso de que somos todos iguais, quando na verdade, sabemos bem que quando o assunto em questão é igualdade de direitos e oportunidades, existe um abismo.

É em nome do sangue, suor e lágrimas derramados e enaltecimento das vozes de nossos ancestrais que produzimos este artigo. É em reverência à irreverência de Exu que louvamos os bons caminhos que nos trouxeram até aqui. É em nome das senhoras das encruzilhadas, as Pombagiras, que multiplicamos este axé de matripotência para nos reconhecermos e libertarmos. Saravá!

Introdução

Observando os processos de dominação sobre os modos de vida afro-diaspóricos articulados às violências e tensões sobrepostas em corpos de mulheres (principalmente mulheres negras), nossa pesquisa urge por amplificar vozes silenciadas pelo patriarcado – branco, machista, ocidental e cristão. Valemo-nos aqui da palavra ioruba *ẹgbẹ* (comunidade), visando um discurso acolhedor das diversas narrativas e lugares de fala – importantes na compreensão das práticas artísticas constituídas pelo povo afro-diaspórico – e, portanto, na defesa de uma luta coletiva/antirracista. Nesse sentido, nossos estudos seguem esse senso. Além disso, concordamos que o protagonismo feminino é significativo e determinante quando a questão versa sobre os espaços e práticas permeados pela memória, ancestralidade do povo preto e seu legado de continuidade. Dessa maneira, enaltecemos a perpetuação de nossa cultura por meio das mãos de grandes matriarcas e suas maneiras plurais de (re)existência.

Nosso debate se debruça sobre performances de Pombagiras e as representações de feminino que se presentificam através do movimento e consequentemente da dança (SILVA, 2017). Não pretendemos essencializar a Pombagira, entretanto, nossa gira evoca as Pombagiras com a hipótese de que tais entidades nos propõem elaborações de um feminino representante do poder feminino, de um corpo emancipador. Trabalhamos com a noção de uma performance advinda de heranças afro-diaspóricas retratadas através de mulheres caracterizadas pela força, coragem e liberdade – em outras palavras que sugerem uma confrontação dos princípios do patriarcado.

Para nossa construção, nos apoiamos metodologicamente na abordagem qualitativa, onde encontramos caminhos abertos por viés da pesquisa etnográfica. Para tal, adotamos a observação participante para compreensão dos contextos que compõem os saberes ancestrais, o reconhecimento das experiências práticas e narrativas dos sujeitos. Sendo assim, a pesquisa teve continuidade através da observação participante de

uma comunidade de terreiro de Umbanda, localizada em Bangu na cidade do Rio de Janeiro, onde nos atentamos aos rituais realizados em cultos de Pombagiras e as práticas que ali decorrem. Nossa principal questão é a encruzilhada: lugar de reverência para os povos de axé, dos acontecimentos e (des)encontros. Interessa-nos o corpo como um todo e seu profundo diálogo com o espaço ritual e também o extra cotidiano.

Nossa leitura se volta aos olhares, aromas, gestos, cantos, objetos, narrativas, contações, rezas, encantamentos, texturas, enfeites, roupas, batuques, transes, formas, cores e toda poética que conecta todos esses elementos à dança – gerando um alargamento de significados. Levamos em conta também o levantamento bibliográfico sobre os seguintes temas: relações étnico-raciais, corpo/dança, ancestralidade afro-diaspórica e etnografia. Dirigimo-nos à análise dos dados através de registros feitos em caderno de campo, considerando corpo e dança dando relevância à qualidade dos gestos, imagens corporais, frases coreográficas e padrões de movimentos realizados pelas entidades incorporadas em médiuns durante as práticas rito-litúrgicas.

Nosso referencial teórico é assentado nas elucidações sobre a construção sócio-histórica dos cultos afro-brasileiros em Ortiz (1978), a chegada e imagens das Pombagiras em Meyer (1993), Augras (2000) e Mourão (2012). Nos debates sobre os estudos da performance e performance afro-brasileira, atentamo-nos à escrita de Schechner (2003; 2012), Ligiéro (2011; 2013) e Taylor (2013). E por fim, no que tange às questões sobre Pombagiras, suas representações e a pesquisa etnográfica, bem como as reflexões sobre corpo e movimento, contamos com as considerações de Motta (2006), Barros (2015) e Ferretti (2013).

Como se trata de uma etnografia ainda em curso, apresentamos algumas considerações iniciais da pesquisa a partir da observação de uma cerimônia realizada em junho de 2019, porém levando em conta que a casa é acompanhada pela pesquisadora como visitante desde 2016.

Quem são as Pombagiras?

“A minha casa não tem porta, nem janela
O que é bom, o vento traz, o que é ruim, o vento leva
Ôh ô, Ôh ô, a dona da casa chegou.”
(Ponto cantado de Pombagira. Domínio popular)

Diversos autores se dedicaram a discutir sobre as Pombagiras, definindo-as como as entidades femininas presentes em cultos afro-brasileiros, especialmente a Umbanda, e que atuam como mensageiras entre o mundo dos Orixás e a terra (MOURÃO, 2015; LIGIÉRO; DANDARA, 2013; SILVA, 2015). Há um destaque importante nesse debate, pois muito comumente as Pombagiras são comparadas a uma polaridade feminina de Exu. Apesar de possuírem características semelhantes, Exu para o nosso contexto diaspórico, se apresenta diferente de Ésù. O primeiro refere-se às entidades masculinas da Umbanda, que junto às Pombagiras, habitam nas encruzilhadas, estradas e caminhos e trabalham como intermediários entre os humanos e os Orixás. Já o segundo, trata-se da divindade do panteão iorubano, considerado o Orixá do movimento, da comunicação e também senhor dos caminhos e encruzilhadas, reverenciado em África e em diversos cultos afro-brasileiros, principalmente nos candomblés de origem nagô.

Trazendo para nós um pouco da contextualização sobre as senhoras das encruzilhadas, destacamos inicialmente que o termo *Pombagira* nos mostra relações com a cultura congo-angola. Encontramos em *Mpambu Njila* ou *Pambu Njila* (divindade Bantu do fogo e das encruzilhadas) essa aproximação, e que através das corruptelas e modificações linguísticas, mais tarde emprestam nome e fama às Pombagiras. Não somente esta divindade, mas também outras do panteão Bantu como *Aluvaiá*, *Vangira*, *Bombogira* (e suas variantes *Bombojira*, *Bombongira* e *Bambojira*) e *Nzila*, se encontram ligados à questão da fertilidade, sexualidade, comunicação, segurança, caminhos, estradas e encruzilhadas.

Alguns pesquisadores já apontam (LIGIÉRO; DANDARA, 2013; SILVA, 2015;) para a convergência dessas características dos deuses Bantus com o culto a outras divindades das encruzilhadas, como Ésù (Orixá iorubano) anteriormente citado, e *Legba/Elegbara* (Vodun daomeano), por exemplo,

ambos sendo cultuados em solo brasileiro por similaridade de características. Observamos nesta interação de divindades oriundas de diferentes nações um mecanismo de sobrevivência às violências promovidas pela colonização/escravidão. Para além da terminologia, Pombagiras remetem sempre a um tema socialmente problemático por se tratar de figuras polêmicas do nosso cenário brasileiro colonizado, culturalmente machista e racista. Para início de conversa, nos valem aqui do entendimento de que as Pombagiras são espíritos de mulheres que já tiveram suas trajetórias no mundo dos vivos e hoje, consideradas entidades, são grandes conselheiras, protetoras dos marginalizados e, sobretudo das mulheres, de quem cuidam dos caminhos e ajudam a driblar das armadilhas da vida (BARROS, 2015).

Alguns apontamentos sobre a Umbanda com referência no espiritismo kardecista afirmam que as Pombagiras fazem parte do grupo seletivo de espíritos que tiveram uma vida repleta de atitudes morais consideradas inadequadas. Tal desajuste se deu pelo uso inconsequente de álcool, drogas, fumo, sexo, entre outras condutas desaprovadas pelo plano astral superior como roubar, matar, prostituir-se, etc. Os prazeres do corpo, mais uma vez, são evidenciados como condutas excessivas, imorais e não aceitas. Tais entendimentos derivam ainda de uma visão eurocêntrica de corpo, de comportamento e de crescimento espiritual individual e/ou coletivo, hierarquizando os espíritos atuantes na Umbanda.

Acontece que existe, de forma implícita, a tomada da meritocracia como caminho para o alcance da evolução. Ou seja, trata-se do fazer por onde para merecer o crescimento espiritual, visto que a evolução é uma perspectiva dominante no espiritismo. Para além das influências do espiritismo na construção do culto de Umbanda (ORTIZ, 1978), destacamos que é nessa condição de espírito errante que está disposto a evoluir que se assenta o discurso sobre as Pombagiras (MOURÃO, 2012), trazendo como referência a leitura de que são mulheres mundanas na busca por sua “redenção” através da caridade aos necessitados (espíritos encarnados).

A propagação desse discurso de almas devedoras retrata os desdobramentos da colonização, perpetuando construções ideológicas

amparadas na bipartição do mundo em bem e mal. Se corpos negros até hoje não são livres por uma estrutura social racista os oprime, o que dizer a respeito das nossas práticas artísticas, culturais e religiosas negras? Apontam o comportamento das Pombagiras (e de Exus também) como sendo contrastantes com o das entidades de outras linhas da Umbanda como os caboclos e pretos velhos, por exemplo, que caracterizam a linha da direita, e sublinham os “*catiços*”¹ – os impuros, donos dos excessos – sendo o menos evoluídos de todos, na linha da esquerda. Essa divisão tênue entre linha da direita e da esquerda, resultado da herança judaico-cristã fundamentada em dicotomias, revela as Pombagiras ligadas também ao culto da Quimbanda, correspondendo às baixas vibrações. A Quimbanda assim seria comparada à prática da magia associada ao mal, segundo os rótulos empreendidos à racionalização do mundo dos espíritos e da teoria da evolução. “A quimbanda se apresenta, portanto, como a dimensão oposta da umbanda, ela é sua imagem invertida; tudo que se passa no reino das luzes tem seu equivalente negativo no reino das trevas” (ORTIZ, 1978, p. 81).

Muito facilmente, a leitura do mundo negro a partir de olhos brancos vem cada vez mais sendo naturalizada e no que tange à questão do nosso debate, as ancestralidades africanas e afro-diaspóricas se encontram em condição historicamente atravessadas pela perseguição e violência. Se o mundo ocidental branco e cristão defende uma moralidade castradora do corpo, onde sexo e prazer são um tabu, logo as Pombagiras são o próprio demônio de saias. Apesar do Diabo não fazer parte da família, ainda assim diversos pontos cantados exaltam as Pombagiras e descrevem de forma irreverente essa faceta “diabólica” que as premissas cristãs enxergam nelas: “Santo Antônio pequenino, amansador de burro brabo. Quem mexer com Pombagira, tá mexendo com o Diabo.” (Ponto cantado de Exus e Pombagiras. Domínio público). Quando exaltamos o empoderamento feminino através das Pombagiras, em outras palavras, estamos falando da imagem de uma mulher independente e corajosa, sexualmente livre e bem resolvida, e que acima de

¹ Apelido correspondente a Exus e Pombagiras na Umbanda, enfatizando que são entidades e não divindades. Utiliza-se esse nome para se diferir de Orixás, Inquices e Voduns, divindades africanas. Em algumas casas, utiliza-se também o termo “povo de rua” e em alguns casos, adeptos de cultos afro-brasileiros se negam a aderir ao uso do termo *catiço*, por conotação pejorativa em relação a essas entidades.

tudo, é detentora das próprias escolhas, evidenciando a ameaça que elas representam ao sistema misógino que reprime e controla as mulheres.

Algumas considerações sobre o conceito de performance

Nossa perspectiva de análise se pauta na observação participante, pois entendemos a necessidade do convívio com as performances de Pombagiras no espaço ritual. Portanto, por performance, nos vale o conceito de Richard Schechner (2003; 2012) que denota o comportamento duplamente exercido, considerando as mais diversas atividades cotidianas realizadas através do preparo e repetição como performance.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Muito mais do que um conceito, o autor propõe uma episteme capaz de observar o corpo e suas potências expressivas e comunicantes. Dessa forma, ele complementa ressaltando a importância dos rituais, compondo um cenário rico de sentidos e um ponto de conexão com a performance.

Rituais são uma forma de as pessoas se lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (SCHECHNER, 2012, p. 49-50).

Nos múltiplos contextos sociais e culturais, toda ação do corpo está inserida de acordo com sua conjuntura, assim como toda produção humana se desenvolve a partir das possibilidades do corpo e de sua interação com o meio. O homem aprende a manipular recursos, desenvolve técnicas e produz conhecimentos. É neste sentido que a performance vem aplicar estudo a essas práticas. Mais a frente, destacamos e concordamos com a autora Diana Taylor quando ela dá um caráter mais político ao tema (que até então têm se observado tal questão sendo responsavelmente aprofundada por diferentes

pesquisadores), debatendo sobre a potência da memória como caminho para a permanência das culturas.

Os debates sobre o caráter efêmero da performance são, evidentemente, profundamente políticos. De quem são as memórias, tradições, reivindicações à história que desaparecem se falta às práticas performáticas o poder de permanência para transmitir conhecimento vital? (TAYLOR, 2013, p. 30)

Essa colocação que a autora traz não só acrescenta uma nova perspectiva, como também coloca a performance em evidência como solo fértil para a manutenção de práticas e usos de grupos sociais e apontando-os como protagonistas desses mecanismos de resistência. Mais uma vez, o corpo ganha lugar de destaque nas nossas conversas, sobretudo tratando-se da performance de Pombagiras, onde a vivência se dá no corpo e a experiência se constrói de forma coletiva, espontânea e significativa, resgatando memórias ancestrais femininas e possibilitando continuidades.

A performance afro-brasileira

É necessário, sobretudo, reconhecer o protagonismo dos fazeres oriundos de corpos negros para superar o sufocamento da opressão branca, dando lugar a novos olhares e pensamentos sobre este próprio corpo. Neste sentido, aderimos também às contribuições do filósofo Renato Nogueira que afirma:

A filosofia afroperspectivista define o pensamento como movimento de ideias corporificadas, porque só é possível pensar através do corpo. Este, por sua vez, usa drible e coreografias como elementos que produzem conceitos e argumentam. (NOGUERA, 2014, p. 174)

Denotamos que apesar das notáveis reflexões realizadas pelos autores citados sobre o campo da performance, nos é de grande notoriedade analisar o tema em questão a partir de uma perspectiva afro-referenciada. Nas comunidades de terreiro, é através deste corpo que o legado de saberes será transmitido através da oralidade, do canto, da dança. Obviamente, a performance afro-brasileira se valerá, entre tantos aspectos, dessa dimensão de corpo. Por que as práticas performativas afro-brasileiras se valem de tanta riqueza artística expressada no corpo, que mistura sagrado e profano, num

curto tempo-espaço? Para aprofundarmos um pouco mais essa questão, trataremos do conceito de motrizes culturais para compreender esta complexidade.

O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações no mundo afro-brasileiro. (LIGIÉRO, 2011, p. 107)

Aderindo à perspectiva de Ligiéro através do conceito de motrizes culturais, podemos notar, nas mais diversas práticas performativas afro-brasileiras, que o performer corporifica sua história, memória e ancestralidade. Em se tratando de performance, a autora Sandra Haydée Petit (2015), enfatiza a dança como canal de comunicação desse protagonismo do corpo no mergulho à ancestralidade afro-diaspórica. “Dançar, na perspectiva afroancestral aqui tratada, remete a uma visão circular do mundo, na qual início e fim se encontram em eterna renovação” (PETIT, 2015, p. 72). Há de se ressaltar que a questão das performances afro-brasileiras, assim como em tantas outras performances negras, possui a incrível característica de agregar a brincadeira e o ritual em suas práticas, de forma que atuem conjugadas. Entre as questões discutidas sobre as práticas performativas afro-brasileiras, propomos um grande relevo ao emprego dos elementos canto, dança e música. Em se tratando destes três aspectos, Ligiéro (2011) informa que esta tríade (cantar-dançar-batucar), expressão originalmente criada pelo filósofo e pesquisador congolês Fu-Kiau², contempla as características da performance afro-brasileira.

Ao considerar a junção das artes corporais às musicais e, sobretudo, acrescido do uso do canto como algo simultâneo e percebido como uma unidade dentro da performance africana, Fu-Kiau destaca, um dispositivo que, sem dúvida, continua sendo característico das performances da diáspora africana nas Américas – não é possível existir performance negra africana sem este poderoso trio, e o mesmo é aplicável às performances afro-brasileiras. (LIGIÉRO, 2011, p. 108-109)

Ao refletir sobre o argumento de Ligiéro, entendemos que este trio funciona como uma unidade indissociável, que atua de maneira conjunta e/ou

² Ver FU-KIAU in THOMPSON, Robert Farris. Face of Gods (1993) e Kongo gesture (2003). Indicações coletadas na obra de Ligiéro (2011).

transversal, onde a dança, a música e o canto se interligam, se misturam, se aglutinam. A seguir, discutiremos um pouco mais sobre como esses elementos e principalmente a dança se conectam, construindo sentidos.

O corpo Pombagiresco e as representações de um corpo-mulher

Trazendo à tona a fala da pesquisadora Inacyra Falcão (2015), destacamos a importância e necessidade que cada vez mais pesquisas no âmbito acadêmico tratem da ancestralidade negra a partir do prisma do corpo, e não só estejam limitadas às abordagens de cunho antropológico, mas que também se estendam à arte e a dança.

Dispomo-nos aqui a relatar algumas imagens de movimentos realizados por Pombagiras em suas danças quando incorporadas em seus médiuns, e que foram observados durante um ritual de Exus e Pombagiras na comunidade de terreiro Tenda Espírita São Miguel Arcanjo, localizada no bairro Bangu, zona oeste do Rio de Janeiro. Nosso destaque se dá através da análise das qualidades de movimento e da composição dos gestos, que constroem sentidos diversos para elucidações outras de mulher a partir das performances de Pombagiras.

Tratando-se de uma pesquisa ainda em andamento, nos atentamos a descrever esses movimentos, elaborando junto aos teóricos que nos apoiam à construção de hipóteses sobre possíveis representações desses corpos que narram histórias e dançam memória ancestral. Também valorizamos as narrativas dos membros da casa de Umbanda pesquisada, tendo grande peso para com a fala dos mais velhos, pois em uma religião de transmissão oral, devemos considerar que o contar histórias é extremamente singular para compreensão dos contextos. O ritual observado, popularmente chamado de gira foi realizado em junho de 2019 em festividade a Exus e Pombagiras. Junho é um mês muito simbólico para os umbandistas, pois no dia 13 de junho, dia de Santo Antônio, também é condecorado em reverência ao “povo de rua” por conta do sincretismo religioso.

Sérgio Ferretti (2013) destaca que o sincretismo pode se agregar a múltiplos sentidos em relação aos aspectos de cultos diversos e está comumente associado à confluência, cruzamento, hibridação e equivalência. Repensando a questão do sincretismo, propomos uma reflexão necessária a ser feita no sentido de desconstruir a visão romantizada de sincretismo enquanto equivalência harmônica entre santos católicos e Orixás e/ou entidades, visto que os cultos de matriz africana são demarcados pela perseguição e violência. Durante a gira, percebemos que o ambiente estava decorado com predominância nas cores vermelha e preta, reconfigurando o espaço-tempo do aqui e agora em cenário de um passado mítico. O bar dos malandros e a mesa das grandes cortesãs de cabaré foi reconstruído, repleto de bebidas, fumo e petiscos para apreciação das entidades e seus convidados.

Os tambores, compostos num conjunto de três atabaques e diversos *ogans*³ que se revezavam para cantar e tocar ficam dispostos próximo ao altar que chamam de *congá*. À medida que os toques iniciam, as entidades começam a se manifestar nos médiuns. As Pombagiras não fazem distinção entre homens ou mulheres, podendo “baixar”⁴ em qualquer um deles. Destacamos cinco principais ações que englobam dois movimentos⁵ ou mais, e que são recorrentemente realizados por Pombagiras, descritos a seguir:

Chegada: chamamos assim porque percebemos que acontece no momento em que elas anunciam sua chegada no terreiro. Elas se lançam ao chão na base de joelho, e em conjunto, gestualmente gargalham e/ou combinam com requebros de quadril/ombros, que descreveremos a seguir;

Requebros de ombros e/ou quadris: é literalmente mover os quadris e/ou ombros de forma sincopada e contínua. Movimentar os quadris, na cultura afro-diaspórica, é sobretudo, dinamizar energia sexual. Tendo em vista a repressão cultural a respeito do baixo corporal (ROCHA, 2012), este processo de

³ Ogan ou ogã é o sacerdote masculino que não entra em transe e que recebe a função de convocar as entidades/divindades a se manifestarem nos médiuns de incorporação. Isto, na Umbanda, é feito através dos toques e do canto.

⁴ Expressão muito comum das comunidades de terreiro usada como sinônimo de entrar em transe. Também se utiliza as expressões “virar no santo”, “rodar”, “incorporar”.

⁵ Os movimentos e gestos das Pombagiras descritos neste trabalho estão referenciados no Sistema Universal da Dança (SUD), criado pela professora Helenita Sá Earp. Para saber mais sobre a SUD, ver Motta (2006).

demonização dos quadris, traz uma conotação hipersexualizada ao corpo feminino como algo obsceno e impuro. E é justamente por isso que as Pombagiras insistem nessa movimentação, por pura desobediência.

Cumprimento: as Pombagiras geralmente curvam o tronco para frente, com os joelhos levemente flexionados e apoiam as mãos nas pernas. Observamos que muitas Pombagiras realizavam isso em frente aos atabaques e ao *congá* como forma de saudação e reverência. Em outros momentos, fazem isso antes de cumprimentarem alguma outra entidade ou consulente, seguido de uma gargalhada e/ou abraço na pessoa a quem se dirigem.

Afronto: nomeamos desta forma por se tratar de quando inclinam a cabeça e coluna para trás, realizando um *cambré*⁶, encarando com ousadia a quem a observa na direção oposta. A Pombagira da mãe de santo do terreiro sempre repetia esta ação lançando os cabelos para os atabaques, seguido de requebros de quadril.

Giros: realizam voltas contínuas em torno do seu próprio eixo, exibindo suas saias longas, cigarros, taças de bebida. Os giros são os movimentos mais evidentes das Pombagiras. Girar, para nosso olhar atento, a princípio evidencia a própria satisfação das Pombagiras em dançar e seduzir, resgatando um passado mítico de prazer.

Neste artigo não pretendemos aprofundar os significados desses movimentos, pois ainda necessitamos investigar mais detalhadamente as conexões que este repertório apresenta. Ainda na proposta de contribuir um pouco mais na questão da análise da performance das Pombagiras, destacamos um importante gesto que se destaca e perpassa por todas as outras ações descritas anteriormente: as mãos na cintura. Este gesto aparece em todas as outras ações (antes, durante ou depois).

⁶ Terminologia do balé clássico, escrito na língua francesa. Representa a curvatura que se realiza com a coluna para trás.

Figura 1 – Escultura de Pombagira

Fonte: http://imagensprofeta.com.br/imagens.php?product_id=166.



Comparando este gestual das Pombagiras com iconografia afro-referenciada, observamos a mesma disposição corporal em uma escultura Bantu de origem do Congo, conhecida como *Nkondi*, cuja postura em que se apresenta é conhecida por *Pakalala*. Este termo é usado para designar uma postura que traduz o estado alerta, pronto para atacar ou defender, o que em outras palavras nos leva a constatar que as mesmas características são percebidas na performance das Pombagiras.

Pakalala, o estado de alerta.

Fonte:

https://www.philamuseum.org/doc_downloads/education/ex_resources/AfricanArtAfricanVoices.pdf.



Mãos posicionadas sobre as ancas, corpo firme, rosto e olhar imponentes denunciam a prontidão para qualquer acontecimento. Comparar estas duas iconografias nos permite concluir que as Pombagiras, não estão apenas brincando de seduzir. Elas de fato são a livre expressão da potência da mulher que sabe o que quer, aonde quer chegar, e principalmente, o que precisa fazer para conseguir.

Considerações finais

Analisar a totalidade dos modos de fazer ou investigar os processos da performance afro-brasileira. Ainda que nos voltássemos a um incansável registro, seria o corpo e somente o corpo, aquele capaz de integrar a complexidade dos significados inerentes às corporalidades das Pombagiras.

Está posto e convencido para nós de que a escrita não alcança a experiência estética do aqui e agora, como nas vivências que o ritual proporciona. A análise dos dados se desdobra na leitura da Pombagira caracterizada pela desobediência dos entendimentos dicotômicos e na desconstrução de estereótipos, visto que suas danças estão ligadas a gestos para além do lugar da sedução, da sexualização e da marginalidade, mas que também representam estado de alerta, ataque ou defesa. Outrora, confrontam elaborações de feminino preconizadas pelos valores patriarcais, apresentando atributos como irreverência, coragem, liberdade e ousadia.

Portanto, conclui-se que a Pombagira é aquela que está disposta a contestar seu entorno, tanto e de tal forma, que pode até mesmo provocar contradições entre nossas próprias convicções. Dotada de um caráter polivalente, se torna a representante de um corpo potencialmente questionador e político, capaz de produzir saberes e epistemologias próprias.

Referências

AUGRAS, Monique Rose Aimée. **De Yjá Mi a Pomba-gira: transformações e símbolos da libido**. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Candomblé, religião do corpo e da alma**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000. P. 17-44.

BARROS, Mariana Leal de; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. **Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de “mulher”?** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 62, p. 126–145, dez. 2015.

FALCÃO, Inaicyrá. **Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira**. Revista Repertório, Salvador, n. 24, p.79-85, 2015.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013, 280p.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. 372 p.

_____; DANDARA. **Iniciação à umbanda**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013. 208 p.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. 171 p.

MOTTA, Maria Alice. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Niterói: UFF/ IACS, 2006. 233 p.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 204 p.

NOGUERA, Renato. **Entrevista com Renato Nogueira dos Santos Jr.** Revista Ensaios Filosóficos, Rio de Janeiro, Volume X, Dez. 2014.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1978. 205 p.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2020.

ROCHA, Gilmar. **Paisagens corporais na cultura brasileira**. Revista de Ciências Sociais. Fortaleza, v. 43, n. 1, p. 80-93, jan./jun. 2012.

SABINO, Jorge; LODY, Raul. **Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011. 192 p.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: **O Percevejo: revista de teatro, crítica e estética**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003. P. 25-50.

SCHECHNER, Richard. Organização de Zeca Ligiéro. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. 200 p.

SILVA, Tulani Pereira da. **“Arreda homem, que aí vem mulher...”:** **Dimensões do corpo na performance da Pombagira**. Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2017. 173 p.

TAYLOR, Diana. **Roteiros do descobrimento: reflexões sobre performance e etnografia**. In: **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. P. 91-123.

VALLADARES, L. **Os dez mandamentos da observação participante**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. vol.22, n.63, p. 153-155, fev. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100012> Acesso em: 27 abr. 2020.

EXU: UM CORPO E UM FAZER EM DANÇA, POSSÍVEL PELA DIÁSPORA

João Paulo Petronílio (UFBA)

Introdução.

O caminho desta escrita move-se pelas questões concernentes ao fazer em dança assentado no acontecimento e elaboração poética, sígnica e simbólica de Exu. Desse modo, o objetivo central da investigação em questão, dar-se em compreender a partir do acontecimento da contemporaneidade, a organização corporal presente na performance-ritual de exu em suas urgências estéticas e sociopolíticas. Para efetivação do objetivo citado, buscou-se entrelaçar aos múltiplos discursos nele contidos, à uma reflexão cruzada em Exu-dança-diáspora.

Neste sentido, atravesso os saberes dos notáveis “atores da oralidade” aos quais estabeleci uma relação sensível ao longo de minha vivência investigativa - denominados aqui de “guardiões das memórias”, com os quais venho estreitando laços ao longo de cinco anos de pesquisa. Guardiões que promovem uma relação íntima e um diálogo privilegiado com as instituições ritualísticas (candomblé e umbanda) onde se produz o tripé de saberes da cosmovisão afro-brasileira: axé-saber-oralidade. Nesse tripé, focalizo Exu, essencial em minha abordagem, são eles: Pai Rodrigo de Oxum (MG), Tia Lídia de Ogum (MG), Ogã ToTô (BA), Dona Cici (BA), Mãe Marisa de Omulu (MG).

Exu é constituído primeiro nos contextos das instituições ritualísticas africanas recriadas no Brasil: Candomblé, Umbanda, Juremas, entre outras. No entanto, enquanto potência simbólica, não está restrito somente aos saberes construídos nas territorialidades em questão. A partir da interpretação transatlântica. Digo, o trânsito diaspórico África X Brasil, que estabeleceu relações complexas de contato e conflito, entre as práticas culturais produzidas pelos povos originários: catolicismo, catolicismo popular e as próprias práticas

africanas e suas continuidades. Exu se evidencia como uma potência sígnica e simbólica⁷ viva e imersa no imaginário social, evidenciada para além das intuições ritualísticas. O que proponho dizer dar-se pela seguinte reflexão: Enquanto símbolo cultural da cosmovisão africana recriada no Brasil, Exu deixa de ser uma paisagem estática e se movimenta continuamente anunciando o acontecimento transformacional da diáspora negra. Por isso, para além do espaço que o constitui primeiro, Exu é um acontecimento das ruas, dos bares, feiras, sambas e mercados. Em sua complexidade de nomes e funções, ele é um fenômeno que se dá principalmente no território efêmero e contínuo do corpo. Nesse caminho, esse estudo também é resultado da experiência de mover-se em dança a partir da ressignificação dos mitos, rituais, conceituações e práticas de criação, que são e foram dinamizadas pelo discurso em Exu.

Exu: enquanto acontecimento contínuo da diáspora.

Exu é anunciado pela cosmovisão Nagô, como o dinamizador do princípio da existência individualizada e linguista do sistema sociocultural africano recriado no Brasil. Exu é o “... **princípio dinâmico e de expansão de tudo que existe, e sem ele todos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria.**” (SANTOS, 2012, p.41). O processo diaspórico de assentamento ritualístico, simbólico e cultural de Exu em território brasileiro, é caracterizado por relações de cruzas profundidades que percorrem um histórico caminho de “[...] *trocas, diálogos, negociações, imposições e resistência*” (SILVA 2015, p.18). Aqui, eu sugiro também, associações e interpretações.

Em sua obra Agadá, Luz (2017) se apoia nos estudos de Santos (1976) para apresentar Exu em uma multiplicidade de nomes, diretamente ligados às

⁷ A fim de distinguir semanticamente a compreensão de sígnico e símbolo, remeto à Sodré (2017) que nos fornece uma orientação acerca de sua perspectiva conceitual. Para este autor, o signo enquanto campo semântico tem significante comum à interpretação, o que torna diferente do símbolo, que não significa, não remete a nada além dele mesmo. Portanto, sua funcionalidade é de inicialmente organizar os elementos “[...] pondo-os em interação tanto opositiva quanto combinatória.” (SODRÉ 2017, p.117).

suas respectivas funções míticas anunciadas dentro de uma primeira perspectiva transatlântica. Começa com Yangi, o ser inaugural, início de tudo, primeira matéria do universo; segue-se Bara, o dono do corpo, aquele que estabelece movimento e dinâmica no corpo físico. Enugbajiro: o senhor da boca, fala e digestão. Nomeado que implica a transformação daquilo que foi introjetado, ingerido e digerido, visceralmente ligado às funcionalidades orais e comunicadoras. Tem-se ainda Ojixé-ebó, o emissário, mensageiro das oferendas. Elebó, o senhor das oferendas, responsável pela ligação cruzada entre os seres humanos e os orixás. Exu Onã, o sentinela, guardião dos caminhos, com o poder de abrir e fechá-los e cujo lugar de excelência é a encruzilhada; Exu Obé, o manipulador da faca, que secciona e separa no nascimento e oportuniza a morte; Osetuwea, que dinamiza a posição dos símbolos que configuram os Odu, orquestradores do destino. Exu, multifacetado, polivalente.

“Exus brasileiros” e sua recriação simbólica.

Nesse caminho, a interpretação e recriação transatlântica de Exu é reelaborada no Brasil sendo contextualizado na Umbanda⁸ como um texto de transmutação que é escrito simbolicamente pelas implicações de um país “pós-escravista” que nega e marginaliza o que é produzido de VIDA em seu território. Os Exus umbanda ou como sugere Silva (2015) os “Exus brasileiros”, assumem semanticamente os atravessamentos do corpo negro em sua condição de escravizado. Desse modo, eles são interpretados no contexto inicial da umbanda, através do julgo da colonialidade⁹ como aquilo que é marginal, desprezível, porém, necessário para o trabalho pesado.

⁸ Religião entendida como originalmente brasileira criada nas primeiras décadas do séc XX- logo após a suposta abolição da escravidão e o advento da República. Antes de tudo é preciso afirmar que não desejo aqui aprofundar nos dados históricos e religiosos da umbanda no Brasil. Entendo que já há um número considerável de estudos que fornecem essas informações. Procurei seguir, na construção da problematização do pensar/fazer Exu através de sua elaboração cultural, signica e simbólica, uma perspectiva territorial brasileira atravessada pelas fricções, tensões, contatos e conflitos evidenciados no contexto de sua formação.

⁹ Sistema político, social e ideológico que se caracterizou pelo domínio de outros territórios ou países, tornando-os como colônias dos países dominadores. Transformados em colônias, tornaram-se territórios de produção exclusiva movidos primacialmente pelo objetivo de

Não iremos nos aprofundar sobre os dados historiográficos da umbanda no Brasil. Porém, para compreendermos como Exu foi elaborado simbolicamente no território brasileiro, é preciso revisitar algumas informações acerca de sua formação. Sua construção deu-se, a partir de **relações cruzas**¹⁰ entre a influência cristã Kardecista Francesa, o catolicismo popular brasileiro, práticas culturais indígenas e as religiões de práticas africanas, recriadas no Brasil. Enquanto missão operacional, o fazer filosófico da umbanda dá-se principalmente por meio do transe mediúnico que ocorre nas giras, em prol do desenvolvimento/ evolução/ progresso espiritual “[...] dos vivos (os médiuns e o público consulente) e dos mortos (espíritos desencarnados).” (SILVA, 2015, p.58). Nomeio de **“relações cruzas”**¹¹ por compreender que, enquanto cosmopolítica cultural, a umbanda reúna esses diferentes saberes/fazeres ontológicos. No entanto, os mesmos não foram organizados simbolicamente com equidade.

Sigamos nossa reflexão: Para Silva (2015) a influência teológica kardecista conduziu Exu a um local de organicidade que se compõem em grupos e “linhas” que são subjugadas a hierarquias evolutivas. Desse modo, Exu é posicionado em degrau evolutivo mais baixo, em relação aos santos católicos, Orixás, caboclos, preto-velhos - esses últimos são estabelecidos em tal contexto como uma memória sígnica cultural do processo de escravização e genocídio das populações africanas e indígenas. O autor afirma que, dentro de tal perspectiva de hierárquicas, Exu, faz parte dos “[...] espíritos condenados ao reino das trevas e das sombras porque na terra tiveram uma vida desregrada. São os bêbados, viciados, bandidos, malandros, contraventores, prostitutas, criminosos etc.” (SILVA, 2015, p.56). Nesse contexto, o culto a esses espíritos promove a evolução. Por exemplo, Exu pode passar de “pagão” para “Exu batizado.”

enriquecimento e manutenção econômica dos colonizadores. Nesse sentido, o sistema colonial se alimentava de processos altamente lucrativos e violentos como: genocídio e escravidão dos povos nativos, usurpação de matérias primas, sequestro de povos de outros continentes para trabalho escravo, entre outras práticas.

¹⁰ Grifo meu.

¹¹ Grifo meu.

O pensamento moderno evolucionista aplicado ao processo simbólico de Exu.

É importante destacar que a ideia de evolução kardecista está diretamente ligada ao pensamento científico modernista-positivista que fomentou todas as práticas separatistas e hierárquicas, alimentando o poder econômico da colonialidade, dividindo o mundo entre povos evoluídos, civilizados (colonizadores) e primitivos (colonizados).

Segundo Almeida (2019), nesse mesmo período a ciência moderna alcançava um modelo de racionalidade centrado no homem, especificamente no homem branco-europeu, estabelecido como o exemplo do que seria uma existência universal. Desse modo, criou-se o pensamento científico positivista surgido no século XIX, tornando-se possível que os questionamentos sobre diferenciações humanas fossem elaborados através do conhecimento científico. O homem passa ser compreendido, explicado e categorizado por interpretações biológicas e físicas, determinando posteriormente sua atuação cultural e social.

Nesse contexto, o autor afirma que determinações biológicas como condições climáticas e determinismo territorial/geográfico, justificariam e explicariam as diferenças morais, psicológicas e intelectuais da existência humana, bem como, os mesmos aspectos categorizariam e classificariam em perspectiva hierárquica as diferenças entre as raças. Ou seja, o homem branco cristão como proponente dessa perspectiva, tornou-se a referência do indivíduo hegemônico, antropocêntrico. Tal perspectiva, submeteu e condenou ao lugar de inferioridade, desorganização política e subdesenvolvimento cultural toda e quaisquer existências que não se organizassem no mundo a partir do pensamento moderno. Enquanto características biológicas: a identidade racial; traços físicos; cor da pele. Enquanto características socioculturais: origem geográfica, práticas religiosas, língua, entre outros costumes que, ao se desviar do fazer civilizado do mundo eurocêntrico, foram relegados à uma experiência humana primitiva.

Segundo Almeida (2019), o pensamento positivista se estabeleceu sobre a afirmação de que a pele não branca e o clima tropical, condicionava a experiência humana às práticas comportamentais imorais, lascivas e violentas, bem como a ausência de intelecto. Essa ideia foi também fomentada pelo “Darwinismo Social” onde pensadores sociais aplicaram os estudos darwinistas (1849) na compreensão da evolução de espécies e aos fenômenos socioculturais

Bom, e o que Exu tem a ver com isso?¹² O que proponho elaborar, perpassando por todo esse caminho de reflexão, é questionar como a simbologia de Exu no contexto brasileiro é atravessada e posicionada hierarquicamente. Na umbanda, em seu momento inicial, pelo pensamento eugenista e evolucionista, que derivam num pensamento racista, sutilmente presente em toda formação do Kardecismo desde sua origem francesa até seu assento em solo brasileiro, onde deu-se em continuidades.

As perspectivas de bem e mal, a ideia de demônio, profano e pagão, também se aplicou à simbologia de Exu, e dessa vez deu-se pela interpretação do catolicismo, que leu a relação de Exu com o corpo e a sexualidade, a partir de uma perspectiva racista e moralista que moveu todas as violentas ações do catolicismo do período da modernidade, leitura e interpretação que faz parte das relações cruzadas que formaram a umbanda - em seu contexto inicial. Logo, a simbologia de Exu nesse mesmo contexto. É importante compreendermos que tal narrativa não é produzida exclusivamente em uma perspectiva negra, enquanto existência política-sociocultural. Por isso, há no pensamento contemporâneo, o desejo movido por algumas lideranças religiosas e estudiosos da cultura negra de repensar e avançar na cosmologia simbólica partir de um processo de “reafricanização” e/ou “descatolicização” das práticas culturais negras em seu atravessamentos identitários no Brasil. Entende-se que tal caminho proponha alcançar maior autonomia simbólica de tais saberes. Assim, deseja-se produzir uma narrativa do negro, que seja centrada e versada pelo próprio, considerando suas complexidades e

¹² Grifo meu.

dissimetrias causadas por interpretações reducionistas, fetichistas e racistas em que se basearam as violências coloniais.

Os Exus brasileiros nomeados também de: “Exu castiços”, “escravos”, “Compadres”, “povo da rua”, pelos seus adeptos, quando distanciados das narrativas colonialistas, dão-se, eu sugiro, como a continuidade e recriação de Exu em sua condição Transatlântica: Èsù Orixá Nagô. O dinamismo vivo, visceralmente comunicador se relaciona compulsoriamente com tudo que é vivo e diante dessa perspectiva, ele é o mediador responsável pelo trânsito e desenvolvimento das matérias de origem do orun para o aiyê.

Enquanto acontecimento estético, performático e semântico, os Exus brasileiros têm sua dramaturgia assentada em lugares ou estados de trânsito cruzado entre os dois mundos - mundo dos vivos e dos mortos - que vão transmutando aos estados entre as matérias sólidas e líquidas: lodo e lama; Aos trânsitos e passagem de luz; sombra, madrugada; Aos seres antropofágicos; meio humanos, meio animais; Ao que é complementar ou possivelmente duplo, porém não polar; duas cabeças, capa preta de um lado, capa vermelha de outro. Às dinâmicas dos períodos do tempo, as mudanças: meia noite, alvorada. Seus nomes referenciam e mencionam tais territórios à medida que se elaboram da seguinte maneira: Exu Tranca-Ruas, Exu Caveira, Exu Cemitério, Exu Meia-Noite, Exu Lorde da Morte, Exu Destranca-Ruas, Exu Matança, Exu do Lodo, entre outros. Os dias e horários de culto a esses Exus também compõe a dramaturgia performática e simbólica de sua constituição.

Seja no contexto transatlântico primeiro, ou em uma perspectiva brasileira, Exu é um discurso dinâmico que nos possibilita romper com a ideia da narrativa única. Desse modo, também anuncia as complexidades e implicações sociopolíticas e culturais resultantes das tensões e encontros do movimento contínuo da diáspora negra africana recriada no Brasil. Diante dessa recriação, denuncia as disparidades e assimetrias culturais que o produzem. Enquanto dono do corpo, ele é o fenômeno possível pela diáspora que se atualiza na contemporaneidade evidenciada no acontecimento da carne; do corpo.

A dança como diáspora em *locus* tempo-espacial do corpo em Exu.

Sendo corpo, ele é atualizado pela dimensão cruza dos tempos: passado-presente-futuro. É corpo, porque é anterioridade. É corpo, porque é a materialização fisiológica do agora. É corpo, porque é a anunciação física existencial do futuro! Exu-bara o dono do corpo.

Em dança com os pés enraizados¹³ (paralelos, na mesma direção das cristas ilíacas) joelhos semiflexionados e não tensionados, quadris encaixados organicamente sobre articulações coxofemorais, os ísquios projetados, formando uma leve diagonal posterior. Conecta-se com o pulso/ energia que é resultado do enraizamento dos pés, passando pelos joelhos, circulando pelos quadris, através de uma respiração natural, porém consciente. O pulso chega em espirais pelas fibras musculares dos adutores da coxa (parte interna da coxa), e trazendo para o nível da presença consciente a percepção de nossas virilhas; sexo; intestino; fígado; estômago; externo; as costelas, os espaços entre as costelas; o plexo solar/ peitoral. Concomitantemente, em espirais que trazem para o presente, as mãos, cada falange, cada espaço e possibilidade de movimento neles, as palmas das mãos, os punhos, os braços, os cotovelos e os ombros. Somado à isso, e ao mesmo tempo, o pulso presente na garganta, na boca, na testa, nuca, olhos, orelhas, nos sete buracos da cabeça.

O pulsar é a soma do enraizar, pressionar, friccionar os pés no chão como se o empurrasse, movimento que transborda dos pés a cabeça, da cabeça ao cóccix. Assim, o pulsar segue o tempo da frequência cardíaca, que aumenta gradativamente, circulando sangue/vida pelas células, músculos, órgãos e pele. Ao mesmo tempo, o diafragma que está irrigado de vida, emite sons como resposta do corpo, que só é corpo mediado à incorporação do corpo-próprio. Desse modo, redescubro meu corpo-próprio, comendo o mundo e meu próprio corpo a partir de uma narrativa estética e performática assentada na força das ruas, das encruzas, um corpo produzido em equilíbrio

¹³ Como Santos (2006) nos direciona ao compartilhar em seus estudos de **Corpo e ancestralidade** o que ela nomeia de **exercícios técnicos**. (Grifo meu)

assimétrico, sincopado, que anuncia uma cosmovisão que compreende a morte como território da continuidade e não o fim.

Enquanto performance, Exu é um acontecimento que se move em equilíbrio assimétrico, sincopado, vai-mas-não-vai. A corporeidade de Exu nos apresenta um mundo que acontece na dimensão do fazer corporal.

O acontecer de Exu em suas giras e sambadas, inaugura no tempo-espaço do agora um corpo transformado pela autonomia e emancipação. Ele brinca, zomba, gargalha, empodera os corpos de seus médiuns e todos ali presentes. Em qualquer condição de nome e função que Exu se manifeste na fisicalidade de seus médiuns, ele se apresenta como pai, amigo, próximo. Difere muito da relação estritamente vertical do “Deus Pai” cristão, aquele chamado de “Deus pai todo poderoso, criador do céu e da terra...”. Esse que já foi cultuado em construções góticas que expressavam o poder divino alcançando os mais altos céus com suas torres pontiagudas e ornamentadas, que propunham um religar, re-ligação, *religare* o homem a um Deus europeizado.

As falanges de Exu chegam em espirais nos terreiros, nos corpos. Corpos transmutados pelo saber do terreiro, caem de joelhos, mas não de maneira servil, cedidos pela gravidade da culpa ou do pecado. Cedem-se pela força viva do mito. No chão eles gargalham, inclinando o tronco para trás como quem é sabedor de todos os desejos secretos dos homens, cada falange/entidade a sua maneira, como conta seu corpo-mito. Gargalha e diz: “Boa noite, boa noite! Cês fica à vontade aí, viu? Aqui é “Seu Tranca Rua”. “Aqui é Caveira” - escolho estes, pois foram as entidades com que mais me relacionei nas giras.

“Êh caveira vem firmar seu ponto, na folha bananeira Exu caveira.” (ponto cantado)

Assim, de braços abertos ele acolhe o público presente, na maioria pessoas comuns, pedreiros, mecânicos, cozinheiras, domésticas, corpos

marcados pela sobrevivência e luta. Herdeiros do jugo, exclusão social e da colonialidade. Os exus brasileiros bebem, fumam, riscam o ponto¹⁴ no chão parecendo desvelar os mistérios da vida em linhas que encruzam, entrecruzam, setas que abrigam a semântica da filosofia negra brasileira. Não importa o gênero, a incorporação transborda o corpo, brincando com fluidez e liminaridade do homem e mulher. Assim, os corpos-exus são potências não-binárias, interseccionalidades vivas: cantando, dançando o mundo pelo anseio da liberdade assentada na raça-gênero-classe.

É através da transformação da matéria na cumbuca: pólvora que explode em fogo, que anuncia o novo tempo-espaço na ritualidade do corpo. Pretos e pardos, e pardos de tão pretos, *exusiam-se*, experimentando de maneira efêmera a liberdade, que para Castiel Brasileiro¹⁵ (2020) a liberdade dá-se no acontecimento espaço-temporal, sendo assim geográfica e existencial.

Se a liberdade, mesmo que efêmera, é existencial, então ela é corpo; e sendo corpo, é movimento. Assim, em sua insurgência o corpo exusíaco, move-se para todas direções, brincando com os limites dos planos e eixos, que servem de limites ao corpo na perspectiva da cinesiologia clássica ocidental. Mas Exu transgride esses limites, e revela-se atômico, energia pulsante que pode estar em qualquer lugar, qualquer tempo, em todas as dimensões. Exusiando-se nos entre-lugares das articulações a poética de corpo-volume, corpo-tensões, corpo-relaxamentos, corpo-poroso e corpo-carne impulsionando e pulsando de maneira contínua de joelhos semifletidos, as memórias dos meus mortos, meus anteriores. Anunciando pelos sete buracos da cabeça a transformação do amanhã, assentando de pés enraizados a existência no agora sob o fio condutor dos tempos: a incorporação do corpo próprio.

¹⁴ Riscar o ponto: termo utilizado no vocabulário da Umbanda que é inaugurado pela ação de riscar o chão com a pomba (espécie de giz sagrado que se risca o chão) desenhando símbolos e signos contextuais. Segundo alguns praticantes o ponto riscado é a assinatura da entidade que se caracteriza também por desenho de cruzes, setas, círculos entre outros.

¹⁵Castiel Vitorino Brasileiro (1996). Artista visual, macumbeira e psicóloga mestranda no programa de Psicologia Clínica da PUC-SP sob orientação de Suely Rolnik. Desenvolve estéticas macumbeiras de sua Espiritualidade e Ancestralidade Travesti.

Considerações Finais

Jamais devemos negligenciar ou subestimar a importância do ato de redescobrir criativamente [...] as “histórias ocultas” têm tido um papel crucial na emergência de muitos dos importantes movimentos sociais da nossa época- feminismo, anticolonialismo e antirracismo. (HALL,2018, p.89)

Recriando em dança a organização corporal que se dá Exu em suas complexidades de nomes e funções, redescubro meu corpo próprio, o corpo dos meus e toda cosmovisão negra brasileira que nos constitui. Destituindo cada vez mais das narrativas que nos reduziram como o outro; o diferente; o primitivo; o irracional. Olhando para os corpos que se dão em performance de Exu que vibram, giram, espiralam, caem, voltam e subvertem o tempo-espaço, percebo-vivo, um outro modo de ser, estar. Tal que, mesmo de maneira efêmera, incorpora formas e conteúdo que revelam os mistérios daquilo que nos foi ocultado, do não dito. E desse modo, me posiciono daqui, da margem, e produzo força no contra fluxo daquilo que nos impôs a colonialidade, que centralizou a razão da existência no que é branco, patriarcal, monoteísta e cristão.

Dançando Exu, eu acesso as tecnologias construídas pelos meus ancestrais, que submetidos à experiência da escravidão, construíram estudos sistemáticos que reformularam a sua própria existência cultural para garantir sua sobrevivência em seu “novo mundo.” Neste sentido, os corpos negros re-existiam e seguem resistindo às violências e opressões à medida que criaram métodos, meios, processos de instrumentalização que os garantem a existência.

É urgente voltar-se para corpo e conscientizarmos dos pés à cabeça, da cabeça ao cóccix, na urgência contínua de recriar o espaço da ruptura do lugar basilar da existência dos nossos ancestrais. Não há como “retornar para o começo”, portanto, é preciso direcionarmos para a continuidade, impulsionados pelo “começo simbólico,” (Hall, 2018, p.97), este lugar que é constituído de “*desejo, memória, busca e descoberta.*”

Assim, essa pesquisa se desenvolve através da experiência de dançar Exu sob o olhar da diáspora africana ressignificada no acontecimento da

contemporaneidade. Neste caminho, busco desviar dos estereótipos e representações que reforçam o lugar de uma cultura servil, construída pelo viés do atavismo. Através de ações como giros, desequilíbrios, quedas, recuperações, corpo-voz, corpo-turvo, corpo-bêbado, corpo cruvo e exusíaco. Busco um fazer artístico em dança que se elabora na encruzilhada das tensões e encontros, que concebem uma produção renovável e inacabada de conhecimento, que constrói o corpo da cultura Africana, ampliada e ressignificada no Brasil.

Referência Bibliográficas

ALMEIDA, Sívio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen 2019.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, CARNEIRO, MESQUITA (Orgs). **Histórias Afro-Atlânticas**: [Vol.2] Antologia. São Paulo: MASP, 2018.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira, **Agdá: dinâmica da civilização africana-brasileira**.4ª ed-Salvador: EDUFBA,2017.

RUFINO, Luiz. PERFORMANCES AFRO-DIASPÓRICAS E DECOLONIALIDADE: O SABER CORPORAL A PARTIR DE EXU E ÀS SUAS ENCRUZILHADAS. **Revista Antropolítica**,n.40, Niterói,p.54.80,1 sem.2016

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Ásèsè e o culto Égun na Bahia**; Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14.ed.-Petrópolis, Vozes,2012.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Renata Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processo de criação na dança. 2.ed. Goiânia: Editora UFG, 2016.

SILVA, Vagner Gonçalves da, **EXU: o guardião da casa do futuro** – 1.ed. Rio de Janeiro:Pallas,2015

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**- Petrópolis, RJ:Vozes, 2017

PADE: BARAFUTURISMO

Alexandre Carvalho dos Santos (UFRJ)
Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

O presente artigo discorre sobre a trajetória de 10 anos de lutas e conquistas do Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que tem como objetivo principal criar e promover encontros que possibilitem aos graduandos em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, futuros professores, pesquisadores e coreógrafos, expandirem a capacidade de dialogar com a diversidade cultural afro-brasileira, a partir dos saberes da dança de terreiro de Candomblé.

O projeto propõe a troca de saberes entre as comunidades acadêmica e de terreiro, gestando outras possibilidades, ampliando as potências do corpo em dança. Na terminologia iorubá segundo Lima (2010) a palavra *Padê* ou *Ìpàdê* significa o ato do encontro, celebração e, também um ritual afro-religioso ofertado ao Orixá Exu/ Bara, o Senhor do corpo, do movimento e do gesto.

O projeto nasceu há 10 (dez) anos de um sonho, um sonho de olhos abertos, buscando um horizonte menos turvo e por um olhar conceitual Afrofuturistas, que segundo Freitas (2015) é a possibilidade de vislumbrar mudanças positivas por meio da ficção científica e no realismo fantástico, abordando as condições sociais de produção da população afrodescendente.

É no cruzamento dos espaços da educação, arte, religiosidade como manifestação cultural e ainda, no debate sobre intolerância religiosa, racismo religioso e preconceito que o PADE caminha. Produzido na ficção como um sonho e no exercício de alinhamento metodológico e filosófico com o Afrocentrismo, que para Junior (2010) promove uma ideia revolucionária porque estuda conceitos, eventos, personalidades e processos políticos e econômicos de um ponto de vista do povo negro como sujeito não como objeto.

Encruzilhando o Afrofuturismo com o Baraperspectivismo, onde Santos (2014) pensa o corpo a partir do Orixá Exu/Bara, o Senhor do corpo, dono dos caminhos e das encruzilhada que o PADE na fresta, no jogo de corpo e na ginga, dialoga com as epistemes dos Terreiros de Candomblé dentro da

Universidade como ato de resistência e re-existência às demandas de um sistema eurocêntrico e monológico, que pauta o conhecimento em um único modelo de saber.

Para romper essa lógica única, na busca de outros saberes ancestrais, recorro aos povos originários na produção de novos encontros estabelecendo paralelos com leituras que possibilitam conexões com outras vivências e saberes ancestralizados.

Desta forma convido para dançar comigo em sonho e palavras o Xamã Kopenawa (2015) e sua narrativa sobre os xapiris, espíritos da floresta que o visitam em sonho. Os xapiris são forças ancestrais que dão orientações a Kopenawa. Esse chamado é um encontro para ensinamento, preparação e compreensão das dimensões em que o Xamã terá que atuar em favor de sua comunidade. Os xapiris convidam o Xamã para dançar.

E se em sonho os espíritos da floresta convidam o Xamã, no meu sonho, vejo e a voz que ouço é a de Exu/Bara. Ele é quem me convida para dançar as ancestralidades africanas que me constituem em diáspora, apontando para as Comunidades de Terreiro de Candomblé como uma enorme floresta de saberes ancestrais. Um chamado para ser realizado no futuro, na perspectiva do Afrofuturismo de Freitas (2015) na construção de novas realidades no devir.

O Projeto em Africanidade na Dança Educação: sonho e realidade

“Eu tive um sonho”, parafraseando Martin Luther King. Sonhei a construção de um projeto que pudesse apresentar a cultura das Comunidades de Terreiro de Candomblé de Ketu¹⁶ afirmando sua importância e desfazendo o olhar de estranhamento, preconceito e intolerância religiosa em nossa sociedade. Como se essa manifestação cultural religiosa afro-brasileira não compusesse nossos corpos afros e brasileiros e, como se 54% da população brasileira não fosse preta e não tivéssemos uma ancestralidade africana.

O meu sonho começa em 2009 ao observar diálogos informais com um grupo de professores da Escola Municipal Praia do Siqueira, em Cabo Frio, região dos Lagos no Rio de Janeiro. Como parte do corpo docente, percebi que

¹⁶ Culto oriundo da Nigéria, África.

os professores da escola tinham dúvidas e desconhecimento sobre a cultura do Candomblé, suas práticas e sua forte influência na cultura brasileira. Propus aos colegas pequenos encontros para conversar sobre o tema, com base na lei estadual, 5.506/09 que reconhece o Candomblé como Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro e amparado na lei 10.639/03, atual 11.645/08¹⁷.

Foram muitos encontros, debates e conversas que estimulavam cada vez mais o interesse, até o momento que as questões extrapolaram o campo da teoria e especular como seria um terreiro, já não dava conta das aspirações do grupo. Foi necessário criar outra estratégia.

Organizei com os docentes uma visita buscando o primeiro “encontro” entre uma Comunidade de Terreiro de Candomblé e a escola, quando fui aprovado e tomei posse como professor do Departamento de Arte Corporal, da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Com a mudança de planos tive que adiar a visita.

Já na Universidade recomecei a estruturar um outro grupo de pesquisa, com discentes do curso de graduação em Dança, professores e funcionários que demonstravam interesse no tema, então o primeiro encontro aconteceu.

O terreiro *Asé Ylê Aiyê Ojú Odé Igbô* localizado no bairro de Realengo, zona oeste do Rio de Janeiro, é dirigido pela *Íyálórixás* Nara de Oxóssi. Na nossa primeira conversa tive a oportunidade de falar da relevância da lei 5.506/09, que ela desconhecia, para o fortalecimento das comunidades de terreiro. Após uma longa e agradável conversa, Mãe Nara convidou o grupo para a Festa do Orixá Oxóssi¹⁸ e frisou que o conhecimento sobre a dança de terreiro poderia auxiliar no combate à intolerância religiosa e o preconceito.

Na ocasião os professores da escola de Cabo Frio e o grupo da UFRJ puderam participar do encontro, onde fomos recebidos de forma muito hospitaleira, demonstrando a aceitação da Comunidade à presença dos pesquisadores.

Foi como mergulhar e ir até a casa dos ancestrais. Como a mulher yawarioma fez com Kopenawa (2015, p.106) “conduzindo-o pela mão e

¹⁷Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

¹⁸ Orixá da caça, o deus dos caçadores (VERGER, 2002, p.112).

correndo por muito tempo na floresta para compreender seu lugar”. E compreendendo com as devidas proporções e dimensões espirituais, epistêmicas e culturais apresentada pelo Xamã Kopenawa, encruzilho a potência ancestral de Exu/Bara, que figurativamente me pega pelo braço, e me apresenta outras perspectivas dos saberes terreirizados, novas leituras, e pesquisas de campo.

Um sonho do alto

Danço com espíritos, com outro espírito de corpo, onde Bara gesta a episteme, o caminho e a visão para a sensibilização de diversos outros corpos dentro e fora da Universidade. Observando os caminhos e atalhos que o sonho tomava, pude ver mais adiante, do alto do tronco da árvore sagrada como diz Kopenawa:

Outras vezes, sonhava que trepava numa grande árvore a rapa hi de flores amarelas. Subia com cuidado, me agarrando no tronco. Passava além dos seus galhos principais e ia até o topo. De lá podia avistar a floresta em todas as direções. (KOPENOWA, 2015, p.92).

Bara me conduziu até a grande árvore para olhar em múltiplas direções. Para o povo iorubá, a grande gameleira branca é a manifestação do Orixá Irôko, o Tempo. Foi quando conheci a Comunidade de Terreiro, *Ásé Oloroke* Pantanal, dirigido pela *Ìyálórixás* Mãe Maria de Xangô. Localizado na baixada fluminense, é a casa matriz da nação Efon, que anualmente realiza uma grande festa para Irokô.

Em 2015, na Festa de 60 anos de iniciação de Mãe Maria de Xangô, o PADE apresentou a performance, *Irôko terreiro de Mundo*, como um retorno das pesquisas realizadas na comunidade.

“Fincou no chão/ Sua raiz forte Nanã acolheu/ Subiu no ar/ Seu tronco devida/ Que o tempo ornou/ Brillhou no céu/ Sua folha de Asé /Aos olhos de Olorum/ Obatalá, fez um Opaxôro/ Do tronco que tirou/ Irokô dança com seu corpo inteiro/ O terreiro do Mundo/ Ele é memória de um tempo/ Que o homem não pode alcançar/ Em seu

espaço e tempo/ Ele vive a força de tudo/Erô, erô/ É a forma de Irôko saudar.”¹⁹

A partir do conhecimento adquirido no terreiro, as performances são realizadas no intuito de afirmar a importância desses saberes, de expandir a capacidade de diálogo entre a universidade e o terreiro e de desfazer o olhar de estranhamento e preconceito.

Quando partimos do pressuposto de que algo precisa ser afirmado, pondera-se que sobre esse ser, esse algo, age uma força oposta que o nega enquanto existência, validade, legitimidade, entre outras questões. Assim as ações afirmativas são criadas, no intuito de ampliar vozes oprimidas e silenciadas em suas expressões do desejo e do direito de ser ou ter, mediante questões sociais que envolvem classe, raça, gênero, religião ou condição física e mental.

Quanto à relação educacional nas questões étnico-racial, é incontestável a contribuição do Estado para os processos discriminatórios e excludentes aos quais africanos e afrodescendentes foram submetidos na formação da sociedade brasileira. Conduta esta que tem seu efeito nocivo à população preta e sua produção de conhecimento até os dias de hoje.

O Brasil, Colônia, Império e República, tiveram historicamente, no aspecto legal, uma postura ativa e permissiva diante da discriminação e do racismo que atinge a população afrodescendente brasileira até hoje. O Decreto nº1.331, de 17 de fevereiro de 1854, estabelecia que nas escolas públicas do país não seriam admitidos escravos e a previsão de instrução para adultos negros dependia da disponibilidade de professores. O Decreto nº 7.031-A, de 6 de setembro de 1878, estabelecia que os negros só podiam estudar no período noturno e diversas estratégias foram montadas no sentido de impedir o acesso pleno dessa população aos bancos escolares. (MEC, 2004, p.5).

No que se refere ao sistema educacional, observa-se que durante o processo de formação da população e da nação brasileira, uma grande parcela foi alijada do direito a uma educação de qualidade e que contemplasse toda a diversidade que constitui essa nação. Somente após 100 anos da dita “Abolição da escravidão”, com a Constituição de 1988, o Brasil inicia um

¹⁹ Música: Iroko Terreiro do Mundo (autor. Xandy Carvalho, 2015).

processo de democratização de direitos com foco na dignidade e no direito a cidadania da pessoa humana. Com uma realidade marcada por posturas preconceituosas, racistas e discriminatórias da população africana e seus descendentes, desde as primeiras legislações.

Sem medo de ser redundante, a arte-educação é uma poderosa ferramenta para combater toda e qualquer discriminação, preconceito e racismo. Nesse sentido, o Ministério da Educação (MEC) reconhece que:

O Brasil, ao longo de sua história, estabeleceu um modelo de desenvolvimento excludente, impedindo que milhões de brasileiros tivessem acesso à escola ou nela permanecessem. Com a criação da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade (Secad), o Ministério da Educação dá um grande passo para enfrentar a injustiça nos sistemas educacionais do país. Garantir o exercício desse direito e forjar um novo modo de desenvolvimento com inclusão é um desafio que impõe ao campo da educação decisões inovadoras. Na reestruturação do MEC, o fortalecimento de políticas e a criação de instrumentos de gestão para a afirmação cidadã tornaram-se prioridades, valorizando a riqueza de nossa diversidade étnico-racial e cultural. (SEPPPIR, 2004, p.7).

O reconhecimento, como dito anteriormente, de todo processo de exclusão que milhões de pessoas foram submetidas é um grande passo na construção de um processo de inclusão, disposto a corrigir as injustiças sociais e as diversas formas de violência que o povo preto foi submetido, para seguir como um país onde todos seus cidadãos gozem de direitos iguais, para além do postulado nas teorias da Constituição.

Assim as ações afirmativas se apresentam como um conjunto de medidas que buscam promover essa igualdade e equidade de direitos à parcela da população que há muito tempo tem seus direitos básicos suntuados e, é para assegurar aos menos favorecidos o direito mínimo à cidadania com objetivo de eliminar o racismo, preconceito e quaisquer tipos de discriminação.

É importante frisar que diferente do que pensa o senso comum, as ações afirmativas não buscam apenas tratar dos direitos dos afro-brasileiros. Ela deve atuar para amparar todo cidadão que em algum momento de sua vida, tenham sido cerceado dos seus direitos mínimos, seja por motivo de cor, raça, credo, gênero, condição física ou intelectual.

A Lei 10.639/03 atual 11.645/08, busca afirmar o direito à diversidade cultural na escola, ao que tange as relações étnico-raciais, visando transgredir com as dinâmicas eurocêntricas impostas por nosso sistema educacional. A lei obriga que essa temática seja trabalhada nas disciplinas Educação Artística, Literatura e História do Brasil, porém é notório que a cultura e história africana e afro-brasileira, por sua grande capacidade e multiplicidade na produção de conhecimentos multidisciplinares, podem ser abordadas por todas as disciplinas.

Contudo, não é novidade que as lideranças políticas lutem veementemente para desqualificar e negar as produções culturais, intelectuais advinda dos povos de África e seus descendentes. Mbembe (2018) afirma que aquele que foi suprimida a faculdade de falar por si mesmo é sempre forçado a se considerar intruso ou alguém que aparece no campo social unicamente sob a forma de um problema.

Acredito que a ausência de um olhar mais sensível e criterioso para a diversidade cultural no âmbito escolar e universitário, somada as políticas voltadas ao embranquecimento da sociedade, foi fundamental na construção dessa lacuna entre sociedade desejada e sociedade real, ou seja, a educação brasileira é programada para atender uma sociedade que foi, e é idealizada, não dando conta das verdadeiras demandas e tensões da realidade da escola e da universidade brasileira.

É importante salientar que os avanços na luta por uma equidade de direitos nas relações étnico-raciais, resultam de inúmeras reivindicações e propostas do Movimento Negro no Brasil. É nesse cruzo que o PADE tem a possibilidade de falar do corpo preto e da produção de conhecimento das Comunidades de Terreiro de Candomblé.

No Departamento de Arte Corporal, da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ o projeto estabeleceu parcerias importantes com a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, coordenada pela Professora Doutora Eleonora Gabriela que pesquisa há mais de trinta anos os saberes tradicionais da Cultura Popular, o Núcleo de Pesquisa em Dança Afro-Brasileira – NUDAFRO, coordenado pela Professora Doutora Tatiana Damasceno que pesquisa as performances afro-brasileiras, o Pesquisa em Cinema e Dança – PEC DAN, coordenado pela Professora Doutora Katya Gualter que desenvolve

a produção de ensaios audiovisuais, onde a dança e o audiovisual dividem entre si o espaço da criação artística e da produção de conhecimento e, mais recentemente, o PADE integra o Grupo Ancestralidades em Rede - GrupAR, composto de 14 coletivos acadêmicos e não acadêmicos que pesquisam e se debruçam no esforço de reunir saberes tradicionais, ancestrais e seu valores como conhecimento dentro da Universidade e outras instituições de educação e arte.

O PADE como sonho se torna realidade no desejo transformador de um futuro possível, contribuindo para o debate e fortalecimento dos saberes da cultura de terreiro de Candomblé. Esse futuro possível se dá através da resistência, da luta por direito à cidadania.

Neste sentido é de extrema relevância manter o olhar Afrofuturista e Barapespectivista como caminho conceitual de produção de conhecimento através dos saberes terreirizados e pelo corpo preto dentro e fora da universidade. Trazendo para o centro da discussão histórias, memórias e saberes que não pertenciam ao universo acadêmico há bem pouco tempo com protagonismo, como se esse conhecimento não fosse parte da cultura brasileira, e sim algo *extraterreste* como afirma Freitas:

As populações negras do continente africano são os descendentes diretos de alienígenas sequestrados, levados a uma cultura para outra. Seus antepassados, separados dos seus territórios originais, forma abduzidos como escravos para o Novo Mundo. (FREITAS, 2015, p.5).

Os saberes ancestrais mantidos vivos dentro dos terreiros, não podem ser visto como saberes alienígenas, não pertencente a nossa cultura. Mas é importante destacar que, falar da cultura preta ainda é um esforço gigantesco para mostrar, ou melhor, comprovar sua existência, sua tecnologia, suas epistemologias. Manter um projeto que evoca Bara/Exu, o Senhor do corpo, e o elege como conceito na investigação em dança, gesto e movimento, não escapa dos processos de preconceito e racismo. Recebe o mesmo olhar de estranhamento e desqualificação em seu percurso, com muitas críticas veladas e abertas durante estes 10 anos de sua viagem no espaço universitário.

Metaforicamente, arriar um PADE na escola pública ou na Universidade, é uma forma de produzir outros encontros com os saberes das Áfricas que nos

compõem como corpo histórico, cultural e social. Por este motivo é fundamental a leitura do texto *Que Diabo é Exu*, do livro *As quartas feiras de Xangô* de Fabio Lima para todos os que desejam entrar no projeto no intuito de desconstruir o imaginário de que Exu seja ou tenha qualquer relação com o diabo judaico cristão.

Não por acaso uma das primeiras performances criadas pelo PADE foi exatamente *Elegbara*²⁰ que em seus desdobramentos da pesquisa em dança deu origem ao trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em Dança *AXÉi* o *EiXU* de Genilson Leite. O primeiro memorial baseado em Bara como conceito, apresentado na Escola de Educação Física e Desportos em 2013.

Posteriormente, o palco vai se iluminando com luzes avermelhadas das Pombagiras²¹ em *Rosa Vermelha*, de Tulani Pereira e *Pedacinho de Molambo*, de Mayara de Assis e Genilson Leite. Despertam as *Lembranças Memoráveis*, no Memorial em Dança de Luana Domingos, sopra a performance *Ao Vento*, de Simonne Alves e Andreza Jorge, são potencias, forças iorubás, no Memorial em Dança *Aráyê* de Ivy Brum. E incorporado dos conhecimentos do audiovisual nos vídeos *Comunidade de Terreiro e Extensão: Experiência dialógicas no Campo*, de Victor Hugo Garcia, e *Recepção do Ooni de Ifé, no Ilê Ogun Aaeji Igbele Ni Oman – Asé Pantanal*, de Nathalia Leite, e vista na exposição fotográfica *Através dos Olhos*, de Julius Mack e Wagner Cria.

Essas são algumas das produções artístico-acadêmicas do PADE ao longo de 10 (dez) anos realizadas dentro do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto da UFRJ. Processos artísticos movimentados e guiados por Bara, que convida a todos para refletir a cultura do terreiro de Orixás, Inkises²² e Voduns²³ na Universidade, nas escolas, em projetos sociais. Sonho ou realidade? Ficção futurista ou o futuro é aqui e hoje?

Assim o PADE dança e faz dançar sendo revigorado para não esquecer quem sou/somos. Esse é o início de processo de descolonização do pensamento para seguir crescendo, como nas visões de Kopenawa:

²⁰ Nome de Exu. (VERGER, Pierre, 1981).

²¹ Exu feminino. (CACCIATORE, 1988, p.213).

²² Divindades do Candomblé Congo-Angola.(CACCIATORE, 1988, p.148).

²³ Divindades do Candomblé Jêjê Nagô. (CACCIATORE, 188, p. 154).

Não tema! Você vai crescer e fazer dançar os espíritos. Protegerás seus filhos e as pessoas de sua casa contra os seres maléficos e saberá curá-las quando adoecerem [...] conforme tiravam doenças de meu corpo, os Xamãs mais velhos de nossa casa iam também colocando em mim, aos poucos, as imagens de enfeite preciosos dos Xapiris. (KOPENAWA, 2015, p.94-96).

O processo de dançar com os espíritos é parte das vivências em oficinas, laboratórios, ensaios de espetáculos que se inspiram nos saberes afro-brasileiros dos terreiros, nesse importante afroterreiro que é o corpo. Se para Kopenawa, os Xamãs mais velhos são uma referência de sabedoria, no PADE, busco os *Bàbálórìsà*²⁴ e *Ìyálórixás*²⁵ com parcerias que se estabeleceram ao longo do tempo com Nara de Oxóssi, do *Asé Ylê Aiyê Ojú Odé Igbô* (Realengo – RJ), Nani de Oxum, do *Ilê Axé Omi Opará Odé* (Duque de Caxias – RJ), Marlene de Oxalufã, do *Ilê Axé Omin Otá Odará* (Cachoeira de Macacu – RJ), Tania de Jagun, do *Ilê Axé Jagun Loyá* (Bangu – RJ), Mãe Maria de Xangô do *Ásé Oloroke Pantanal* (Duque de Caxias –RJ), Lilico de Oxum, do *Asé Ilê Ayê Oxum Dewi* (Sobradinho – DF).

São eles que nos permitem compreender nossa corporalidade como um presente, enfeites preciosos que os Orixás nos revelam através de histórias narradas no corpo pela dança, onde nossas memórias e ancestralidades roubadas vão aos poucos se reconstruindo nos fragmentos da diáspora.

Produzir dança através dos saberes do terreiro aponta o projeto como uma possibilidade de construção do conhecimento pelo e para o corpo. Acredito que a ausência da perspectiva do corpo preto, e do corpo preto em si, no espaço acadêmico também tenha sido uma das motivações ao pensar o PADE como um sonho. Cabe ressaltar que, hoje os corpos pretos são um pouco menos alienígenas nos espaços territoriais da universidade, resultado das ações afirmativas implantadas na educação a partir do ano de 2003.

Durante esses 10 (dez) anos, muitas dificuldades e obstáculos tiveram que ser transpostos, mas também muitas conquistas foram alcançadas. O projeto que surgiu de um pequeno sonho ficcional nos anos de 2009, aparece nesse artigo como uma realidade na Escola Educação Física e Desportos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fruto de ações de deslocar, descentralizar e descolonizar as referências nas áreas da Educação e da Arte,

²⁴ Sacerdotisa dirigente de um terreiro de candomblé.(CACCIATORE, 1988, 139).

²⁵ O chefe masculino do terreiro (CACCIATORE, 1988, p. 59).

ao deslocar o eixo, como Exu ensina, ao subverter a ordem social pré-estabelecida.

O PADE trilha o caminho para desmistificar a ideia de que o pensamento afrocentrado tem por objetivo substituir tudo que foi produzido pela Europa. No exercício de colocar e devolver ao africano e afro-brasileiro a capacidade de contar suas próprias histórias com seus próprios heróis, sendo ele agente, e não objeto de suas próprias produções como declarado por Nogueira:

O método afrocêntrico considera que nenhum fenômeno pode ser apreendido adequadamente sem ser localizado primeiro. Um fenômeno deve ser estudado e analisado a partir das relações de tempo e espaço psicológicos. Ele deve sempre ser localizado. Ou seja, este é o único modo para investigar as complexas interrelações entre ciência e arte, projeto e execução, criação e manutenção, geração e tradição e tantas outras áreas atravessadas pela teoria [...] o afrocentrismo considera o fenômeno múltiplo, dinâmico e em movimento e, portanto, ele é imprescindível para uma pessoa anotar cuidadosamente e registrar de modo preciso a localização do fenômeno em meio às flutuações. O que significa que o (a) investigador(a) deve saber onde ele ou ela se encontra no processo. (NOGUEIRA, 2017, p.2).

Neste processo me pauto nos conceitos do Afrofuturismo, Baraperspectivismo e Afrocentrismo, pois são olhares sobre um local epistêmico de localização da voz, do corpo, da ancestralidade e do futuro do povo preto. A junção destes conceitos fortalecem o PADE como lugar de fala e de produção de conhecimento e reconhecimento das histórias e memórias afrodiaspóricas, elencando o Candomblé como tema, guiado por Exu/Bara para todas as direções, em todos os sentidos do corpo que dança. Laroyê!!!!

Referências

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**. Trad. Renato Nogueira Jr. \uff Professor do Instituto Multidisciplinar Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro ASANTE, MolefiKete. Afrocentricity IN <http://www.asante.net/articles/1/afrocentricity/> acessado me 18/08/2020.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Soc. estado. , Brasília, v. 31, n. 1, pág. 15 a 24 de abril de 2016. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

69922016000100015&lng=en&nrm=iso>. acesso em 28 de setembro de 2020. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002> .

FREITAS, Kenia. **AFROFUTURISMO**, cinema e música em uma diáspora intergaláctica. Caixa Cultural, São Paulo 2015.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa** – 3ª Ed – São Paulo: Atlas, 1991.

JUNIOR, R.N dos S. **Afrocentricidade e educação**: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. In: Revista África e Africanidades –ano3-n.11. 2010.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamãyanomami. Trad.Beatriz Perrone-Moisés, 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Fábio. **As quartas de xangô**: ritual e cotidiano. – 1ª Ed. – João Pessoa, PB: Editora Grafset, 2010.

MBEMBE, Achill. **Crítica da Razão Negra**, Edition Lá Découvert, Paris, 2018.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura AfroBrasileira e Africana**. Brasília, 2004. Disponível em: 20/08/2020.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Proposta de Plano Nacional de Implementação das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana – Lei 10.639/2003**. Disponível em: <https://sites.google.com/site/forumeducacaoediversidademg/a-lei-10-639-03> - Acessado em: 10/09/2020.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a Morte**. Petrópolis, Vozes, 2008.

SANTOS, Rodrigo de A. dos. **Baraperspectivismo contra logocentrismo ou o trágico no prelúdio de uma filosofia da diáspora africana**, 2014, 147 f Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Rio de Janeiro, 2014.

VERGER, Pierre. **Orixás**. Ed. Corrupio, Salvador, BA, 1981.

2ª PARTE

ABORDAGENS EDUCACIONAIS

(RE)VISÃO CRÍTICA E APONTAMENTOS SOBRE ABORDAGENS HISTÓRICAS DO ENSINO DA DANÇA/ARTE NO CURRÍCULO ESCOLAR BRASILEIRO

Leonardo das Chagas Silva (UFBA)

Agô: licença para dar os primeiros passos

Ao olhar algumas bibliografias contemporâneas que abordam o histórico do ensino da Arte²⁶ no currículo, mas exatamente a história do ensinamento da Dança na escola, em primeiro plano, caberia perguntar: Afinal, de qual arte fala-se no currículo? Ou melhor, sobre qual ensino de Arte ou fenômeno artístico discorre-se no currículo escolar brasileiro? Pois sabe-se que o campo da Arte é academicamente vasto, dividindo-se, inclusive, em Dança, Teatro, Música e Artes Plásticas. Contudo, quando se trata do ensinamento da Arte na escola, constato, historicamente, que parte significativa da sua trajetória no ensino escolar, costura-se recorrentemente pelo campo das chamadas Artes Plásticas/Visuais. Por que isso, afinal?

Subjacentemente, indago, principalmente, de que modo o contexto ou histórico do ensino da Dança/Arte na escola tem sido abordado em algumas produções bibliográficas, na contemporaneidade? Como contextualizar/revisar historicamente o ensino da Dança/Arte na escola, sem estar centrado somente em retrospectivas e reiteraões das contribuições de coreógrafos/as e bailarinos/as estrangeiros/as europeus? Indago, também, como incluir um olhar para as denominadas manifestações culturais brasileiras, que, muitas vezes, se configuram à luz do ato de dançar, batucar e cantar, a exemplo do bumba-meu-boi, do jongo, dos maracatus, do maculelê, caboclinhos, *kuarup*, ou então, do maxixe, lundu, coco e samba? Certamente, todas essas indagações apontem

²⁶ Chamo a atenção para os sentidos das grafias *Dança*, *dança*, *arte* ou *Arte* no decorrer deste texto, pois quando tais palavras estiverem escritas com letras iniciais maiúsculas, estarei me referindo à elas enquanto campo epistemológico e/ou área de conhecimento, um substantivo, portanto. Por outro lado, quando forem escritas com letras iniciais em minúsculas, estarei compreendendo-as como fenômeno artístico e/ou expressões/formas artísticas (linguagens do teatro, da música, dança e artes plásticas/visuais).

para o nível de complexidade da problemática que envolve o ensinamento da Dança/Arte nas escolas, apesar de alguns avanços, na atualidade.

Assim, diante dessa conjuntura, apresento, aqui, uma revisão crítica e apontamentos sobre recentes produções bibliográficas cujas abordagens históricas do ensino da Dança/Arte baseiam-se significativamente em livros, documentos oficiais prescritivos, bem como empenham-se em visibilizar, regularmente, bailarinos/as e coreógrafos/as europeus como personalidades contribuintes para pensar-fazer a Dança na escola brasileira, historicamente. Aponto como pressuposto a interpretação que algumas produções bibliográficas na contemporaneidade, sobre a introdução da Dança na escola brasileira, e, especificamente, aquelas que se aproximam dos aspectos históricos do seu ensino, apenas reiteram episódios e informações históricas, recorrendo sobretudo aos documentos legais e aos contextos do ensino da Arte no Brasil, em geral.

Para tanto, entretenho críticas e apontamentos propositivos a essas abordagens, partindo, pois, da investigação bibliográfica, no tocante à análise, reflexão e interpretação de tais produções. Além disso, ao analisar tais produções bibliográficas do campo da Dança, aproximo-me, pois, das perspectivas crítica e pós-crítica dos estudos do Currículo, principalmente à luz dos trabalhos de Lopes e Macedo (2011), Silva (2005), Goodson (1995, 1997) e da Pedagogia das Encruzilhadas de Rufino (2019), bem como dos Estudos das performances de Ligiéro (2011). A pertinência deste estudo consiste, supostamente, em novos apontamentos para abordagem da história do ensino da Dança no Brasil, pensando para além dos documentos oficiais e dos cânones europeus.

Portanto, como exercício e desafio, ao longo das próximas linhas deste texto, explano algumas das noções acerca do currículo, conforme os referenciais já descrito, e, paralelamente, discorro sobre o processo de organização, análise, interpretação e/ou revisão das produções bibliográficas em questão, entretecendo críticas e apontamentos acerca de suas abordagens históricas, relativas ao ensino da Dança no contexto das escolas brasileiras. Assim, parto também da compreensão que “[...] a atividade historiadora tem maior proximidade com a paciente e meticulosa atividade manual exercida por

tecelões, bordadeiras, rendeiras, tricoteiras, chuliadeiras”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 2).

Breves notas sobre currículo/Currículo

Inicialmente, presumo que falar do currículo não deve ser uma tarefa fácil, ainda mais quando aliamos suas discussões ao universo do ensino da Dança/Arte no recinto escolar. Por outro lado, considero que o *currículo/Currículo*²⁷ desponta tanto como um conceito polissêmico, quanto como um campo epistemológico de pesquisa, composto por histórias, teorias e abordagens sociológicas. (FORQUIN, 1996). Aliás, “[...] o termo ‘currículo’ pode designar não mais aquilo que é formalmente prescrito, oficialmente ‘inscrito no programa’, mas aquilo que é realmente ensinado nas salas de aula e que está, às vezes, muito distante daquilo que é oficialmente prescrito”. (FORQUIN, 1996, pg. 188).

Por outro viés, até mesmo é possível dizer que alguns dos aspectos comuns às discussões acerca do currículo correspondem ao fato de pensá-lo como sendo um organizador de experiências e situações de aprendizagens a fim de promover, consolidar e/ou configurar um processo educativo, conforme Alice Casimiro Lopes e Elizabeth Macedo (2011). Pois, de acordo com as autoras, “Há, certamente, um aspecto comum a tudo isso que tem sido chamado de currículo: a ideia de organização, prévia ou não, de experiências/situações de aprendizagem realizada por docentes/redes de ensino de forma a levar a cabo um processo educativo”. (LOPES & MACEDO, 2011, p. 19). Assim, considerando a complexidade do processo educativo/formativo, assinalo que o sentido do currículo está para além da sua etimologia, que “[...] significa caminho, trajetória, percurso a seguir e encerrar [...]” (MACEDO, 2017, p. 22).

²⁷ Diferencio a grafia *Currículo* de *currículo*, pois, quando a palavra for escrita em minúscula, estou a compreendê-la enquanto forma de organização das atividades escolares. Já quando grafá-la em maiúscula, autorizo-me a destacá-la e reconhecê-la como um conceito e campo de estudo construído/constituído social e historicamente, um substantivo, portanto.

Ainda de acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2005), pode-se inclusive resumir os estudos do Currículo em três perspectivas²⁸: as chamadas teorias tradicionais, teorias críticas e teorias pós-críticas. Quanto às denominadas teorias pós-críticas de Currículo, cuja fundamentação ata-se à intitulada perspectiva pós-colonial e pós-estruturalista, essas situam-se na Pós-Modernidade (SILVA, 2005). Assim, segundo a teoria pós-crítica, que é atravessada pela visão pós-colonial, as propostas curriculares e o ato educativo devem comprometer-se relevantemente com o ato de transgredir processos coloniais de submissão cultural, subalternidade e de pretensa aniquilação da alteridade, que estão fundamentados sob a égide da ótica cultural europeia e/ou nos interesses imperialistas dos Estados Unidos (MACEDO, 2017).

Posto isso, ao pensar o *currículo/Currículo* também como campo de possibilidades formativas e instituidor do conhecimento formativo, dotado, portanto, de princípios heurísticos e propositivos (MACEDO, 2017), vislumbro o mesmo como *cruzo*, pois “[...] é na encruzilhada que se praticam as transformações”. (RUFINO, 2019, p. 21). Assim, perspectivando a noção pós-colonial de Currículo, inspiro-me na obra *Pedagogia das encruzilhadas*, de Luiz Rufino (2019), para sublinhar que a noção e dimensão de *currículo/Currículo*, com suas respectivas teorias, está sendo lida e perspectivada, aqui, como uma espécie de *terreiro* e *cruzo*, sobre o qual os processos socioeducativos e/ou formativos são amarrados/organizados por nós entrecruzados e entretecidos pelo jogo de embates, pela legitimidade do conhecimento. Inclusive para pensar a história do ensino da Dança/Arte na escola para além da perspectiva

²⁸ A partir dessa obra, pode-se resumir as três perspectivas da seguinte forma: baseada em Bobbit e Tyler, as teorias tradicionais se voltam para a instrumentalização, o utilitarismo e o tecnicismo, a fim de tornar o *currículo* simplesmente funcional, como instrumento eficiente e eficaz, corroborando com a manutenção e aceitação das desigualdades e injustiças sociais; assentada no marxismo e neomarxismo, de Michael Young, Michael Apple, Henry Giroux, a teoria crítica está mais preocupada em compreender as dinâmicas e implicações políticas, sociais e ideológicas do currículo, problematizando a forma como o conhecimento é inserido na escola, na esperança e na empreitada de transformá-la; já a perspectiva pós-crítica de currículo inspirava-se na dimensão pós-estruturalista da linguagem cujas categorizações modernas, a exemplo de “sujeito” e “identidade”, são tomadas como alvo de especulação e postas em dúvida, expandindo-se para discussões referentes à identidade, alteridade, diferença, subjetividade, gênero, raça, etnia, sexualidade e multiculturalismo, representação, cultura, saber-poder e discurso.

européia. Fundamentado, pois, nos saberes-fazeres das *performances*²⁹ afro-ameríndias (LIGIÉRO, 2011). Dessa maneira, tomo o sentido de terreiro para ler/pensar *currículum* na escola brasileira como sendo:

[...] todo o “campo inventivo”, seja ele material ou não, emergente da criatividade e da necessidade de reinvenção e encantamento do tempo/espaço. Nessa perspectiva, a compreensão da noção de terreiro se pluraliza, excede a compreensão física para abranger os sentidos inscritos pelas atividades poéticas e políticas da vida em sua pluralidade. (RUFINO, 2019, p. 101).

Aliás, tomar o *currículo/Currículo* como sentido de *terreiro* e *cruzo* é reconhecer, inclusive, que toda e qualquer forma de arranjos e/ou configurações curriculares “[...] provocam os efeitos mobilizadores para a emergência de processos educativos comprometidos com a diversidade de conhecimentos”. (RUFINO, 2019, p. 80). Pois, assim como nos cruzamentos, no *Currículo*, e suas discussões teóricas-epistemológicas, “[...] marcam-se zonas de conflito, as zonas fronteiriças, zonas propícias às relações dialógicas, de inteligibilidade e coexistência”. (RUFINO, 2019, p. 80). Julga-se ainda que o conhecimento é a tônica central e mola propulsora da história e abordagem do Currículo, podendo o conhecimento ser concebido a partir da perspectiva acadêmica, instrumental, progressivista e crítica, todavia, não se limitando a estas, uma vez que tais abordagens ora se entrecruzam, ora se apartam, tendo como principal foco discutir os fins educacionais e os nuances de legitimidade do conhecimento em cada uma delas. (LOPES & MACEDO, 2011).

Assim, paralelamente, pontuo que pensar e discorrer sobre o processo histórico do ensino da Arte/Dança na escola é transcorrer pelos meandros do currículo escolar ou plano de estudo, chamado por Goodson (1997) de “currículo escrito”. Segundo esse autor, o currículo escrito deve ser considerado/pensado/encarado como sendo uma construção social. Goodson

²⁹ Segundo Ligiéro (2011), a *performance* surge em contraponto à tradição do teatro greco-romano, e baseia-se num modo de pensar/fazer teatro incluindo diversas artes, cujo sentido corresponde, estética e antropológicamente, ao comportamento expressivo das festas e dos rituais.

(1995) ainda adverte que o “currículo escrito” se trata, portanto, de uma “tradição inventada” cujo processo compreende a produção e reprodução de fenômenos sociais, na escola. Ou seja, para esse autor o currículo passa a ser tomado também como uma invenção histórico-cultural, configurada socialmente por um conjunto de práticas culturais conduzidas implícita ou/e explicitamente, sejam elas de natureza ritual ou simbólica, sobre a qual circulam valores, normas e comportamentos; que, por conseguinte, se repetem ao longo da história, em um permanente diálogo com o passado e conforme interesses sociopolíticos de sua respectiva situação histórica.

Reflexões críticas e apontamentos sobre abordagens do ensino da Dança/Arte no currículo escolar: Por entre contextos e perspectivas outras

Adjacentemente, pensando no que foi dito na seção anterior, é possível assinalar que, historicamente, numa dimensão do currículo escrito (GOODSON, 1995, 1997) e/ou prescrito oficialmente (FORQUIN, 1996), configurado pelas prescrições normativas dos documentos legais, o ensino da Arte na escola brasileira, relativo aos seus métodos e conteúdos, ficou durante muito tempo restrito ao Desenho Geométrico ou Linear, desde o final do século XIX. Por isso, é possível inferir que esse ensino desponta no currículo escolar como uma espécie de tradição inventada (GOODSON, 1995, 1997), alçada à condição de prática cultural, quando constatamos que “[...] as artes visuais têm sido uma das mais privilegiadas, como nos esclarece Figueiredo (2011, p.11) ao dizer que, por diversas razões, elas ‘tornaram-se predominantemente nos sistemas educacionais e, até hoje, para muitas pessoas, aula de Arte é sinônimo de aula de artes plásticas’. (MARTINEZ & PEDERIVA, 2018, p. 122)”.

Pois, destaco que, inicialmente, assentada numa ótica eurocêntrica, conjugada com as ideias neoclássicas da Missão Artística Francesa, difundidas pela Academia Imperial de Belas Artes, e, posteriormente, via industrialização, no período do Brasil República, a cultura do Desenho se ergue enquanto proposta de ensino nas Reformas Educacionais e/ou normativas legais da Educação brasileira. Emergindo, assim, nas políticas educacionais e nos

currículos como uma espécie de dispositivo/imperativo para fazer-pensar-criar-ensinar-aprender Arte na escola. Ademais, com a implantação e efetividade do ensino do Desenho no currículo, articulado às ideias republicanas, acreditava-se, pois, que se podia “[...] abrir à população, em geral, ampla, fácil e eficaz iniciação profissional” (BARBOSA, 2012, p. 43). Ou seja, seu ensino objetivava preparar uma mão de obra técnica e eficiente com vistas a atender e garantir o processo de industrialização do País que estava se desenvolvendo, principalmente sob influência do liberalismo estrangeiro e da Reforma Educacional de Rui Barbosa (BARBOSA, 2012).

Tal objetivo fulgura, portanto, o caráter utilitarista e técnico-científico da Arte na escola, alinhando-se perfeitamente com a visão de um currículo eficiente, eficaz e econômico, baseado no eficientismo (LOPES & MACEDO, 211), e, consecutivamente, na teoria tradicional de currículo (SILVA, 2005). Além do mais, é possível constatar que, historicamente, o ensino da Arte no currículo esteve fundamentado numa ótica eurocêntrica e norte-americana, se intensificadas durante muitos anos no sistema educacional do Brasil, atravessando aproximadamente mais de 100 anos. (BARBOSA, 2012).

E com isso, influenciando/marcando, consideravelmente, parte significativa da formação/educação em Arte no Brasil, sua organização no currículo, bem como a prática docente e a maneira pedagógica de ensinar-aprender Arte, deixando inclusive resquícios, até hoje, quando da abordagem dos estudos de Ana Mae Barbosa (2007, 2012), e tantos outros estudos. Portanto, em virtude disso, muitas instituições ainda limitam o ensino-aprendizado do componente curricular Arte, em seus currículos escolares, às aulas de Artes Plásticas/Visuais, preterindo as outras linguagens artísticas, como o Teatro, a Dança e a Música, por exemplo. Não obstante, desde já ressalto que tais instituições devem estar em observância ao que diz a lei 13.278/2016³⁰, com relação a inserção das linguagens artísticas no currículo,

³⁰ Trata-se de uma Lei ordinária/normativa que fora instituída/legislada em 02 de maio de 2016, ainda no governo presidencial da senhora presidenta Dilma Rousseff. Assim, a *Lei 13.278* de 2016 altera, historicamente/significativamente/pedagogicamente/politicamente, o 6º parágrafo do Artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, mais conhecida como Lei Nº 9.394/1996 (BRASIL, 1996), que regulamenta o sistema da Educação Básica brasileira, inclusive o ensino de Arte nas escolas. Ainda segundo a *Lei 13. 278/2016*, as instituições de Educação Básica têm a obrigatoriedade de incluir o ensino da Dança, do Teatro, da Música e

atualmente.

Sublinho ainda, que não é uma tarefa fácil tratar da introdução do ensino da Dança no currículo escolar brasileiro, mais especificamente revisando e apontando, criticamente, algumas abordagens do seu ensino na Educação Básica, sem recorrer aos passos/processos pretéritos sobre o ensino da Arte no Brasil. Ou seja, é quase que inevitável falar sobre o ensino da Dança/Arte na escola sem partir de uma trajetória histórica comum sobre a qual tantos trabalhos já partiram. De todo modo, como forma de exercício, saliento que este texto busca se esquivar de qualquer perspectiva única para contar essa história. Além disto, compartilho compreensivamente da noção de que fazer história é comprometer-se sobretudo com narrativas que são silenciadas e/ou invisibilizadas, pois, “O historiador, assim como as rendeiras, deve saber conectar os fios, amarrar os nós, respeitando os vazios e silêncios que também constituem o desenho do passado, o entramado dos tempos”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009, p. 8-9).

Porquanto, ao refletir sobre alguns dos passos históricos da Dança/Arte na escola brasileira, busco ajustar-me ao alerta de Chimamanda Adichie, quanto aos perigos em se contar uma única narrativa e/ou versão da história. Pois sabe-se que essa escritora nigeriana abriu os caminhos tanto para problematizar as questões ligadas a construção cultural, no tocante aos estereótipos e distorção das identidades, sobretudo dos povos africanos, quanto a construção de pessoas e/ou lugares, uma vez que isto incide na vulnerabilidade e armadilha de acreditar “[...] em uma única fonte de influência, de uma única forma de se contar histórias, de se considerar como verdadeira a primeira e única informação sobre algum aspecto”. (ADICHIE, 2009, *apud* ALVEZ & ALVES, 2012, p. 01).

Portanto, inspirado nisso, de igual modo, aproximo-me também desse alerta e dessa perspectiva quando da análise das produções acadêmicas contemporâneas que abordam a história do ensino da Dança/Arte no currículo

Artes plásticas/visuais como linguagens artísticas integrantes do componente curricular Arte, nas propostas curriculares da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e Médio, no prazo de cinco anos, a contar a partir da data de implementação dessa Lei.

escolar, ou então do seu ensino na escola, mesmo quando tais abordagens não se fulguram como o principal objetivo dessas produções.

Assim, para a elaboração deste trabalho, organizei e analisei as seguintes produções bibliográficas: Dissertações de mestrado, tais como *A dança: uma estratégia para revelação e reelaboração do corpo no ensino fundamental* (CHAVES, 2002), *Dança na escola* (ASSUMPÇÃO, 2005), *Passos, compassos e descompassos do ensino da dança na escola* (MORANDI, 2005), *Corpos que dançam aprendem: análise do espaço da dança na rede pública estadual de Salvador-BA* (CAZÉ, 2008), *(Im)pertinências curriculares nas licenciaturas em dança no Brasil* (MOLINA, 2008), *Dança como área de conhecimento* (PINTO, 2011), *Dança na escola e a construção do co(rpo)letivo* (CORRÊA, 2012), *A (in)visibilidade da dança nas escolas de ensino médio da rede pública estadual de Salvador* (CURVELO, 2013), *A dança-educação/nos passos da memória* (2013, SÁ), *Dança Salvador: mapeando o ensino da dança na rede municipal de ensino de Salvador-BA* (OLIVEIRA CAZÉ, 2014), *Dança narrativa* (ALMEIDA, 2016), *Perfil de atuação do egresso da licenciatura em dança da Universidade Federal de Alagoas* (SANTOS, 2016), *Dança no ambiente escolar* (GONÇALVES, 2017); o artigo acadêmico *A história do ensino da dança no Brasil e a Educação Básica* (BEZERRA & RIBEIRO, 2020); e por fim, o livro *História das ideias do ensino da dança na educação brasileira* (VIEIRA, 2019).

Por conseguinte, durante o processo de análise desses trabalhos levantei a respectiva problemática: De que modo o contexto ou histórico do ensino da Dança/Arte na escola tem sido abordado nessas produções bibliográficas contemporâneas? Então, após a análise das produções já descritas acima, foi possível verificar que todas bibliografias tendem a transcrever e/ou reiterar episódios e informações históricas acerca do ensino da Dança na escola. Isto acontece recorrendo, por vezes, às explanações das tendências pedagógicas do ensino da Arte no Brasil, através dos estudos de Ferraz e Fusari (1993). Mas, de maneira mais intensa e exclusiva, todas produções recorrem aos documentos oficiais/legais prescritivos, como a *Lei de Diretrizes e Bases de nº 5.692/71* e *nº 9394/96*, e os *Parâmetros Curriculares Nacionais* (1997) - PCNs -, bem como revisitam os contextos históricos do

ensino da Arte no Brasil, partindo principalmente dos estudos de Ana Mae Barbosa (2007, 2012), de modo geral.

Da mesma forma, notei também que parte razoável daquelas produções bibliográficas, reiteradamente, indicam alguns dos trabalhos de Isabel Marques (1999, 2007), Márcia Strazzacappa (2001), Carla Morandi (2005) e Lúcia Matos (1999), que tratam do ensino da Dança no campo da Educação brasileira. Além do mais, existe em algumas daquelas produções, frequentemente, forte referência à contribuição histórica de artistas europeus da dança moderna, dentro e fora do espaço institucional, para pontuar e se aproximar da história do ensino da Dança no Brasil. Destacando, principalmente, nomes como Rudolf Laban e Maria Duschenes.

Adjunto a isso, constatei ainda, no artigo *A história do ensino da dança no Brasil e a Educação Básica*, de Dagmar Dnalva da Silva Bezerra e Luciana Gomes Ribeiro (2002), e no livro *História das ideias do ensino da Dança na educação brasileira*, de Marcilio de Souza Vieira (2019), perspectivas atravessadas, intensamente, tanto pelos documentos oficiais prescritivos, quanto por referências europeias, no que tange a abordagem histórica do ensino da Dança no Brasil, que, sob algum aspecto, se alinham, em parte, com algumas das produções bibliográficas apresentadas, anteriormente. Vejamos:

A história do ensino e das escolas de dança no Brasil está ligada ao surgimento das escolas de ensino do balé. O país experimentou a primeira proposta de balé no Rio de Janeiro, em 1813, no então Real Theatro de São João, hoje Teatro João Caetano, com uma apresentação pública. Entretanto, somente no início do século XX é que sua difusão foi impulsionada com as visitas de renomadas companhias, por exemplo, 1913 e 1917 com Vaslav Nijinski (1889-1950, bailarino e coreógrafo russo, que se destacou por suas performances e excepcional virtuosismo técnico) e 1918 e 1919 com Anna Pavlova Matjeweja (1881-1931, bailarina russa, que dançou grandes balés solo, tendo em seu repertório os clássicos e dançou personagens próprios e coreografado por ela), se apresentando no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (PEREIRA, 2002; SAMPAIO, 2013, *apud* BEZERRA & RIBEIRO, 2020, p. 2-3).

Essa, citação, por exemplo, foi extraída do artigo supracitado de Bezerra e Ribeiro (2002), cujo trata da criação das escolas de dança e a introdução da dança no espaço escolar da Educação Básica brasileira, contextualizando e

analisando historicamente o processo de ensino da dança no Brasil. Nesse trecho é possível perceber, nitidamente, na sua primeira sentença, a forte referência dada ao estilo do balé, quando as autoras tratam da história do ensino de dança no País, bem como a forte alusão às companhias estrangeiras, ao bailarino e a bailarina da Europa, como se o ensino de Dança em território brasileiro começasse a partir desse marco histórico, e com aqueles/aquelas artistas. Talvez, isso fizesse sentido se as autoras tivessem como principal intenção em seu artigo contar somente a história do ensino do balé em terras brasileiras.

Além disso, a meu ver, trazer orações independentes numa só sentença, tudo junto, “A história das escolas de dança no Brasil” e “A história do ensino de dança no Brasil”, como se tais orações tivessem os mesmos pesos, qual seja: ligadas ao surgimento das escolas de ensino do balé, é incorrer em perigo, embaralhando histórias diferentes, reduzindo e/ou generalizando contextos e versões históricas a um só jeito de contá-las. Inclusive, considero essa visão das autoras restritamente colonialista, assentada numa forma bastante euroreferenciada, para pautar a história do ensino da Dança no Brasil. Contudo, pergunto: e a história do ensino da dança do Maxixe (EFEGÊ, 1974) e do Frevo (VICENTE, 2009), por exemplo, como ficam?

Assim, tomo também como exemplo, a pesquisa documental de Melo e Santos (2018), para sublinhar que, em São Paulo, entre os anos de 1830-1860, já havia “[...] referências a bailados de escravos..., ao miudinho..., ao fado, ao batuque, ao catirité, à umbigada..., a outras manifestações diversas e genéricas [...]”. (p.1046), embora isso fosse eventual. Sabe-se ainda, que, durante esse período, a regulamentação da “A Lei Provincial n. 43, de 1867, no artigo 130, determinou: ‘[...] fica proibido aos escravos a dança e jogos de qualquer qualidade que sejam, tanto nas ruas, como nos subúrbios de povoação’ [...]”. (MELO & SANTOS, 2018, p. 1046). Evidencia-se até mesmo que “A preocupação de um setor das elites, portanto, era garantir o aprendizado considerado adequado da dança, se afastando dessas manifestações populares”. (MELO & SANTOS, 2018, p.1047).

Ademais,

Lembremos que o lundu existia desde o século XVIII e em meados do século XIX se tornou bem difundido, inclusive nos bailes das elites, na esteira do crescimento de um mercado de entretenimentos. Percebia-se um diálogo entre diferentes tradições culturais, no âmbito tanto da música (LEME, 2006) como da dança. Essas ocorrências são exemplos de como, a despeito de tornar-se progressivamente explícita a influência europeia no Rio de Janeiro do século XIX, houve sim movimentos de reelaboração que acabaram por constituir uma peculiaridade cultural. (MELO, 2016a, p.502).

Ainda ao falar sobre a contribuição histórica da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em seu artigo, Bezerra e Ribeiro (2002) referendam apenas Rolf Geleweski como principal estrangeiro europeu que contribui para o ensino da Dança no País, sem referendar o artista/dançarino Clyde Morgan, também professor desta Escola nos anos de 1970, considerado como uma das principais personas estrangeiras que contribui histórica e relevantemente para o ensino da Dança no Brasil, pensando sobretudo nas manifestações culturais locais.

Aliás, as autoras olvidaram, inclusive, da contribuição histórica de Mestre King, Nadir Nóbrega e Inacyra Falcão, na Bahia; do Balé Popular do Recife e mestre Nascimento do Passo, em Pernambuco; bem como da contribuição das grandes bailarinas cariocas Eros Volússia e Mercedes Baptista. Pensando nesses nomes e personalidades artísticas como alguns dos exemplos, para (re)pensar a maneira de fazer dança e discutir a história do ensino da Dança no Brasil, de maneira pós-colonial, sobretudo através da perspectiva conceitual das danças negras (FERRAZ, 2017).

Outra versão histórica do ensino da Dança na educação brasileira, que interpreto como fundamentada também na perspectiva colonialista, está presente no livro de Marcílio de Souza Vieira (2019) - obra acima citada-, embora ele diga estar baseado no campo da Nova História. O livro desse autor está dividido em três capítulos (intitulados como atos), cujo objetivo é compreender como a Dança foi se constituindo na Educação Brasileira, no tocante à Educação Básica e ao Ensino Superior, partindo especificamente da análise de documentos oficiais (leis, resoluções, diretrizes e parâmetros curriculares, *etc.*), bem como explanando o pensamento pedagógico brasileiro do ensino de Dança.

Assim, inicialmente, no primeiro subcapítulo de sua obra, intitulado *Cena 1: Pedagogia brasílica da Arte/Dança*, esse autor enuncia que “Pode-se dizer que o ensino da Dança na educação brasileira deu-se com a chegada dos jesuítas para a catequese dos indígenas. A missão deles, conferida pelo rei de Portugal, era converter o gentio à fé católica”. (VIEIRA, 2019, p. 25). Desse modo, ponto que tal enunciação decorre, possivelmente, numa visão tradicionalmente colonialista, baseada nos paradigmas jesuíticos como referência primeva, para se pensar e contar a história do ensino da Dança no Brasil. Embora, contraditoriamente, o próprio autor, no final desse mesmo subcapítulo, ressalte que o processo de colonização dos jesuítas não considerou a cultura indígena.

Nessa mesma gíngua de análise, além de criticar a abordagem de Vieira (2019), quando ele ratifica que o *ensino da Dança na educação brasileira deu-se com a chegada dos jesuítas*, sublinho ainda que o autor lança mão de uma prática comum utilizada para contar a história do teatro no Brasil, partindo dos autos jesuíticos de Anchieta, para também pensar o ensino de Dança, nos tempos do Brasil-Colônia. Problematicando isso, por outro viés, lanço mão do ponto de vista de Zeca Ligiéro (2011), em *Corpo a Corpo*, quando critica que:

Nossos historiadores brasileiros, muitos deles seguindo as trilhas dos estudiosos do Velho Mundo, concluíram que o teatro brasileiro teve início quando o Padre José de Anchieta encenou seus primeiros autos para os índios brasileiros, não percebendo as performances existentes no Brasil, seja a nativa ou a trazida pelos milhões de africanos logo nos primeiros séculos de colonização da costa brasileira ou mesmo antes disto [...]. (LIGIÉRO, 2011, 70).

Ainda no subcapítulo *Cenas 2: As coexistências conflitantes e as reformas educacionais*, do livro de Vieira (2019), constatei certa fragilidade ao ele afirmar, pensando na fundação da Academia Imperial de Belas Artes (1826), em decorrência da Missão Artística Francesa, que:

Com a criação dessa Academia, institui-se o ensino de Arte no Brasil, o qual se concentrava no Desenho e na Pintura. Mais uma vez **nota-se a ausência da Dança no ensino brasileiro que ficou impresso apenas nas pinturas dos artistas dessa missão**, a exemplo da

temática da dança nas obras de Debret e Du Viert e Mariette [...] (VIEIRA, 2019, p.36, grifo nosso).

Pois, apesar dessa afirmativa do autor, por outro lado, ao aproximar-me do artigo de Melo (2016b), que trata do ensino da Dança nas escolas do Rio de Janeiro, entre os anos 1820-1860, evidencio o seguinte:

O Brasil sequer existia como ente independente quando Madame Mallek, “[...] diretora do Colégio de Educação de Meninas” (Diário do Rio de Janeiro, 1822a, p. 41), apresentou seu estabelecimento para pensionistas, situado na rua do Sabão. Como conteúdos principais, ofertava ‘Francês, História, Geografia, Escrita’ e, como atividades extras, ‘todos os trabalhos de agulha, o Desenho, a Música, e Dança’. (MELO, 2016a, p. 327).

Tal exposto não se trata de um caso isolado, posto que a oferta do ensino de dança como atividade educacional já despontava na cidade carioca desde 1813 (MELO, 2016b), considerando, inclusive, que o termo *escola* e sua configuração como espaço educativo não tem o mesmo sentido que atribuímos atualmente. Além do que “Nas décadas de 1840 e 1850, aumentou a presença da dança nas escolas fluminenses”. (MELO, 2016b, p. 336).

Ainda no mesmo subcapítulo supracitado, Vieira (2019), ao citar a Reforma Couto Ferraz, de 1854, que contribuiu, sobremaneira, para o ensino da Educação Física no currículo escolar, chega a afirmar que “Nessa reforma, a Dança aparece por meio da ginástica, muito mais como uma atividade física exercida pelas mulheres do que como estética e artística”. (p.40). Embora isso tivesse acontecido, em contrapartida, constato que desde 1838, o Colégio Pedro II, que fora fundado como sendo a instituição de referência para o Brasil, já apresentava a dança como atividade educativa, pois “A prática foi prevista já em seu primeiro regulamento: ‘As lições de Dança serão dadas nos dias de feriados aos alunos, cujos pais houverem determinado que a aprendam’. (Brasil, 1838, *apud* MELO, 2016b, p 335)”. Ademais, demonstra-se que a prática da ginástica se implementou nos recintos educativos a partir dos anos de 1841, segundo Melo (2016b).

Portanto, todos os apontamentos descritos no percurso deste texto, segue na tentativa de tensionar a *pedagogia brasílica*, cujo sentido

compreende a forma pedagógica que os jesuítas Manoel da Nóbrega e José de Anchieta encontraram para catequizar os indígenas. Nesse sentido, referendo, como desafio, a *pedagogia das encruzilhadas* (RUFINO, 2019) como possibilidades para se pensar e narrar outras abordagens históricas do ensino da Dança no Brasil, assentada principalmente na perspectiva afro-indígena. Contando, principalmente com narrativas que pautem as *performances/manifestações* culturais populares, cujas configurações fundamentam-se, na maioria das vezes, nos saberes-fazer corporais do *cantar-dançar-batucar* (FU-KIAU, 1969, *apud* LIGIÉRO, 2011).

Atado a essa expectativa, consecutivamente, nessa roda de discussão, destaquei os artigos *As danças nas escolas do Rio de Janeiro* de Melo (2016) e *Escolas de virtudes* de Melo e Santos (2018), que apresentam o ensino da dança, já tão presente nas ruas de São Paulo e escolas do Rio de Janeiro, entre o final do Brasil Colônia e parte do Brasil Império, conforme explicitados ao longo deste trabalho. Por fim, enquanto possibilidade de outras narrativas, também indico a tese de doutorado *Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia*, de Amélia Vitória de Souza Conrado (2006), propondo-a como mais um desafio, como outras possibilidades de produções bibliográficas, para se (re)pensar e/ou (re)contar a história do ensino da Dança no Brasil.

Considerações

Vimos no decorrer deste texto, que o *currículo/Currículo* se conjuga com a história política/social de processos socioeducacionais, da mesma forma com as finalidades e situações contextuais escolares, sendo usado, por sua vez, como uma espécie de dispositivo produtor/promotor de culturas, cujo principal objetivo é eleger o conhecimento formativo. Nesse sentido, acredito que este trabalho pauta questões relevantes quanto à compreensão do ensino da Dança na escola no Brasil, em sua complexidade.

Portanto, a observação que faço, quanto às abordagens daquelas/dessas produções bibliográficas, está no fato de salientar que todas partem, recorrentemente, somente de reiteraões históricas e transcrições

quanto as observâncias legais, ou seja, abordam aquilo que já está historicamente situado e prescrito normativamente. Ademais, tais produções não apresentam qualquer referência às questões ligadas ao campo do Currículo e suas respectivas teorias, em articulação ao ensino da Dança/Arte na escola, bem como não apresentam narrativas/dados históricos que tratem do ensino da Dança fora dos documentos oficiais prescritivos. Porquanto, repetidamente, tendem a fazer uma história única sobre o ensino da Dança na escola brasileira, sem revisar ou despontar outras maneiras de dizer-fazer essa história, um modo no qual tal história possa ser contada antes mesmo de ser pensadas e efetivadas as reformas e/ou políticas educacionais para seu ensino ou o ensino da Arte no Brasil, em âmbito geral.

Além disso, diante de todo o exposto, considero ainda, que as abordagens a respeito do histórico do ensino Dança na escola, precisamente nas propostas curriculares brasileiras, talvez, estejam situadas em contextos de uma história recente, e, cada vez mais, estejam à espreita de uma história por se fazer; outrossim, é necessário e desafiante, portanto, lançar mão de abordagens históricas desse ensino, ocupando-se também de incluir contribuições de sujeitos sociais-históricos ainda invisibilizados no percurso do ensinamento da Dança na escola. Apostando inclusive, na possibilidade de pautar abordagens histórica de educação em Dança, que visibilize, inclusive, todos os contributos advindos dos povos indígenas, bem como dos povos africanos e afrodiáspóricos, em terras brasileiras.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. O Tecelão dos Tempos: o historiador como artesão das temporalidades. **Revista Boletim do Tempo Presente**, Rio de Janeiro: ano 4, nº19, 2009, p. 1981-3384.

ALVES. Iulo Almeida Alves; ALVES. Tainá Almeida. **O perigo da história única**: diálogos com Chimamanda Adichie. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/esp/autor.php?codautor=1841>. Acesso em: 20 set. 2020.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. **Arte-Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BEZERRA, Dagmar Dnalva da Silva; RIBEIRO, Luciana Gomes. A história do ensino da dança no Brasil e a Educação Básica. **Revista Incomum**. Goiás: IFG, V. 1, N.1, 2020, p. 1-9.

BRASIL, Ministério da Educação e Cultura. **Lei nº 5.692**, de 11 de agosto de 1971. Fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 12 ago. 1971. Seção 1. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970> . Acesso em: 10 jul. 2020.

_____, Ministério da Educação e do Desporto. **Lei nº 9.394**, de 20 de dezembro de 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, dez. 1996. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9394. Acesso em: 09 jul. 2020.

_____, Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte**. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf> Acesso em: 09 jul. 2020.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. *Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia*. Tese de Doutorado, Educação, Faculdade de Educação-FACED, Universidade Federal da Bahia, 2006.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe – A dança excomungada**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FORQUIN, Jean Claude. As abordagens sociológicas do currículo: orientações teóricas e perspectivas de pesquisa. **Revista Educação & Realidade**. Porto Alegre: vol. 21, n. 1, 1996, p. 187-198.

GOODSON, Ivor. **Currículo: teoria e história**. 1ª ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. **A construção social do currículo**. 1ª. ed. Lisboa: Educa, 1997.

LIGIÉRO. Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. **Teorias de currículo**. 1ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança hoje: textos e contextos**. 1ª ed. São Paulo: Cortez, 1999.

_____. **Dançando na escola**. 4ª. ed. São Paulo: Cortez; 2007.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**. Brasília: v. 6, n. 2 (Especial), 2017, p. 115-124.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Currículo: campo, conceito e pesquisa**. 7ª ed. atualizada. Petrópolis: Vozes, 2017.

MATOS, Lúcia H. O corpo, a dança, a escola. **Coletânea do PPGE**. Salvador: UFBA, v. 1, n.1, 1999, p. 7-18.

MELO, Victor Andrade de. A Dança nas Escolas do Rio de Janeiro do Século XIX (décadas de 1820-1860). **Revista Brasileira de História da Educação**, Maringá: v. 16, n. 3 (42), 2016b, p. 323-352.

MELO, Victor Andrade; SANTOS, Flávia da Cruz. Escola de Virtudes: a dança na São Paulo do século XIX (décadas de 1830-1860). **Educação & Realidade**. Porto Alegre: v. 43, n. 3, 2018, p. 1031-1054.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins; MARTINEZ, Andréia Pereira de Araújo. Trans-Formar: A sala de aula e as artes. In: VEIGA, Ilma Passos Alencastro; SILVA, Edileuza Fernandes (Orgs.). **Ensino Fundamental: Da LDB à BNCC**. 1ª ed. Campinas: Papirus, 2018, p. 272.

REZENDE E FUSARI, Maria F. de & FERRAZ, Maria Heloísa C. de T. **Metodologia do ensino de arte: fundamentos e proposições**. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1993.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VICENTE, Ana Valeria. **Entre a ponta do pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife**. 1ª ed. Recife: UFPE, Associação Reviva, 2009.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **História das ideias do ensino da dança a educação brasileira**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2019.

CIA DE DANÇA ROBSON CORREIA: UMA FORMAÇÃO PARA O CORPO NEGRO NA CENA DA DANÇA EM SALVADOR

Robson Correia Santos (UFBA)

Este estudo é parte da pesquisa que vem sendo desenvolvido no programa de Pós-graduação em Dança em nível de Curso de Mestrado da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, vinculada à linha de Mediações culturais e educacionais em dança e orientada pela Professora Doutora Amélia Vitória de Souza Conrado. A pesquisa que traz como tema “A Cia de Dança Robson Correia como espaço não formal de ensino-aprendizagem, na qualificação inicial e contínua de Jovens Negros que atuam na Cena da Dança em Salvador”.

Aqui nesse artigo trago um recorte que propõem uma reflexão na contextualização do processo de organização do ensino da Dança na Bahia³¹, favorecendo assim a leitora e ao leitor compreensão do procedimento de implantação dos espaços formais de ensino em dança na Bahia, aspecto relevante para o entendimento da exclusão de outros saberes e fazeres nos seus currículos, ficando para os espaços não formais de ensino tratar essas outras epistemologias não reconhecidas no período iniciático dessas instituições. A pesquisa surge, portanto, para o enfrentamento de um dos problemas identificados no processo de organização do ensino da Dança na Bahia: o pouco tratamento dado aos dos saberes e fazeres da cultura afrodiaspórica na formação em dança em Salvador.

Em Salvador existem muitos espaços formais que trabalham com a Dança; alguns públicos, outros privados. Entre as Instituições Públicas destaco a Escola de Dança da UFBA, a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia ,EDUFUNCEB, as Escolas Estaduais e as Escolas da Rede Municipal.

³¹ Para um panorama atualizado dos contextos de formação em Dança na cidade de Salvador, ver MATOS, Lúcia; NUSSBAUMER, Gisele (Coord). **Mapeamento da Dança**: diagnóstico da Dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016. Disponível em: <http://www.mapeamentonacionaldadanca.com.br/wp-content/uploads/2016/08/Relatorio-Mapeamento-Resultado.pdf>. Acesso em 17/03/2020

Os espaços não formais de educação que citarei são: os Terreiros³² de Candomblé³³, os Blocos de Carnaval, os Grupos Culturais, as Companhias de Dança e os Projetos Sociais.

A escolha da abordagem do tema foi feita por acreditar que a arte é uma potencialidade de transformações sociais, muitos jovens que além de mostrarem seu talento e vocação para alguma linguagem da arte, por meio das iniciativas de formação artística proposta também pelos espaços não formais de educação, conseguiram um posicionamento crítico e de empoderamento enquanto sujeitos pertencentes a uma classe menos favorecida, e assim conquistarem espaços que sempre lhes foram negados socialmente.

A pesquisa tem um caráter qualitativo, desenvolvida sob a forma de uma pesquisa-ação. Para Thiollent (2011). A pesquisa-ação tem como característica essencial trazer questões de um determinado grupo que tem interesse na resolução delas, provocando transformação no contexto em que se encontra.

No processo metodológico dessa pesquisa, se faz necessário à participação dos interlocutores que são: os intérpretes, os assistentes de coreografia, os técnicos, alunos, estagiários e os espectadores. Valemo-nos de algumas técnicas e procedimentos para registros no campo de pesquisa, como fotografias, vídeos, questionários e entrevistas em campo cujas informações, narrativas e experiências são dados que se somam aos subsídios epistemológicos, para se refletir o tratado dos conhecimentos afrodiáspóricos nos espaços formais de ensino da dança e a formação do corpo Negro no cenário artístico de uma companhia de Dança.

Nessa direção, trago conceitos fundamentais ao entendimento do objeto de estudo, dialogando com pesquisadoras e pesquisadores que estão ancorados em abordagens sob diferentes perspectivas. Para consubstanciar o trabalho, recorreremos a: Corpo e Ancestralidade (FALCÃO, 2019); O que é lugar de Fala? (RIBEIRO, 2017), Empoderamento (BERTH, 2019), Racismo Estrutural (ALMEIDA, 2019).O Movimento Negro educador: Saberes

³² Onde vive uma comunidade da religião de matriz africana onde acontecem as cerimônias religiosas

³³ Como é Popularmente conhecida a religião de matriz africana no Brasil

construídos nas lutas por emancipação (GOMES,2017), Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico (COSTA, TORRES, GROSGOUEL, 2019), Dança como Tecnologia Educacional (RANGEL, 2014). Abrindo Caminhos: jovens mulheres nos trânsitos entre aprender e ensinar dança, (ORNELAS, 2019), além de entrevistas com pessoas que contribuíram para a constituição dos espaços do ensino da dança em Salvador. Procuo organizar esse artigo trazendo os contextos dos espaços de ensino da dança, um breve relato da concepção e produção artística/formativa Cia de Dança Robson Correia, as considerações do estudo e as referências ancoradas.

Contextos dos Espaços de Educação em Dança.

O caminho escolhido para abordar a educação para as artes foi, em especial na Dança, no âmbito de nível acadêmico, por se tratar de um espaço que sistemicamente detêm o controle economia, política na sociedade, aspectos característicos do processo sistêmico perverso do colonizador. Como traz o autor a seguir, um processo centralizado nos ideais de uma elite:

A condição de criação mesma das nossas universidades foi centralizadora. Nossa elite branca trouxe uma elite acadêmica europeia branca para fundar uma universidade estreitamente nos moldes das universidades ocidentais modernas. O modelo institucional foi o humboldtiano, com separação entre as faculdades e os institutos de pesquisa, obedecendo à mesma divisão de saberes de matriz europeia e inscrevendo nossa academia como uma variante da camada civilização ocidental. (CARVALHO, 2018.p.84)

Formação do ensino superior se dá com a universidade do continente europeu sendo imposta ao Brasil com todo seu rigor, plantando nas universidades brasileiras uma mentalidade colonizadora de origem, não reconhecendo outros saberes que contextualizam a história de outros povos, deixando a construção epistemológica eurocêntrica sempre tida como conhecimento única e verdadeira.

O livro de Fausto Castilho a cima mencionado inclui um fac-simile da edição original do texto Humboldt sobre a reorganização da universidade de Berlim, acompanhada pela respectiva tradução. A reprodução do original da proposta Humboldt é emblemática do desejo explícito da nossa elite acadêmica de se filiar a genealogia universitária europeia. Campina é uma região com uma enorme tradição escravista, porém a Unicamp não estabeleceu nenhuma relação com os saberes de origem africana. Na mesma região foi fundada antes a Universidade de São Paulo, porém nem os guaranis nem as comunidades negras quem viviam (e ainda vivem) na região foram chamados para discutir o modelo de universidade concebida para “desenvolver” o estado (CARVALHO, 2018. P.84,85)

Percebemos que a universidade se configurou em um contexto político, entre a elite do século XIX, a qual disputava e disputa o controle do poder. Essa elite, por sua vez, liderada por pessoas brancas que conduziram e conduzem as instituições, fazendo com que o processo do ensino acadêmico tenha um caráter epistemológico eurocêntrico, machista e centralizador, gerando dessa maneira, um sistema discriminatório e racista.

O racismo não se resume a comportamentos individuais, mas é tratado como resultado do funcionamento das instituições, que passam a atuar em uma dinâmica que confere, ainda que indiretamente, vantagens e privilégios a partir de raça. É no interior das regras institucionais que os indivíduos tornam-se sujeitos, visto que suas ações e seus comportamentos são inseridos em um conjunto de significados previamente estabelecidos pela estrutura social. Assim, as instituições moldam o comportamento humano, tanto do ponto de vista das decisões e do cálculo racional, como dos sentimentos e preferências. Assim, detém o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. “Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornam “normal” e “natural” o seu domínio (ALMEIDA,2018,p.29,30 e 31).

Espaços Formais de Educação em Dança

A Escola de Dança da UFBA e Escola de Dança da FUNCEB são as instituições formais de ensino que vou me debruçar para trazer contribuições ao conhecimento no campo da Dança. Escolhi esses dois espaços pelo papel histórico que ambos desenvolveram e vem construindo no entendimento para a educação em Dança tanto no ensino superior quanto no ensino médio.

Escola de Dança da UFBA

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, situada no campus do bairro de Ondina, na Avenida Ademar de Barros, foi pioneira no Ensino Superior de Dança no Brasil, fundada em 1956, juntamente com as escolas de Teatro e Música. Para dirigirem as referidas escolas, foram convidados grandes artistas oriundos de diversos países, na tentativa de estimular a formação em Artes no Estado, em sintonia com as vanguardas artísticas no mundo. Com esse processo político de fundação estrutural da instituição aponta-se que o sistêmico eurocêntrico se instala com estruturas de controle de acordo com Almeida.

A viabilidade da reprodução sistêmica de práticas racistas está na organização política, econômica e jurídica da sociedade. O racismo se expressa concretamente como desigualdade política, econômica e jurídica. Porém o uso do termo estrutura não significa dizer que o racismo seja uma condição incontornável e que as ações políticas institucionais antirracistas sejam inúteis; ou, ainda, que indivíduos que cometem atos discriminatórios não devam ser pessoalmente responsabilizados. Dizer isso seria negar os aspectos sociais, histórico e político do racismo. (ALMEIDA, 2018, p.39).

Na Escola de Dança, Yanka Rudzka³⁴, sua primeira diretora, tinha como referência o expressionismo³⁵ construído no pós-guerra, trazendo um caráter experimental à instituição, desde o seu surgimento.

Já sentia o preconceito vindo da minha professora Yanka contra o balé, na escola tinha professora de Balé, mas não davam força, professora Margarida ela era sozinha... discriminada! Não adiantava... Tinha carga horária pequena, enfim... A disciplina de Dança de Caráter que deveria ser com a maior dança popular da terra, a Dança Africana não tinha espaço, se dançava era as dancinhas que se ensinavam pra as óperas europeias, como se a gente tivesse alguma formação para dançar em ópera, nenhuma! era furadíssima essa disciplina, e não tinha dança afro, não tinha capoeira... Eu quando era professora assim que cheguei à Bahia, com Yanka, eu chamava os capoeiristas para irem dar aula lá, eu chamei Olga do Alaketu uma mãe de santo pra ir dar aula de orixá

³⁴ Dançarina e coreógrafa polonesa, foi à primeira diretora da Escola de Dança da UFBA e uma das personagens mais importante da Dança brasileira contemporânea. Nasceu em 1916 e faleceu em 2008.

³⁵ Movimento artístico e cultural de vanguarda surgido na Alemanha no início do século XX, disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Expressionismo>, acessado dia: 30/04/2020.

pra gente. Eu era menina e já tinha essa noção da força da cultura de herança africana, mas na Escola de Dança da UFBA não se valorizava. (ROBATTO, 2020. Informação verbal).

Segundo a professora Lia Robatto responsável pelas Bolsas Artes ³⁶ e idealizadora da Escola de Dança da FUNCEB, a segunda maior instituição pública de ensino da Dança do Norte Nordeste do Brasil, o que levou sua saída do corpo docente da Escola de Dança da UFBA, foi a incompatibilidade das suas produções artísticas com os protocolos acadêmicos vigente da época, a especificidade da técnica corporal, e a falta de diálogo do currículo na Escola de Dança da UFBA com a cultura da cidade de Salvador, que no seu ponto de vista é uma cultura riquíssima e não era evidenciada.

Há 30 anos, só entrava na Escola de Dança apesar dela ser grátis, quem já tinha um nível social mais alto, porque tinha uma boa base escolar. Não adianta a universidade fingir que não é, mas ela é elitista. Aí eu pensei... (Eu quero fazer uma escola que atenda meninas e meninos sem poder aquisitivos, para frequentar uma academia particular de dança e ao mesmo tempo aproveitar o manancial cultural dessa terra, que a Escola de Dança da UFBA era refrataria...). (ROBATTO, 2020. Informação verbal).

Essas inquietações a levaram a pensar na criação, em 1984, de uma escola que tivesse como objetivo inicial ocupar um espaço e assumir uma função de formação profissional em Dança, até então restrita ao Curso Superior das Universidades Públicas e Entidades Privadas.

Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia

A Escola já nasceu com componentes curriculares que na Escola de Dança da UFBA não tinha ou não era valorizadas como a capoeira, Dança Moderna, Balé Clássico e Dança Afro.

E eu pensava assim... A dança como educação para as crianças desenvolver as competências básicas, saber ser, saber viver, saber sentir, A arte é educação em si, educa pela natureza do processo artístico, a arte é educação. Desde quando você não coíba, não tirenize, porque a dança é um perigo! A dança tanto pode educar como pode ser uma tirana autoritária que prende e limita o aluno. (ROBATTO, 2020. Informação verbal).

³⁶ A professora foi ate Brasília e articulou a instituição de bolsas artes no Brasil e para seus Bailarinos /Estudantes, que ganhavam um valor para manter suas atividades artísticas e estudantis. (relato da professora em entrevista para essa pesquisa em 2020)

A Escola de Dança atua na Iniciação, Formação Técnica e Qualificação em Dança, com aulas em sua própria sede, no Pelourinho, e nos Núcleos em outras comunidades da cidade de Salvador. A professora Beth Rangel foi diretora da instituição no período de 2007 a 2014, teve forte contribuição para a construção educacional, artística e social da Escola, hoje a instituição mantém suas atividades alinhadas às políticas do Ministério da Educação e Cultura, (MEC) reconhecendo as Artes e a Cultura em geral como medidas fundamentais e enriquecedoras para a vida social e para a educação. A Instituição atende uma média anual de 1.800 alunos, entre crianças, jovens e adultos de bairros populares e de baixa renda.

Eu, enquanto Escola de Dança, fui representante do Fórum de Educação Profissional da Bahia, cheguei a ir para Brasília por que estava sendo discutidas as políticas públicas da educação profissional, foi o momento que mudou o conceito de Curso Técnico Profissionalizante para Curso de Educação profissional, então a Escola de Dança poderia estar no canto dela continuando formando artistas para entrar no mercado... Eu acho que a gente dar um salto e passa a continuar formar artista, mas também forma sujeitos críticos, potentes, que refletem, que vê seu lugar no mundo, na sociedade, quer dizer ele não passa a ser só um técnico, tecnicista, ele além da técnica ganhado todos os prêmios e continuando trabalhando em grupos, ele passa a ser um propositor. Eu acho que isso foi um alargamento das competências, uma visão mais alargada do que a ideia tecnicista, profissional nenhum formar tecnicamente apenas, eu acho que já não resolve pra essa sociedade. (RANGEL, 2020. Informação Verbal)

Os Cursos são organizados a partir de dois eixos norteadores: o eixo “Formação Inicial” voltado para o público Infante-Juvenil e também para Adultos, com foco na formação preliminar para pessoas com pouca ou nenhuma experiência em dança; é composto pelo Curso Preparatório, para a formação da criança e do adolescente, durante toda a sua vida escolar; e os Cursos Livres, para adultos que querem praticar a dança. Já o eixo “Educação Profissional” atende um público de jovens e adultos que possuem experiência profissional em dança, mas que desejam formalizar, qualificar ou aprofundar seus conhecimentos. Nele, são oferecidos o Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança³⁷, para formação de dançarinos

³⁷ Desde 2009, quando o Projeto Político Pedagógico foi reelaborado, o curso foi incluído no Censo Escolar do INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio

profissionais; e os Cursos de Formação Continuada em Dança – Qualificação Profissional, para profissionais da Dança.

Espaços Não formais de Educação em Dança

Os espaços não formais de educação em Salvador são muitos. Não tenho a pretensão, aqui, de mencionar todos, mas acredito na importância e singularidade que cada um tem na sua atuação, perante as comunidades, são iniciativas ou ações da sociedade civil que contribuem com as políticas públicas. São liderados também por pessoas de classe menos favorecidas e ativistas que promovem atividades artístico-cultural-educacionais. Pessoas que, às vezes, não possuem grandes poderes aquisitivos e de estrutura física para compartilhar seus conhecimentos, saberes e fazeres, mas contribuem efetivamente para a formação de pessoas.

É a partir da experiência como educadora em espaços educativos não formais, em ONGs, participando de fóruns sociais, conferências de cultura, em contato com associações de moradores, terreiros de candomblé, centros de cultura e outras organizações sociais, que observo o desenvolvimento de projetos e programas sociais e culturais ao longo destes anos, que produzem um efeito transformador nestas realidades em contextos locais e globais. São programas que estão voltados para questões étnicas, identitárias, valorizam a diversidade e potencializam as ações sociais comunitárias. Este é um movimento que vem emergindo desde a década de 80 e que no novo milênio ganha novos contornos, como veremos posteriormente. (ORNELLAS, 2019, p.108)

Nesses espaços, em sua maioria, estão pessoas Negras, sendo crianças, jovens, adultos e idosos, moradores de comunidades menos assistidas pelos governantes, faltando-lhes infraestrutura adequada como saúde digna e segurança, trazendo assim uma vida longe das condições básicas, digna e cidadã, aspectos que resultam de um processo sistêmico histórico do Brasil. Aos longos dos tempos, esses espaços com suas lideranças enfrentam resistências e vem existindo e resistindo às dificuldades em uma sociedade em que as questões raciais sempre foram escamoteadas.

Teixeira e reconhecido pela Secretaria Estadual de Educação. A habilitação profissional foi alterada para “Artista da Dança”, com competências e habilidades para atuação como coreógrafo, interprete-criador e multiplicador em dança.

Este sentido percebe-se uma predominância das formações em danças afro-brasileiras como um grande movimento da dança na cidade. Os terreiros de candomblé, blocos afros e afoxés tem preponderância neste contexto, dispendo de oficinas e cursos durante todo o ano e com maior concentração nos meses do verão que precedem o carnaval. Do mesmo modo, percebe-se nas ONGs e projetos sociais comunitários o desenvolvimento de atividades de valorização da cultura negra, a exemplo do Centro Projeto Axé e da Instituição Ialô Ilê Augusto Omolú, o Bloco Afro Carnavalesco Malê de Balê (ORNELLAS,2019,p.99).

Os terreiros de candomblé

Enquanto a epistemologia do povo afro-brasileiro é renegada pelos grupos dominantes, nós Negros fazemos nossos quilombos, espaços de preservação e resistência. Os terreiros de Candomblé são verdadeiras universidades das tradições de matrizes africanas na Bahia e no Brasil, trazendo através das Danças dos seus Orixás³⁸, de suas Cantigas, de seus ritmos produzidos pelos Atabaques³⁹, de sua culinária, vestes e outros aspectos, além da sua metodologia milenar da tradição oral, velhos ensinamentos dos fazeres e saberes.

Alcoff reflete sobre a necessidade de se pensar outros saberes. Pensando num contexto brasileiro o saber das mulheres de terreiro, das lalorixás, e Babalorixás, das mulheres do movimento por luta por creches, lideranças comunitárias irmandades negras, movimentos sociais, outra cosmogonia a partir de referências provenientes de religiões de matriz africana, outras geografias de razão e saberes.(RIBEIRO.2017.P.29)

O Ilê Axé Iyá Nassô Oká,⁴⁰ popularmente conhecida como Casa Branca, **O Ilê Axé Iyá Omin Iyamassê**⁴¹ – Terreiro do Gantois, **O Ilê Axé Opô**

³⁸ Divindades de matriz africana no Brasil

³⁹ Instrumentos percussivos da cerimônia religiosa do candomblé

⁴⁰ No dialeto *Yorubá* africano, nome de uma das sacerdotisas que trouxe a religião de matriz africana para o Brasil e também nome de uma comunidade religiosa do candomblé em Salvador, fundado em 1830, no bairro do Engenho Velho da Federação.

⁴¹ Nome de uma das comunidades religiosas de matriz africana o candomblé em Salvador, fundado em 1849 no bairro da Federação, terreiro muito conhecido pelo prestígio da sua quarta liderança religiosa Maria Escolástica da Conceição Nazaré, conhecida como Mãe Menininha do *Gantois*

Afonjá⁴², são alguns das comunidades entre outras tantas que existem em Salvador, que vem aos longos dos tempos mantendo atividades educativas e formando crianças, jovens e adultos, em especial, com aspectos da cultura afrodiáspórica, tornando possível através dessas ações formativas a permanência e manutenção da cultura dos ancestrais.

Assim, com orgulho, podemos afirmar que as comunidades-terreiros ensinaram os blocos afro-baianos e estes, como entidades que compõem o movimento negro, ensinaram a sociedade brasileira a praticar ações afirmativas, visando à igualdade racial e social (NOBREGA, 2012, p.113)

As Associações Carnavalescas

Conhecidas popularmente como blocos Afros e Afoxés constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira na Bahia, e, ao longo dos tempos, vêm, através das suas ações educativas e ativistas sociais, formando e educando a população afrodiáspórica, fazendo com que pessoas passem a reconhecer e assumir sua identidade, enquanto Negras. Cito aqui os blocos Ilê Ayê⁴³, do bairro da Liberdade, e o Malê Debalê⁴⁴, do bairro de Itapuã, em Salvador, ambos fundados na década de 70, além do Bankoma⁴⁵ de Portão/ Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, fundado nos anos 2000.

Finalmente, existem questões profundas nesses blocos, relativas a transmissões e heranças culturais, de relações complexas, de origens negro-africanas, construídas pela diáspora africana através de seus projetos socioeducativos. Mas acredito que estes repertórios ainda são válidos para que ocorra, de maneira efetiva, a igualdade social e racial (NOBREGA,2012,p. 112,113)

Não posso deixar de falar das Companhias de Dança Independentes que se reúnem em espaços alternativos para desenvolver suas atividades

⁴² Nome de uma das comunidades de candomblé e de uma divindade de matriz africana em Salvador, fundado em 1910 por Eugenia Anna dos Santos, conhecida como Mãe Aninha, no bairro de São Gonçalo do Retiro.

⁴³ Dialeto *Yoruba* que significa O mundo ou A Terra da Vida ou ainda Festa do ano-novo, disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilê_Aiyê, acessado no dia 01/05/2020.

⁴⁴ Criado com inspiração na população descendente dos *Malês* povo de origem africana e religião muçulmana, que lutaram na Revolta dos Malês contra o sistema escravocrata brasileiro. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Malê_Debalê, acessado 01-05-2020.

⁴⁵de origem banto que significa reunião de pessoas, Disponível em: http://www.blococultural.com.br/bankoma_32.html, acessado dia 01-05-2020

como Átomos Cia de Dança, fundada em 1999, Experimentadonus Cia de Dança, fundada em 2008, Balé Jovem de Salvador, fundada em 2007, e a Tradições Cia de Dança, fundada em 2009, coletivos que vêm atuando com a Dança em Salvador, fazendo, difundindo e fomentando a informação e formação artística, cultural e social de jovens dançarinos, mantendo suas aulas através de metodologias diferenciadas dos padrões institucionais de ensino em Dança.

Recentemente a dissertação de mestrado “ Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA” defendida por Raissa Biriba (2019), que problematiza as possíveis hegemonias que se estabelecem na cena contemporânea de obras coreográficas soteropolitanos, a autora chega a conclusão que “na medida em que se constata uma discrepância entre os indivíduos da dança – em sua maioria afrodescendentes – e a pouca aprovação de propostas de espetáculos dedicadas às danças oriundas da cultura negra em editais públicos, percebemos que há uma cena encoberta e um racismo estrutural que antecede este cenário mas permanece impedindo a emergência e potencialização de um mercado profissional da dança na cidade”(BIRIBA, 2019, p. 107).

Em resposta à exclusão social que se reproduz também nas relações de poder na dança, como é de se perceber que temos muitos espaços que atuam na educação e formação artística, em especial com a Dança, e não poderia deixar de retratar os projetos sociais, que são iniciativas propostas pela sociedade civil e que através das Organizações Não Governamentais que existiram e ainda existem como: O Centro Projeto Axé, Liceu de Artes e Ofício, Anjos do Arenoso e o Avançar, que tanto colaboram para a construção identitárias de jovens e comunidades.

CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO ARTÍSTICA /FORMATIVA

Nos últimos anos, a Companhia Robson Correia vem buscando aprofundar a reflexão sobre os procedimentos provenientes das suas ações artísticas e formativas. Essa reflexão vem colaborando para investigações sobre abordagens metodológicas das Danças, sob diversos aspectos: histórico, técnico, estético, coreográfico e político. Debruçamo-nos sobre as mudanças nos processos de criação e nos meios em que nos valem para formar

elencos e outros que participam deste espaço artístico, educativo e político da Dança. Assim, pretendemos ressaltar uma corpografia⁴⁶ afrodescendente que emana da experiência prática de seus participantes. Como traz a autora:

Ainda neste contexto de espaços não formais de formação em dança, tem chamado à atenção a atuação de grupos e coletivos que se organizam em espaços alternativos, com arranjos fora dos padrões já reconhecidos e mencionados. Espaços diversos e inusitados estão se transformando em locais onde acontecem aulas oficinas e cursos de dança: pode ser no quintal, na sala, garagem de casa, na praia, na residência universitária, na igreja, na praça, na rua, na sala de uma escola. São nestes espaços que as jovens mulheres educadoras têm iniciado seus experimentos artísticos educativos em dança. Priorizam como público de suas iniciativas, moradores de suas comunidades, de diversos perfis que vão desde crianças, adolescentes, jovens, adultos, terceira idade. .(ORNELLAS, 2019, p.99)

Os resultados preliminares da análise apontam para a existência, manutenção e formas de ensino que valorizem o ser Negro, tornando-se "quebra de fronteiras" diante do contexto e realidade sociais, ainda marcadas pelo racismo e presentes nos espaços oficiais de poder que impõem ao Negro barreiras difíceis de serem transpostas, mas que estão sendo evidenciadas cada vez mais, através das lutas e questionamentos dos movimentos sociais, como trata GOMES:

Esse movimento social trouxe as discussões sobre racismo, discriminação racial, desigualdade racial, crítica a democracia racial, gênero, juventude, ações afirmativas, igualdade racial, africanidades, saúde da população negra, educação das relações etno-racial, intolerância religiosa, contra as religiões afro-brasileira, violência, questões quilombolas e antirracismo para o cerne das discussões e epistemológicas das ciências humanas, sociais, jurídicas, e da saúde, indagando, inclusive , as produções das teorias raciais no século XIX disseminadas na teoria e no imaginário social e pedagógico(GOMES, 2017,P.17)

Os processos de criação, as produções, o trabalho de pesquisa e inúmeros aspectos que envolvem as atividades, como escolha de temáticas definidas sugerem e provocam sempre questões estéticas, políticas e raciais, através da percepção de corpos Negros na cena, trazendo sua história/ancestralidade para as obras e suas ações. Questões que remetem a pessoas e comunidades, à margem do poder na sociedade, traduzida no corpo. Já se encontra entre os estudos sobre epistemologias afro-diaspóricas no campo da dança, importantes contribuições que subsidiam os processos pelos

⁴⁶ Aqui essa palavra foi utilizada na mostra coreografia dos Cursos Livres da Escola de Dança da FUNCEB, em 2015, trazendo como conceito o corpo que escreve sua própria história.

quais a Cia de Dança Robson Correia se pauta para explicitar suas estratégias didático-metodológicas para criação de repertórios, coreografias, temáticas, seja em nível profissional, seja para as ações educativas na comunidade, e para colaborar no desenvolvimento desse estudo busco referências pautadas nas potencialidades afrodiáspóricas, como o conceito mito como fundamentação para as criações artísticas e pedagógicas, como traz SANTOS:

Meu objeto de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade, porém devidamente compreendidas como expressão da diversidade corporal dos povos que vivem no Brasil e que tem colaborado para esse tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido. A homogeneidade de expressão é destruidora, sendo, por isso, indispensável compreender a pluralidade cultural brasileira (SANTOS,2019,P.36)

Seguindo esse fluxo de reforçar os processos criativos em dança, pensando em um corpo negro e ancestral também com a cultura afro-brasileira diálogo nas minhas investigações artísticas/pedagógicas a partir dos arquétipos e mitos dos deuses africanos, uma fonte inesgotável de inspiração para os processos de criação fora do âmbito religioso e em uma perspectiva contemporânea, uma possibilidade apontada por OLIVEIRA:

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. (SILVA.2016,p. 67)

Os aportes conceituais acerca do que é Danças afrodiáspóricas, também concebidas como Danças Afro e Danças Negras, referem-se, portanto, a mesma base epistemológica de conhecimentos, mas com perspectivas que diversos teóricos argumentam a partir de suas pesquisas. Nadir Nóbrega nos estudos das africanidades nos blocos carnavalescos, Amélia Conrado com os estudos da Capoeira Angola e Dança Afro: Contribuições para uma Política de Educação Multicultural na Bahia. Estes alguns nomes e no caminhar dessa dissertação, outras abordagens aparecerão.

A Companhia foi fundada em uma época em que as políticas públicas de fomento e os instrumentos de apoios eram bem restritos, contudo, atualmente em seu percurso de uma década e meia, construiu um panorama de atividades que resultou em 09 espetáculos: *Nac- Horuc*,2006, *Triscou*, *Pegou*,2007, *Ninfas*,2008, *Almejo*,2009, *Sete Mulheres e Um Pecado*,2010, *Homens de Ogum*,2011, *Bordel*, 2012 e *O Leque de Oxum*, 2016 e 04 projetos: *Mata Borrão*,2004, *Corpo em Movimento*,2007 , *Circuito da Dança*, 2010 e *Passos da Cia*, 2011. Além dessas produções, a Companhia tem no seu currículo as coreografias: *Xirê Ori*,2011, *Entre Nós Outras*2013, *Geração Cabeça Baixa*, 2015 e o *Festival Beirú das Artes Negras*, 2019. Nesse período realizou temporadas, diversas apresentações, cursos formativos, além de viagens nacionais e internacionais. A equipe é sempre composta por artistas de diversas áreas artísticas e realiza trabalhos com inúmeros técnicos da área cultural de Salvador. Mais de 75 dançarinos e 300 alunos já passaram pela companhia e hoje a grande maioria encontra-se atuando na área das artes, o que potencializa a companhia como um espaço de formação, como traz Oliveira:

A formação em Dança neste contexto sofre alterações significativas por considerar, para além dos objetivos técnicos ligados ao treinamento corporal de um determinado estilo de Dança, os princípios de cidadania trazidos pelo Projeto. Tal alteração proporciona a apreciação do conhecimento prévio oriundo dos educandos em prol da reconfiguração de procedimentos educativos já existentes nas práticas de Dança. A consideração dos sujeitos é assumida então como o ponto de partida para a elaboração de planos de aula, acompanhamento pedagógico e avaliações. (Luiz Junior. 2018 P.19)

A concepção das produções artísticas e formativas da Cia de Dança Robson Correia procura sempre evidenciar o entendimento da cultura afrodiáspórica, entendendo que todas as atividades inerentes à Arte, por mais específicas que sejam, trazem atitudes proativas às questões sociais, pretendendo, através delas, abarcar um maior número de participantes possível, transformando o aspecto cultural das produções em meio de conhecimento, informação e formação para o público, além da formação, fomentação e difusão da cultura.

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condição articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH.2018.p.14)

Vale salientar ainda que a Companhia, na sua trajetória, vem se constituindo um dínamo de desenvolvimento na área artística e de pesquisa, agregando profissionais em seu entorno. O sucesso das iniciativas vem contribuindo para um número maior de profissionais em atividade na sua área de atuação, uma vez que são difíceis incentivos financeiros para o mercado cultural.

Consideração

Refletindo sobre processo de desenvolvimento, no contexto em que a pesquisa ainda se encontra, aponto aqui alguns caminhos que estão servindo como base para a busca de resultados do estudo e propondo parcialmente alguns resultados que servem como estímulo para se pensar a problemática evidenciada na formação do artista negro dentro dos espaços formais de educação em dança.

O panorama apresentado pode fazer uma breve leitura do desenvolvimento da educação em Dança em Salvador. Percebemos que as universidades historicamente se configuraram em um contexto político, no qual pessoas brancas que conduziram o processo do ensino acadêmico, tendo um caráter epistemológico eurocêntrico, machista e centralizador e sem a presença de pessoas negras no corpo docente, gerou, dessa maneira, um sistema discriminatório e racista, impossibilitando o trato da epistemologia etnicorracial em seu currículo, em um país cuja população de negros é de 55%, e em Salvador em que contingente populacional alcança 90% de pessoas descendentes africanos.

Os espaços não formais de educação são geralmente ações realizadas por lideranças comunitárias, militantes de movimentos sociais e representantes

afro-religiosos, que buscam na ideologia de suas atividades, a possibilidade de construir uma identidade social, cidadã e educacional para crianças, jovens, adultos e idosos, mostrando que os saberes e fazeres desses ambientes são passíveis de articulações com os outros conhecimentos, sem sobrepor entre eles nenhum tipo de julgamento de mérito, potencializando a formação na área, uma vez que a Dança propicia o desenvolvimento de uma série de habilidades e atitudes que fomentam uma nova consciência política das pessoas em que se respeitem as contribuições da arte e culturas afrodiáspóricas.

Sendo assim, com base nos processos de investigação dos dados coletados e apontados preliminarmente, percebemos na Cia de Dança Robson Correia cujas atividades artísticas, educacionais e sociais que tem a epistemologia negra como base, uma potencia na formação do corpo negro, que faz sempre uma crítica--reflexiva de si mesma e das suas competências cognitivas, operacionais e relacionais.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018.

BERTH, Joice. **O que é Empoderamento?** Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2018.

BIRIBA, Raissa Conrado. **Espetáculos de dança soteropolitanos: uma análise da cena contemporânea de obras coreográficas em Salvador/BA.** Dissertação (Mestrado - Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof Milton Santos - IHAC, Salvador. 2019

CARVALHO, José Jorge de. Encontro de saberes e Descolonização: para uma refundição ética, racial e epistêmica das universidades brasileiras. IN: COSTA, TORRES, GROSGOUEL (Org.) **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico- Encontros de Saberes e descolonização.** Belo Horizonte: autentica Editora, 2019. (p. 79-106)

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.(p.17)

LUZ JUNIOR, Matias Santiago Oliveira. **Balé Jovem de Salvador: uma companhia de formação em Dança**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, Bahia, 2018.

ORNELLAS, Ana Claudia Andrade. **Abrindo Caminhos: Jovens Mulheres no Trânsitos entre Aprender e Ensinar Dança**.Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Dança) - Escola de Dança da Universidade, Salvador(BA). 2019.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte(MG): Letramento, 2017.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Africanidades espetaculares dos blocos afros: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma para a cena contemporânea numa cidade transatlântica** IN: revista REPERTÓRIO : Teatro&Dança. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Ano 15, n.19 (2012.2). Salvador: UFBA/PPGAC (p. 103-113)

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.**/ Inacyra Falcão Santos. 4º Edição-São Paulo: Terceira Margem, 2019

SILVA, Marilza Oliveira. *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, Bahia, 2016.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. 18a ed. Cortez Editora, São Paulo, 2011.

Entrevistas

ENTREVISTA **com Lia Robatto**.Entrevistador: Robson Correia Santos.13 de Março de 2020. Meio: digital (1h17 min.), Salvador (BA).

ENTREVISTA **com Beth Rangel**.Entrevistador: Robson Correia Santos.12 de Março de 2020. Meio: digital (37 min.), Salvador (BA).

O COLETIVO ENEGRESER E A PRESENÇA DE EPISTEMOLOGIAS AFRO-ORIENTADAS NA FORMAÇÃO DOCENTE EM DANÇA

Anne Caroline Ferreira Vaz (UFBA)

Introdução

Todo movimento tem um porquê. Ele diz de uma vivência em contextos tecidos com muitas histórias costuradas entre afetos e desafetos que são capturados simbolicamente em grafias da tridimensionalidade do corpo. A cor grita em poéticas envolvidas na corporeidade negra de tradições ancestrais que persistem em nos lembrar que existem diferenças e que elas devem ser aludidas, não iludidas. A pluralidade de corpos e fazeres se apresenta cada vez mais diversa solicitando de nós um olhar atento, crítico e reflexivo acerca da constituição de ideias universais presentes sobre as epistemes hegemônicas. Nesse sentido, o estudo da dança aliado ao contexto contemporâneo diaspórico apresenta potencialidades que estão sendo manifestadas através das experiências dos membros de organizações discentes que anunciam a necessidade de mudança em relação à maneira como os conhecimentos estão sendo apresentados dentro da academia.

O Coletivo EnegreSer emerge num ímpeto de representatividade dos discentes negros do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A união das demandas de cada um relacionados às diferentes aproximações e relações com as temáticas raciais, geram o desejo de estudar durante a formação artística/docente, referências artísticas e educacionais em Dança que dissessem mais das experiências corporais, sociais e afetivas e que, conseqüentemente, subsidiassem as demandas de uma educação que incorpore e considere a pluralidade, sendo seus objetivos vinculados a uma construção a partir e com a diversidade.

Ao estimular o rompimento da construção de ambientes nos quais as correntes hegemônicas condicionem o reconhecimento de outros saberes e acabe estabelecendo o silenciamento das corporeidades negras são constituídas as ações do Coletivo, visando a ideia de afro-orientação seguida

pela perspectiva de SILVA (2017), na qual “consolida-se como um projeto crítico” que estrutura e aprofunda conhecimentos das poéticas e técnicas africanizadas, organizadas como referenciais simbólicos da construção das identidades corporais e expressivas incentivadas sobre formas descolonizadas de escritas de si, que compõem o corpo brasileiro.

Deste modo, cabe mencionar que a realidade na qual o Coletivo EnegreSer atua se concebe a partir de reivindicações de um reconhecimento não somente da presença de pessoas negras no espaço acadêmico, mas também na existência e utilização de seus conhecimentos.

A Universidade se firma sobre uma estrutura racista que à instala em uma posição hierárquica superior, na qual sua dinâmica é refletida em diversos setores da sociedade, especialmente os educativos. As relações de poder imbricadas na organização e nas escolhas das teorias e conceitos presentes no processo de ensino e aprendizado revelam como os conhecimentos estão sendo acomodados nos currículos e conseqüentemente abordados dentro das salas de aula.

A artista, pesquisadora da dança e antropóloga Luciane Ramos Silva (2017) relata em seu trabalho **“Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny”** suas inquietações acerca da presença ou ausência na estruturação de referenciais pedagógicos que contemplem a produção de conhecimentos afro-orientados no campo da Dança. SILVA (2017) ressalta a necessidade de pensar e usar epistemologias que induzem o rompimento da colonialidade e apontem para ações pedagógicas que considerem as narrativas presentes no contexto diaspórico. A autora pronuncia:

Parece-nos importante abordar os traços coloniais que se inscrevem na produção acadêmica de conhecimento, colocar em reflexão sua genealogia de poderes para então percebê-los como fatores que, por estarem introjetados nos saberes hegemônicos, impedem nos de vislumbrar epistemologias que se relacionem com as realidades brasileiras. Abordar a colonialidade significa também refletir sobre como a diversidade de pensamentos tem sido acomodada nas esferas da educação, especificamente nos cursos de graduação e licenciatura em dança, e limitadas por formas de saber e ser que

impedem a criação de pedagogias propositoras de realidades epistemológicas distintas das hegemônicas. (SILVA, 2017, p. 26)

O cenário que se apresenta sobre a academia indica que será necessário um esforço em atos de alta intensidade voltados para a desconstrução de correntes eurocêntricas, que possam causar rupturas nesse sistema educacional, que é resistente à mudanças que apontem em direção inversa ao embalo convencional da máquina hegemônica dos saberes.

Nesse sentido, considerando a necessidade de romper com o racismo que se instala nas estruturas educativas que acabam por incidir sobre as epistemes consideradas primordiais, Nilma Lino Gomes (2011) explana sobre a reivindicação de visibilidade dos saberes que a presença de estudantes negros e suas organizações têm trazido para a academia. Ela enfatiza como essa ocupação carregada por uma presença consciente da negritude tem se somado às ações afirmativas⁴⁷ no sentido de trazer a demanda da presença de outros conhecimentos, colaborando no processo de reeducação da universidade, que pode acolher essa missão. Ela diz que:

a copresença desse sujeito e sua corporeidade, em patamar de igualdade, em setores e espaços sociais por ele antes não ocupados exige convivência, respeito e ética no trato com a diferença. Tudo isso acaba por trazer uma nova leitura, outra presença e uma nova visão do corpo negro. É também motivo de tensões e aprendizados. Aprendizados de outras formas de ser e ver o mundo. Aprendizado de outros saberes. Saberes que o movimento negro e os negros em movimento trouxeram à cena pública. (GOMES, 2011, p. 49)

O Coletivo EnegreSer se apresenta como um parâmetro, a fim de construir uma base alusiva de um público específico, preto-periférico, que obteve acesso ao ensino superior e que através de um grupo organizado estabeleceu o posicionamento de romper com o silenciamento ao falar da

⁴⁷ Partindo de uma interpretação de GOMES (2011) se compreende as ações afirmativas como políticas públicas e privadas que visam a correção das desigualdades históricas que atingem especificamente alguns coletivos sociais racializados em determinada sociedade.

necessidade de descolonizar os saberes e estabelecer uma relação de coexistência em equidade junto às demais epistemes na área da Dança.

As ações do Coletivo se voltam para uma estrutura que mescla as vivências corporais racializadas desse grupo de estudantes à epistemes afro-orientadas que ressaltam, especialmente, a estética negra na dança, no sentido de sensibilizar artisticamente através de momentos formativos que estimulem a elaboração de práticas pedagógicas de ensino e criação em dança, bem como comuniquem a importância desses saberes, a fim de evidenciar mudanças positivas no sentido de descolonizar processos formativos.

A teórica feminista, professora e ativista social Bell Hooks (2013), diz que “a sala de aula continua sendo o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia”. É diante desse cenário que é apresentado nesta narrativa uma perspectiva sobre as ações do Coletivo EnegreSer, reconhecendo os sentidos de alteridade e autonomia empregadas pelos seus membros de modo relevante, ao ponto de se estabelecerem como uma referência em potencial para a pesquisa voltada para a concepção de didáticas afro-orientadas de dança.

O Coletivo EnegreSer e o uso de epistemologias afro-orientadas na dança

O trato com o corpo negro dificilmente é ligado às práticas de cuidado e sensibilidade, e quando o consideramos no âmbito da ação artística não é diferente. Aspectos da presença e apreciação estética do corpo negro não são apresentadas ou estimuladas em sua prática, a inexistência da apresentação de aspectos ligados a plasticidade artística relacionada a corporeidade negra, acaba por pairar nos ares onde se respira arte em dança.

Motivado pelas ausências sentidas durante a Graduação em Dança de referenciais, justamente, sobre a estética negra na dança colocadas de forma

descolonizada, o Coletivo EnegreSer⁴⁸ é o agrupamento de discentes negros organizados sob uma perspectiva de autoconhecimento em cuidado sobre o prisma das ressignificações da negritude na diáspora.

Baseando no intuito de mostrar a existência de corpos negros no espaço acadêmico, de instigar questionamentos acerca das práticas pedagógicas presentes no ensino e na criação em dança e de colaborar na busca de materiais que pudessem fomentar a desconstrução das correntes hegemônicas, ao mesmo tempo, em que ocorra a estruturação da descolonização dos saberes voltadas, especialmente, para o campo da Dança, o Coletivo desenvolve desde o ano 2016 ações artísticas-pedagógicas dentro e fora da UFMG com o objetivo de apresentar modos não-hegemônicos de produção de conhecimentos estéticos-expressivos no campo das Artes-Dança e Educação.

Dentre os seus propósitos a organização propõe pensar os reflexos da colonialidade sobre as didáticas de dança presentes na formação realizando a denúncia e superação dos apagamentos, invisibilidades e epistemicídios. Direcionando o seu fazer seguindo uma perspectiva que vem de encontro com a visão de SILVA (2017) que traça um caminho que questiona e apresenta os motivos de ações padronizadas na fruição em dança, se referindo também, da legitimação de outras perspectivas de práticas que apresentem referências afro-orientadas. A autora aponta a necessidade de que haja percepções do cenário social que possam suscitar novos fazeres, como trata a passagem:

existem contextos sociais ligados à história do país que reverberam na realidade das estruturas de instituições e no imaginário social. Assim as ideologias são praticadas e incorporadas em currículos, em espetáculos, em workshops e não correspondem apenas a formas abstratas de consciência. As estruturas de fruição estão profundamente influenciadas por essas percepções. Em um país como o Brasil, onde elogia-se a diferença mas evita-se discuti-la criticamente, apresentar essas relações conflituosas nos possibilita quebrar o silenciamento dos corpos, provocando um debate que mobilize os agentes de pensamento contemporâneo em dança. Trata-se de recontextualizar formas de educar o corpo comprometidas com

⁴⁸ O Coletivo EnegreSer, atualmente, é configurado por André Sousa, Anne Caroline Vaz e Eli Nunes e Julia Martins. Em sua gênese contou também com as contribuições de Maira Rodrigues e Nayara Almeida.

perspectivas que reconheçam as histórias, trajetórias e culturas corporais ao mesmo tempo em que interroguem as estruturas pedagógicas de dança. (SILVA, 2017, p. 76)

Os mecanismos hierárquicos, presentes no cenário que estrutura o processo educacional em nosso país, conduzem a pessoa negra a rejeitar o próprio corpo. Esse artifício faz parte dos processos educativos presentes nas instituições da seara educacional que articula o compartilhamento de saberes a partir de gênero e raça, estabelecendo uma dinâmica que contribui para a manutenção da hegemonia normativa que trabalha a partir de estratégias que estabelecem processos de regulamentação dos corpos.

Essa atitude revela uma paisagem na qual a cor da pele se estabelece como critério seletivo do que é considerado relevante ou não. Desse modo, a abordagem no discurso enfatizando o contexto no qual ocorre a formação docente em dança no ensino superior e que revela a necessidade da descolonização das práticas pedagógicas, visa mostrar a urgência em se tratar temáticas que destaquem saberes fora das correntes hegemônicas e utilizem autores cujos trabalhos abordam Epistemologias do Sul⁴⁹, conforme propõe SANTOS (2010).

O curso de Graduação em Dança da UFMG teve seu início no ano de 2010 com a entrada da primeira turma. Se estabelecendo como um curso Reuni⁵⁰ essa graduação tem como princípio o acolhimento de pessoas diversas com o intuito de desenvolver capacidades artístico-docentes na área da Dança,

⁴⁹ Entende-se que Epistemologias do Sul é uma teoria epistêmica apresentada por Boaventura de Sousa Santos (2010) que denuncia o sistema que sustentou a hierarquização epistêmica moderna. Um sistema que se desenvolveu com a exclusão e o ocultamento de conhecimentos dos povos e culturas, que ao longo da história foram dominados pelo capitalismo e pelo colonialismo. A finalidade das Epistemologias do Sul passa, primeiramente, por um reconhecimento das epistemes desses povos marginalizados, seguida pela propositiva que exista um diálogo entre os conhecimentos procurando ressaltar saberes calados.

⁵⁰ Reuni é o programa de apoio à Reestruturação e Expansão das Universidades Federais instituído pelo Decreto no 6.096, de 24 de abril de 2007 e tem o objetivo de criar condições de expansão física, acadêmica e pedagógica do ensino superior. Cabe falar que o Reuni é uma das ações que integram o Plano de Desenvolvimento da Educação (PDE) e hoje se configura como um dos responsáveis pelo aumento substancial do número de vagas nos cursos de graduação, bem como a ampliação da oferta de cursos noturnos, a promoção de inovações pedagógicas e o combate à evasão. Esses itens que também se constituem como metas do programa têm o propósito de diminuir as desigualdades sociais no país.

de modo que, seus estudantes, futuros educadores, possam ocupar o papel de professores na educação básica. Assim, considerando tal premissa é possível declarar que a Licenciatura em Dança da UFMG tem em sua natureza o âmago do acolhimento das diversidades, porém ocorre a existência de um impasse provocado pela recepção de toda abundância de histórias trazidas pelos corpos dançantes, que ocupam como discentes o espaço da sala de aula.

No currículo da graduação estão presentes uma série de disciplinas teórico/práticas que acabam por nortear a construção e fixação dos conhecimentos da Dança pelos estudantes. No entanto, a ausência de epistemologias afro-orientadas na prática pedagógica é exposta a partir do momento em que é percebido o desconhecimento da existência de tais teorias do conhecimento por parte do corpo discente, ao ponto, dessa característica ser um fator motivacional para o surgimento do Coletivo EnegreSer.

Entende-se por afro-orientada a perspectiva que critica a universalização de teorias concebidas pela modernidade europeia/ocidental, através de “um pensamento que teoriza a presença negra na criação de formas, valores, histórias e símbolos” (SILVA, 2017), reconhecendo os aspectos oriundos da experiência africana no mundo sem estabelecer um pensamento exclusivista e essencialista das civilizações africanas. Isto é, propõe-se refletir e reconhecer a diáspora africana no mundo em seu processo de existência, transformação, interação e atuação no trânsito com outras culturas, mas que se mantêm, primordialmente, orientada por formas, valores, histórias e símbolos africanos.

Pensando em uma perspectiva de pedagogia de dança a afro-orientação não denota uma assunção a qualquer resgate obrigatório de genealogias concernentes a determinados corpos. Trata-se de abrir possibilidades para que estudantes se reconheçam em diversas estéticas. Portanto, a abordagem de epistemes afro-orientadas na constituição de didáticas, objetiva refletir sobre as relações, dinâmicas e intersecções culturais, bem como as experiências coletivas orientadas, organizadas e concebidas na experiência africana na diáspora.

Dessa forma, espera-se que a ação pedagógica na dança considere, atentando-se para uma perspectiva afro-orientada, que à medida que se trabalha com elementos ligados a corporeidade negra e a sua valorização, seja favorável em trabalhos conduzidos que estimulem o educando a tomar consciência do seu ser no mundo e para o mundo, evidenciando a compreensão de uma singularidade histórica que torna possível consolidar vivências de suas memórias gestuais, promovendo, ao mesmo tempo, de forma fluida uma abertura que facilite a interlocução com outras técnicas e tradições de maneira sensível e respeitosa. Essa intenção dentro do planejamento das didáticas pedagógicas é referida por Inaicyrá Falcão dos Santos na seguinte passagem:

É importante mostrar que, embora trilhem um contexto social com valores culturais, é crucial, desde o início, a definição, na medida do possível, dos territórios, das diferenças históricas do ser humano, na sala de aula e conseqüentemente no mundo. A minha aspiração, com essa visão, é de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, pacientemente, para um novo espaço. (SANTOS, 2002, p. 48)

Dentre os muitos desejos, o Coletivo EnegreSer se manteve focado em um fazer inscrito sobre uma ótica construída através de um trabalho iniciado pela pesquisa em Dança. Essa ação reverberou apresentando oportunidades que possuem a força educativa de demonstrar que a racialidade é uma possibilidade real na constituição de saberes e fazeres no espaço acadêmico, sendo essa premissa direcionada para uma perspectiva específica de luta comprometida com mudanças estruturais.

O ensino superior, assim como os demais níveis de ensino, tende a ter uma perspectiva tradicionalista, valendo-se da centralização da figura do professor enquanto guia mestre que concentra as escolhas epistemológicas que direciona sua prática pedagógica e conduz os processos de ensino-aprendizagem.

Essa premissa revela uma hierarquia das relações na qual é possível evidenciar que os estudantes têm pouco ou quase nenhum espaço de

proposição e protagonismo estudantil, quando se refere na participação de escolhas das abordagens epistêmicas, que aplicadas ao ensino da dança podem atingir a experimentação, a criação e a fruição em arte. Porém há propostas que demonstram interesse de implementar e viabilizar uma outra configuração nas experiências educacionais formativas, que apresenta uma perspectiva no qual as relações deixem de ser hierarquizadas verticalmente, e apresentem uma inclinação, tornando-se mais democráticas à medida em que se aproximam de uma horizontalidade e se tornem mais democráticas.

O caráter formativo docente do curso de dança da UFMG permite ao discente realizar uma busca identitária autônoma do fazer artístico. Essa abertura para os integrantes do EnegreSer canalizou a ação em insurgente destreza de se movimentar por entre as frestas trazendo para o debate a necessidade e importância dessa investigação aplicada através de uma perspectiva descolonizada sobre a estética e corporeidade negra, demonstrando o desenvolvimento de uma consciência pedagógica discente cuja construção da prática se apresenta de modo amplo e atento, no sentido de desenvolver propostas de empoderamento emancipatório. SILVA (2017) apud FREIRE (1980) que fala:

Educar significa empoderar para promover a mudança, de modo que a conscientização leva a uma consciência crítica que reverbera em posição epistemológica. (SILVA, 2017, p. 93)

A proposta do Coletivo EnegreSer se firma em adentrar e se movimentar nas fissuras, no sentido de realizar ações organizadas sob conceitos-chave a fim de mostrar não somente a existência de conhecimentos contra-hegemônicos na academia, mas também sua articulação com o campo da Dança para iniciar um processo de sensibilização e compreensão de estudos em arte com uma proposição afirmativa.

Os estudos e propostas do Coletivo estão compenetrados em perspectivas negras, afro-brasileiras, africanas e diaspóricas, ou seja, experiências não eurocêntricas que contribuam na sistematização e elaboração de outras epistemologias sobre o corpo, a arte e a dança; e que

consequentemente debata, de maneira sóbria, propositiva e reflexiva o racismo, o colonialismo e as formas de apagamentos e invisibilizações dos conhecimentos produzidos no continente africano e em suas diásporas.

As propostas desenvolvidas pretendem oferecer, a partir de uma perspectiva afro-orientada, formação inicial e continuada a professores, estudantes, artistas e público em geral que tenha interesse em Arte através de propostas fundamentadas em duas abordagens da arte-educação, são elas: Professor-Artista-Pesquisador e Abordagem Triangular.

O professor, em nossa concepção, não se restringe a apenas lecionar sobre o tema artes. Acreditamos em um profissional que congrega multífaces artísticas, neste caso, o lecionar, o criar e o investigar, por isso designamos “Professor-Artista-Pesquisador” de acordo com Lúcia Pimentel (2011):

O artista tem como uma de suas prerrogativas ser errante de ideias e processos. O ensino tem por norma ser uma forma sistematizada, sob o controle de um professor. O pesquisador tem por obrigação ir a fundo nas questões que investiga. Ser artista-professor-pesquisador exige investimento constante em cada uma dessas ações. Tendo como premissa que para ser professor de Arte é necessário ter uma prática artística e atividade de pesquisa, o trabalho de formação desse professor reveste-se de complexidade e importância dobradas. (PIMENTEL, 2011, p.765)

Portanto, ao propormos nossas ações não perdemos de vista a unicidade de ser Professor-Artista-Pesquisador, nem a complexidade que isso envolve em um processo formativo. Sendo assim, privilegiamos espaços e situações que despertem este Professor-Artista-Pesquisador, sensibilizando-o para questões pedagógicas, estéticas, apreciativas e possíveis funcionalidades e aplicabilidades em uma perspectiva diaspórica negra.

Na Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (1995), temos um aporte teórico-metodológico de onde emana a nossa proposição metodológica. A Abordagem Triangular consiste na interdependência de três fases que a autora destaca para o ensino-aprendizagem de Artes: Fazer, Contextualizar e Apreciar. Por meio das reflexões de Isabel Marques (2010), educadora de

dança, observamos cada uma das três fases da Abordagem Triangular, pensando-as a partir e aplicada a Dança.

A partir dessas fases o Coletivo EnegreSer desenvolveu três eixos formativos: o eixo Formação estética-expressiva; o eixo Formação inicial e continuada docente; e o eixo Formação de público. Por meio deles o público interessado poderá Fazer, Contextualizar e Apreciar de modo a experienciar e ampliar seus conhecimentos estéticos, de mundo e da humanidade em contato com a Arte Negra.

A Formação estética-expressiva, almeja compartilhar conhecimentos da “Corporeidade Negra” (Gomes, 2017) para além dos estereótipos e folclorizações das culturas, saberes e conhecimentos produzidos e acumulados pelas comunidades negras, para isso oferecemos workshop e oficinas de dança elaboradas e sistematizadas tendo como princípio as culturas negras.

A Formação docente inicial e continuada, busca satisfazer a carência da formação pedagógica e docente dos cursos de licenciatura, em especial o de Dança, que ainda não implementaram de maneira sistemática e regular a abordagem de epistemologias afro-orientadas em sua didática, portanto, compartilha-se estudos, pesquisas teórico-práticas relacionados a concepções conceituais concebidas sobre a negritude por meio de palestras, seminários, rodas de conversa, etc.

E por fim a Formação de público, dedica-se a apresentar trabalhos artísticos concebidos sob a perspectiva afro-orientada com o intuito de criar uma rede de consumo e apreciação da Arte Negra, enfatizando a sua configuração e potencialidade como Arte/Dança alastrando os perfis de público para essa estética, viabilizando o acesso das produções.

A estrutura na qual se organiza as ações do EnegreSer, enfatiza que tocar no tema da colonialidade impõe-nos a reflexão sobre como a diversidade de pensamentos tem sido acomodada nas esferas da educação em dança. Ao trazer a perspectiva afro-orientada para o trabalho desenvolvido pelo Coletivo EnegreSer, pretende-se oferecer uma proposta reflexiva de educação do corpo em relação à potência estética e poética presente nas diversas tradições e

contemporaneidades pautadas pelas formas africanizadas de escritas de si, que valorizam didáticas elaboradas além e nas frestas dos cânones que monopolizaram por séculos as noções epistemológicas nas diversas áreas do conhecimento.

Considerações Finais

A corporeidade negra é moldada a partir da confluência de várias características estéticas e culturais que acabam por constituir o sujeito. Dentro dessa perspectiva, é pertinente ressaltar que o corpo negro que dança possui especificidades que podem passar, em um primeiro momento, por uma afirmação de cor, que, por conseguinte, é movido à ação da insurgência frente às mazelas colocadas pelo racismo, de modo, que o sujeito se coloque de forma (re)existente perante a sociedade, sendo esta uma condição que se dá independente do grau de negrura da pessoa negra.

Considerando esses aspectos, cabe dizer a perspectiva de GOMES (2011), que coloca a corporeidade negra enquanto processo emancipatório e local de construção de conhecimentos, na medida em que as relações identitárias são atravessadas de maneira tensa e dialética pela luta contra o racismo. A autora diz, que:

o corpo negro pode ser entendido como existência material e simbólica do negro em nossa sociedade e também como corpo político. É esse entendimento sobre o corpo que nos possibilita dizer que a relação do negro com a sua corporeidade produz saberes/conhecimentos. (GOMES, 2011, p. 52)

A professora doutora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, Amélia Vitoria de Souza Conrado avalia que a presença de epistemes arquitetadas por uma intelectualidade negra tem sua presença reivindicada por estudantes no espaço acadêmico, ao mesmo tempo, em que, a relevância dos conhecimentos negros tem sido duramente argumentada em favor de seu uso e reconhecimento nesse espaço científico.

A presença de estudantes negros em todas as áreas de conhecimento no cotidiano das universidades brasileiras, sobretudo após a conquista do acesso pela política de cotas, tem obrigado os campos de formação a dialogar com referências que possam responder às questões colocadas por seus protagonistas nesses ambientes. (CONRADO, 2017, p. 68-85)

A compreensão do sentido de coletividade embutida nos fazeres entre os estudantes membros do coletivo estudantil se fizeram presentes na Universidade estabelecendo com o convívio um espaço de cuidado, acolhimento e diálogo. A corporeidade negra se fez presente com os eventos organizados pelo EnegreSer colocando de forma respeitosa dentro da Graduação em dança da UFMG o emprego da necessidade de uma discussão sobre as ausências e diferenças necessárias para um entendimento da colonialidade que age sobre as práticas educativas e que atingem diretamente o corpo negro dentro das instituições educacionais.

Nessa direção que aponta as conexões entre identidade negra, espaços sociais e diálogos descolonizadores, Sueli Carneiro (2005) aponta que a junção entre negras e negros vem como fruto de um cuidado que passamos a ter após a tomada de consciência de nossa negritude que se amplia refletindo nos demais:

No processo de sua construção dessa visão do cuidado de si, o sentido de pertencimento a uma causa, decorre, nos relatos das testemunhas, do papel dos pares na construção da consciência racial como instrumento de luta política voltada para a emancipação coletiva. (CARNEIRO, 2005, p.303)

O lugar de marginalidade que ocupa os conhecimentos afro-orientados pode e deve ser superado na sociedade. O uso criativo do fazer pedagógico direcionado a desenvolver práticas das teorias e pensamentos que reflitam os diferentes espaços e perspectivas podem fomentar propostas que atendam à pluralidade dos corpos na dança. RIBEIRO (2017) fala que “ao ter como objetivo a diversidade de experiências há a consequente quebra de uma visão universal”.

Em seu trabalho SILVA (2017) relata sobre a concepção de fazeres únicos que corroboram para uma ação composta por “artimanhas” do corpo negro visando o sentido de visibilidade e aceitação, e coloca a necessidade da desconstrução da ação pedagógica de forma questionadora, apontando traçados que podem ser estruturantes de uma nova prática.

Agir tendo em vista a colonialidade do gesto relacionada à prática pedagógica exige desconstruir pensamentos e práticas questionando os lugares comuns instituídos como normalidade e profetizados como únicos, dentro de epistemologias legitimadas por saberes euro-orientados. [...] a colonialidade é uma ordem complexa entranhada nas estruturas educacionais. Fissurar as engrenagens que a disseminam parece ser um caminho eficiente para o enfrentamento das matrizes coloniais. Essa desconstrução só é possível se entendemos pedagogia de maneira plural, como prática que questiona os conceitos estabelecidos, como método que conecta solidariedades e se vincula às nossas realidades. (SILVA, 2017, p. 93)

O curso de dança da UFMG optou por iniciar a partir de uma ruptura com intuito de ampliar acessos, visões e experiências, mas ainda se faz necessário incluir na ação pedagógica a desconstrução de aspectos pautados sob a lógica colonial e refazer amarrações nas encruzadas onde o antigo e o novo se conectam na ação de fruir em dança de acordo com a totalidade da noção de corpo na contemporaneidade.

Com a proposta do Coletivo EnegreSer foram percebidos no curso de Dança da UFMG os sentidos de alteridade e autonomia que um discente pode aplicar a sua trajetória formativa, congregando estímulos presentes entre seus iguais para fomentar ações de interesse público. Nesse sentido, GOMES (2011) afirma que:

esse tipo de movimento produz discursos, reordena enunciados, nomeia aspirações difusas ou as articula, possibilitando aos indivíduos que dele fazem parte reconhecerem-se nesses novos significados. Abre-se espaço para interpretações antagônicas, nomeação de conflitos, mudança no sentido das palavras e das práticas, instaurando novos significados e novas ações. (GOMES, 2011, p.44)

O posicionamento sugerido pelo Coletivo EnegreSer dentro do curso de Dança da UFMG de romper com o silenciamento, ao falar da necessidade de descolonizar os saberes e estabelecer uma relação de coexistência, no qual, seja concedido um patamar de equidade aos saberes afro-orientados na área da Dança, vem como um incentivo para estabelecer ações cujo protagonismo estudantil seja uma via de estímulo e influência que aponta para o rompimento das práticas enraizadas sobre epistemes hegemônicas presentes na universidade. Trata-se de considerar, dentro do amplo território de conceitos e métodos legitimados pelo campo da pesquisa e formação em dança, pedagogias alternativas constituídas em torno de determinadas leituras sobre a experiência africana na diáspora, sendo estas, colocadas de forma horizontal junto das terminologias eurocêntricas.

Referências

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. 2005. 1 recurso online (339 p.). Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, SP. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso em: 29 de dezembro de 2019.

CONRADO, A. V. S.. Artes Cênicas Negras no Brasil: Das memórias aos desafios na formação acadêmica. **REPERTÓRIO: TEATRO & DANÇA (ONLINE)**, v. 1, p. 68-85, 2017. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25459>>. Acesso em: 08 de janeiro de 2020.

GOMES, Nilma Lino. 2006. Educação, Raça e Gênero: Relações Imersas na Alteridade. Conferência: Relações Étnicas e Raciais na América Latina e Caribe. **Cadernos Pagu** (6-7): pp. 67-82.

_____. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017. 154 p.

_____. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n. 2, p. 37-60.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

MARQUES, Isabel A. Metodologia para o Ensino de Dança: luxo ou necessidade. In.: **Lições de Dança**. Roberto Pereira, (org.). Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p.135-160.

_____. De tripé em tripé: o caleidoscópio do ensino de dança. In.; BARBOSA, A.M; CUNHA, F.P (orgs.). **Abordagem Triangular**: no ensino das artes e culturas visuais. São Paulo: Cortez, 2010. P. 52-63.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. 2011. Novas territorialidades e identidades culturais: o ensino de arte e as tecnologias contemporâneas. ANAIS DO ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS. [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). - Rio de Janeiro: ANPAP. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/ceav/lucia_gouvea_pimentel.pdf >. Acesso em: 02/10/2020.

RIBEIRO, Djamila. 2017. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte, MG: Letramento.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. **Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP**. São Paulo, v.24.1, 2017, p.214-241.

SILVA, L.; SANTOS, I. F. DOS. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição|Conception**, v. 6, n. 2, p. 162-173, 12 dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>>. Acesso em: 03 de janeiro de 2020.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. 2017. 1 recurso online (281 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: < <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753>> . Acesso em: 28 de dezembro de 2019.

ERÉ EKO: JOGOS EDUCATIVOS

Lorena Conceição Moreira de Oliveira (UFBA)

O racismo nosso de cada dia

Se faz urgente falar sobre questões étnico-raciais no ambiente escolar. Durante anos a cultura africana e afro-brasileira foi invisibilizada e/ou marginalizada em nossa sociedade, como resquícios da escravidão no Brasil, a que foram submetidos os(as) nossos(as) ancestrais africanos(as).

As escolas enquanto espaços de construção e difusão do conhecimento, tem a obrigação de desconstruir o racismo que exclui, deturpa, rejeita, violenta e destrói a história e cultura de um povo, introjetando em suas mentes a inferiorização, a desvalorização e o complexo por não pertencer ao padrão hegemônico imposto pelo eurocentrismo.

A partir da lei 10.639/03 que trata sobre a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira na Educação Básica, avançamos parcialmente em relação à estas questões, mas a aplicabilidade da referida lei ainda é insuficiente, e necessita com urgência de ações realmente efetivas, de modo que a educação antirracista seja uma realidade nas escolas brasileiras.

O racismo é extremamente perverso e violento, e no ambiente escolar é facilmente percebido, desde as “brincadeiras” discriminatórias por parte dos(as) próprios estudantes, até a ignorância, despreparo e omissão por parte de alguns profissionais que ali atuam.

De acordo com Almeida (2019):

O racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (ALMEIDA, 2019, p.22)

Crianças e adolescentes que sofrem racismo na escola tendem a desenvolver baixa autoestima, dificuldades na aprendizagem e inabilidade no

convívio social, pois se sentem desvalorizados(as), menosprezados(as) e excluídos(as), neste espaço que deveria ser de aprendizagem, união, respeito e difusão de conhecimento.

É a partir dessa grande lacuna sobre tudo o que diz respeito às questões que envolvem a negritude no ambiente escolar, que desenvolvo a minha pesquisa em busca de ações que favoreçam um empoderamento infantojuvenil a partir das diversas estéticas dos corpos negros.

A importância dos jogos na educação

Dentre as ações elaboradas está *Eré Eko* (livre tradução para jogos educativos em *yorubá*), um *combo* com dois jogos afro-educativos que eu desenvolvi conjuntamente com os(as) estudantes da comunidade escolar onde leciono.

É sabido que os jogos sempre tiveram um papel pedagógico relevante nos processos de ensino-aprendizagem, pois através deles a criança pode assimilar e compreender melhor a realidade e interagir com o mundo ao seu redor.

Segundo a professora Gisela França (1995), através do jogo as crianças “podem exercitar seu autocontrole, ao serem obrigados, durante a ação do jogo, a adaptar suas próprias ações às do companheiro e ao tema do jogo.”

De acordo com Huizinga (2000), em sua obra *Homo Ludens* o jogo é:

[...] uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras” (HUIZINGA, 2000, p. 13).

O jogo (de cartas, de desenhos, de danças, de pedras, e etc) é um recurso pedagógico que utilizo bastante em minhas aulas de dança, em atividades dinâmicas que trabalham o aquecimento corporal, a coordenação motora e o ritmo; e desenvolvem a criatividade, o raciocínio e o autoconhecimento, a partir da representatividade.

E falando em representatividade, destacarei mais um trecho que considero importante da obra de Huizinga (2000), que fala sobre representação, e que está diretamente ligada à representatividade no sentido de complementaridade, como por exemplo, na execução de ações afirmativas de reparação étnico-racial. Segundo ele, a função do jogo:

Pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta *por* alguma coisa ou a representação *de* alguma coisa. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal modo que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta para melhor representação de alguma coisa. (HUIZINGA, 2000, p.14)

Eré Eko é um kit composto por dois jogos afro-educativos: *Ere Iranti* (Jogo da Memória), e *Ere Domino* (Jogo de Dominó). Para a construção do *Ere Iranti*, fiz um apanhado de figuras importantes da cultura baiana, atuantes na sociedade, apresentei em *slide* para as alunas e alunos do 3º e 4º anos, imprimir as imagens e coletivamente recortamos e colamos em pedaços de papelão as personalidades negras escolhidas. Assim construímos o nosso jogo. *Eré Eko* foi uma das possibilidades que encontrei para abordar a questão da representatividade negra com os(as) estudantes.

Representatividade, afrocentricidade e empoderamento

Falar sobre representatividade negra é também falar sobre memória. E memória é parte fundamental na cultura africana, a exemplo dos(as) griôs, e das religiões de matrizes africanas. Através de ambos, a valorização e o respeito à memória, é peça chave para a manutenção e atualização do conhecimento e tradições africanas na África e na diáspora.

Com o *Ere Iranti*, as crianças de forma lúdica tiveram a oportunidade através das imagens dos negros e negras presentes no jogo, de se reconhecerem, se divertirem, e principalmente de constatarem que apesar de todo o racismo existente, é possível sim, pessoas negras ocuparem posições de destaque na sociedade. Sobre representatividade negra, a professora Vanda Machado nos diz que:

[...] as crianças negras carecem de um olhar diferenciado. Um olhar que contemple a sua beleza do jeito como ela é. As crianças negras crescem tomando tapas na alma. Não fomos rainha do milho. Não fomos rainha da primavera. Votávamos em rainhas que não nos representavam: rainha do milho, rainha da primavera, rainha do grêmio. (MACHADO, 2017, p.34).

O *Eré Eko* contribui de forma lúdica para uma educação antirracista, que está diretamente ligada à uma educação afrocentrada.

Sobre o termo afrocentricidade, os principais autores que norteiam a minha pesquisa são os professores e filósofos Molefi Kete Asante, Renato Noguera e a socióloga Elisa Larkin. Segundo o criador do termo afrocentricidade, o professor Asante:

A Afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômeno atuando sobre a sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos (ASANTE, 2009, p. 93).

Quando Asante fala em *africanos*, significa negros e negras em África e na diáspora. É a noção de pertencimento enquanto povo preto. É ser e se identificar como negro(a), é ter orgulho de sua história e cultura ancestral.

Tanto Asante, quanto Noguera e Larkin, afirmam a afrocentricidade como a percepção dos africanos como sujeitos e agentes de sua própria imagem cultural, de acordo com as suas próprias perspectivas. Segundo Noguera:

Afrocentricidade consiste num paradigma, numa proposta epistêmica e também num método que procura encarar quaisquer fenômenos através de uma devida localização, promovendo a agência dos povos africanos em prol da liberdade humana. (NOGUERA, 2010, p.2)

Elisa Larkin afirma que:

Longe de sustentar-se em conceitos biológicos de raça, a afrocentricidade parte da afirmação de que a compreensão dos fenômenos se articula e ganha contornos especiais de acordo com a identidade do sujeito, o seu centro (LARKIN, 2009, p.181)

Este *kit* de jogos afro-educativos que eu desenvolvi, foi pensado com o objetivo de visibilizar a cultura negra e favorecer um empoderamento por parte dos(as) estudantes negros(as), sobre suas próprias negritudes, a partir da identificação étnico-racial com as referências negras apresentadas, ou seja, criar mecanismos emancipatórios para os(as) estudantes no re(conhecimento)

de suas ancestralidades afro-brasileiras. Além disso, o *Eré Eko* incentiva a prática de valores humanos como o respeito à diversidade étnica, por parte dos(as) estudantes não negros(as), contribuindo efetivamente para uma educação antirracista.

Sobre o termo empoderamento, palavra bastante utilizada na atualidade para exprimir o ato de dar poder a alguém, citarei a escritora Joice Berth em seu livro ***Empoderamento***, da coleção *Feminismos Plurais*. Nele, a autora afirma que:

No *Cambridge Dictionary*, dicionário da britânica Universidade de Cambridge, a palavra *empowerment*, termo cunhado pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport em 1977, tem o seguinte significado: “o processo de ganhar liberdade e poder para fazer o que você quer ou controlar o que acontece com você”. Da mesma forma, a palavra “empoderamento”, ao pé da letra, significa dar poder ou capacitar. Para o sociólogo, era preciso instrumentalizar certos grupos oprimidos para que pudessem ter autonomia (BERTH, 2019, p.23).

E completa dizendo que:

Empoderar, dentro das premissas sugeridas, é, antes de tudo, pensar em caminhos de reconstrução das bases sociopolíticas, rompendo concomitantemente com o que está posto, entendendo ser esta a formação de todas as vertentes opressoras que temos visto ao longo da História (BERTH, 2019, p.19).

Neste sentido, o *Eré Eko* contribui para uma educação afrocentrada, ou seja, uma educação que traz o(a) estudante negro(a) para dentro da sua própria história, para ser o centro da sua história, (re)conhecendo suas referências culturais sob uma perspectiva própria, vista por ele(a) mesmo(a), e não contada por terceiros(as). Uma educação que favorece o empoderamento infantojuvenil em relação às diversas estéticas do corpo negro.

Estéticas negras na escola

Falar das estéticas do corpo negro é falar da cultura, ancestralidade e identidade negras que foram marginalizadas ao longo da história, pelo eurocentrismo. Resgatar os padrões de beleza do corpo negro é reeducar o olhar através de uma educação estética orientada para o respeito à diversidade étnico-racial.

Sobre isso, Nilma Lino Gomes afirma que:

O racismo, com sua ênfase na superioridade racial, ajuda a construir no imaginário social a crença de que é possível hierarquizar os sujeitos e seu corpo. Nessa perspectiva, o negro é visto como pertencente a uma escala inferior. Produz-se, nesse contexto, um tipo de violência que impregna a vida de suas próprias vítimas, a ponto de se constituir em representações negativas do negro sobre si mesmo e seu grupo étnico/racial. (GOMES, 2019, p.146)

É imprescindível que se desenvolva no ambiente escolar um trabalho que valorize as características físicas e culturais afro-brasileiras, como por exemplo o fenótipo (cor da pele, textura dos cabelos, formato do nariz e lábios); a religiosidade de matriz africana (candomblé, umbanda); e as indumentárias tradicionais (batas, turbantes, saias e vestidos coloridos com padrões gráficos africanos); a fim de que tais padrões estéticos sejam igualmente respeitados na sociedade brasileira.

A escola como local de construção e difusão do conhecimento, tem o dever dentre outras coisas, de orientar o seu corpo discente para o respeito à diversidade cultural e étnica, e valorizar e visibilizar os grupos étnico- raciais que até pouco tempo tinham as suas trajetórias e os seus legados marginalizados por uma sociedade pautada no eurocentrismo.

Jogos afro-educativos como o *Ere Iranti* e o *Ere Domino*, auxiliam os (as) estudantes de forma lúdica, a compreenderem e sentirem orgulho da sua ancestralidade afro-brasileira; bem como proporcionam uma melhora na autoestima a partir da representatividade e noção de pertencimento que aquelas personalidades negras apresentadas nos jogos lhes despertaram.

Na minha comunidade escolar, onde a maioria das crianças é pobre e preta, ver negros e negras em destaque na sociedade, é de suma importância para desenvolver nestas crianças a autoconfiança que elas necessitam para acreditarem que podem e devem algum dia ocupar esse mesmo lugar de destaque, tanto quanto qualquer outra pessoa não negra.

Na construção do *Ere Iranti*, a escolha das personalidades negras ocorreu de maneira espontânea, ou seja, os (as) estudantes escolheram os

negros e negras que se identificavam, independentemente do seu engajamento político acerca de questões étnico-raciais.

Foi importante deixá-los (as) livres para fazer estas escolhas, mas, a partir do desenvolvimento da atividade, percebi que, uma personalidade negra sem envolvimento com as questões relacionadas à negritude, apesar de ser importante no que diz respeito à representatividade e à posição de destaque social na qual se encontra, é insuficiente para efetivar um trabalho de consciência e valorização da cultura afro-brasileira.

Baseada neste fato, para a construção do *Ere Domino*, escolhi personalidades negras brasileiras e estrangeiras com atuações relevantes em relação a tudo o que diz respeito à história e cultura do povo negro.

Em ambos os jogos haverá um manual de instrução orientando não só o modo de se jogar, como também explicando de maneira efetiva e de fácil entendimento, quem são as personalidades negras presentes no jogo, e quais as suas contribuições socioculturais no combate ao racismo. Dessa forma, ao mesmo tempo que o (a) estudante se diverte; aprende um pouco mais sobre a cultura negra, tão marginalizada e invisibilizada pela mídia eurocêntrica.

Com o *Ere Irantí*, percebi a felicidade por parte dos meus alunos e minhas alunas dos anos iniciais do ensino fundamental, tanto pela criação coletiva das turmas na confecção do jogo, quanto pelas figuras que ali se apresentavam, escolhidas por eles, representando cada um (a) que participou do processo. Inicialmente feito de papelão e papel ofício, *Ere Irantí* será reconstruído posteriormente em MDF (placas de madeira, sigla de *medium density fiberboard*) ou EVA (espuma sintética, sigla de acetato-vinilo de etileno).

Ere Domino não chegou a ser construído e executado por conta da pandemia do Novo Corona Vírus. Este jogo também será confeccionado posteriormente em formato de pedras de dominó de MDF, mas haverá uma versão impressa de ambos os jogos, que será encaminhada às famílias dos (as) estudantes da escola onde leciono, para que o combo educativo *Eré Eko*

seja construído em casa com os materiais que os (as) alunos (as) tenham disponíveis.

Essa construção dos jogos em casa, foi a maneira que encontrei de dar continuidade ao trabalho desenvolvido presencialmente ao longo de todo o ano de 2019 e início de 2020, além de contribuir como atividade pedagógica remota, solicitada pela Secretaria Municipal da Educação de Salvador (SMED).

O mesmo será feito com o *Ere Domino*. O jogo também fará parte das atividades pedagógicas que são encaminhadas semanalmente às famílias dos(as) estudantes; mas ao invés de ser recortado e colado em papelão como sugerido no *Ere Irantí*, as personalidades negras deverão ser localizadas em um caça-palavras.

Essas atividades remotas além de contribuírem para a continuidade da abordagem étnico-racial agora em ambiente familiar, me darão um retorno sobre como esse assunto foi tratado por cada família, pois as atividades são devolvidas semanalmente à escola pela maioria dos responsáveis.

Considerações Finais

Trazer para a sala de aula a discussão étnico-racial, vai além da obrigatoriedade da lei 10.639/03; é uma discussão imprescindível para a construção de uma educação antirracista. Através da ludicidade presente nos jogos educativos, professores (as), sejam eles (as) arte educadores (as) ou não, podem abordar este assunto que é tão importante para a formação de crianças e adolescentes que possivelmente reeducarão os seus olhares a partir de uma educação estética.

Com as minhas turmas dos anos iniciais do ensino fundamental, desenvolvi como preparação ao trabalho efetuado pelos jogos, algumas ações educativas que julguei importantes e assertivas para discutir negritude, racismo e estética com crianças pequenas ainda em formação.

Apresentei para apreciação um material audiovisual com bailarinas e bailarinos negros nas diversas modalidades de dança: dança afro, balé

clássico, dança contemporânea, *street dance*, etc. Foi extremamente importante iniciar com esse material no que diz respeito à representatividade negra.

Trabalhei com literatura negra infantojuvenil, em especial com o livro “O cabelo de Lelê”, de Valéria Belém; e em seguida debatemos a história apresentada, o que foi muito produtivo pois as crianças puderam desabafar a sua insatisfação ou satisfação com os seus cabelos crespos e refletir sobre a beleza dos mesmos.

Criei coreografia com a música “Cabeleira” de Arnaldo Antunes e Jorge Benjor, como forma de mais uma vez valorizar uma das características físicas da estética negra que é o cabelo crespo, o que elevou a autoestima de muitas crianças que cheios(as) de orgulho, soltaram e balançaram a cabeleira na coreografia.

Realizei um desfile da beleza negra, que contou também com uma oficina de turbantes, ministrada por uma aluna do 3º ano do ensino fundamental.

Para saber como as crianças se enxergavam, trabalhei com o autorretrato, pedindo às crianças que se desenhassem. O resultado foi bastante positivo pois crianças negras que tinham inicialmente se desenhado brancas, com os cabelos lisos e olhos claros, em um segundo momento, após o desenvolvimento de algumas ações, se desenharam negras como realmente são.

E após a apreciação de um documentário do *you tube* sobre personalidades negras brasileiras, criamos e confeccionamos um calendário afrocentrado com imagens dos(as) estudantes no mês de seu aniversário, seguido das personalidades negras que eles(as) admiravam.

Por último, construímos coletivamente o *Ere Iranti*, o qual foi jogado por todos (as) os (as) alunos (as) do 2º ao 5º ano do ensino fundamental da escola aonde trabalho. Foram momentos de muita diversão, bagunça e aprendizado.

Todas as ações foram extremamente importantes, mas considero o *combo* de jogos afro- educativos *Eré Eko*, uma das melhores e mais efetivas propostas desenvolvidas para o tratamento de questões étnico-raciais no ambiente escolar.

Através dos jogos, as crianças tem a oportunidade de conhecerem de maneira lúdica, pessoas negras brasileiras ou não, que além do destaque na mídia, utilizam a sua projeção social para visibilizar a cultura negra, em uma afirmação positiva da negritude, de valorização e respeito à etnia afro-brasileira e da diáspora.

Reconhecer a existência de uma beleza negra remete à percepção da alteridade, à construção das identidades, aos conflitos entre os diferentes padrões estéticos oriundos dos povos da diáspora africana e o padrão ocidental. Não se trata apenas da percepção vinda do pólo dos grupos étnico-raciais que, historicamente, se encontram no poder. Trata-se, também, de uma percepção construída pelos integrantes do outro pólo, de uma ressignificação de um padrão estético do ponto de vista do negro, como agente político. (GOMES, 2019, p.300)

Todas essas ações foram pensadas e desenvolvidas com o intuito de promover a partir da dança, ferramentas que favoreçam um empoderamento infantojuvenil dos (as) estudantes sobre a negritude e suas diversas estéticas; sobre representatividade negra; sobre autoestima; sobre pertencimento e reconhecimento da ancestralidade africana e afro-brasileira; sobre uma educação e um posicionamento antirracista.

Figura 1 – Personalidades do *Ere Iranti*.



Fonte – Imagens da internet.

Figura 2 – Personalidades do *Ere Domino*.



Fonte – Imagens da internet.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 264 p.(Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro).

BARROS, Zelinda dos Santos. Ensino de história e cultura afro-brasileiras nas escolas: rumo ao desvinculamento epistêmico. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores (as) Negros (as) - ABPN**, vol.7, p. 69 – 91, 2015.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen,2019. 184 p.(Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro).

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem**. Tradução: José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia Lda, 1990.

CARREIRA, Denise e SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Guia metodológico – educação e relações raciais: apostando na participação da comunidade escolar**. São Paulo: Ação Educativa, 2013.

CUNHA, Débora Alfaia da. **Brincadeiras africanas para a educação cultural**. Castanhal, PA: Edição do autor, 2016.

FRANÇA, Gisela Wajskop. **O papel do jogo na educação das crianças**. Série Idéias n.7. São Paulo: FDE,1995.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. 3 ed.rev.amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4º ed.São Paulo: Editora Perspectivas S.A.,2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira - 1 ed- Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

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

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. 2º ed.- Salvador: EDUFBA, 2017.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. 232p.(Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro).

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NOGUERA, Renato. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. 1º ed.- Rio de Janeiro: Pallas: Biblioteca Nacional, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

PACHECO, Lillian. Dossiê Pedagogia Griô: escritas griô. In: **Revista DIVERSITAS**, São Paulo, v.2, n.3, p. 22-99, set. 2014/mar. 2015.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral. Contribuições do legado africano para a implementação da lei 10.639/03**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** São Paulo: Pólen, 2019. 128p. (Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro).

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

ROSA, Allan da. **Pedagogia, autonomia e mocambagem** – 1º ed.- Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves e BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção. **O pensamento negro em educação no Brasil: expressões do movimento negro**. São Carlos: Ed. da UFScar, 1997.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Pólen, 2019. 208 p. (Feminismos Plurais/ coordenação de Djamila Ribeiro).

A ESCOLA, O PAGODE E A RUA: OS JOVENS E SUAS INTERSEÇÕES NESSES CONTEXTOS

Autor Everton Bispo dos Santos (UFBA)
Co-autora Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)

Esta pesquisa encontra-se em desenvolvimento no nível de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Busca potencializar o entendimento do pagode baiano enquanto mote gerador de discussões e abordagens artístico-educativas numa perspectiva sociopolítica e étnico-racial. Os cenários investigativos se concentram entre a escola pública e as festas de rua na cidade de Salvador, por perceber esses espaços como principais ambientes de socialização entre os sujeitos protagonistas que são os jovens e adolescentes, sendo estes também, da faixa etária mais atraída por esse ritmo.

Essa investigação surge a partir da nossa realidade de indivíduos, pretos, pobres, periféricos e baianos, que desde a infância sempre tiveram contato com o pagode baiano, junto com a conexão dos estudos da formação no curso de licenciatura em dança, com seus avanços e também com as lacunas identificadas no mesmo.

Ao nos reunirmos com amigos e primas em frente às nossas casas, sempre dançávamos coreografias que aprendíamos ou criávamos, com o passar dos anos começamos a perceber que dentro dos bairros periféricos, os quais frequentávamos e ainda frequentamos, o pagode baiano era, e ainda é, o gênero musical que prevalece nas festas e comemorações em geral, tendo grande adesão, principalmente, entre os jovens. Consideramos que tal fato aconteça por este ser um ritmo que pulsa, contagia, convida para dançar e ainda dialoga fortemente com a realidade e a cultura das pessoas que residem em tais bairros.

Antes do ingresso na universidade, nunca havíamos feito nenhuma aula de dança, somente na mesma pudemos nos atentar para pensar o ensino da dança nas escolas, o que nos motivou a conceber e estruturar uma proposta de pesquisa em que agora passa a se efetivar. Esse pensamento parte,

especificamente, das aulas de um professor que trabalhava, nos componentes curriculares, com uma metodologia do ensino das danças urbanas/de rua numa perspectiva de estímulo da consciência corporal, estudo do corpo em sua integralidade e a relação dessa dança atrelada a discussões atuais. A partir disso, junto ao processo de nos identificarmos com aquela dança, passamos a refletir sobre como tratar do ensino da dança do pagode baiano, que sempre nos acompanhou e com o público que é atravessado por ele.

As escolas que nos dispomos a dialogar são públicas de ensino médio, localizadas em bairros periféricos, que são nutridas, majoritariamente, de corpos negros e diversos. Instituições essas, que são atravessadas, muitas vezes, pela falta de material didático, estrutura física degradada, percalços como falta de água, merenda escolar e às vezes até falta de professores. Não é difícil encontrar notícias em que a suspensão de aulas em escolas públicas aconteceu por algum motivo peculiar como: falta de água, muita chuva, falta de energia, ou greves. Em alguns bairros periféricos ainda tem o agravante da presença do tráfico de drogas que gera um aumento no índice da violência, principalmente, com a entrada de policiais nesses bairros. Essas são demandas que provocam alterações no cotidiano das escolas e infelizmente, faz-se desses acontecimentos a realidade da maioria das escolas públicas, o que demonstra que não há uma devida importância para educação brasileira, por parte dos responsáveis em administrar e assegurar esses espaços.

Junto a isso, nos colocamos em dialogicidade com jovens e adolescentes moradores também de bairros periféricos, por entender que esses compõem o público mais próximo do pagode e da escola ao mesmo tempo. E ainda, por entender a escola como principal espaço de formação, e muitas vezes a única. Por isso desenvolvemos essa pesquisa no intuito de fortalecer esse lugar que é tão sensível e potente.

Entendemos aqui a festa de rua como um viés das Culturas Populares, que são definidas por Ortiz (2016), como plural, por dizer respeito à variedade de grupos identitários, portadores de memórias diversas. Compreendendo assim, o pagode baiano enquanto um ritmo popular, negro, e periférico, torna-se relevante fomentar a sua visibilidade negada por vários anos. Nesse

sentido, o seu estudo, sobretudo no contexto soteropolitano, se faz necessário por ser uma importante ação que cumpre com a Lei 10.639/03, que visa o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira, e corrobora com uma formação escolar significativa, sobretudo de jovens e adolescentes, dado que essa forma de expressão cultural, como apresentado por Mattos (2013), representa um movimento de interação e de contato entre os grupos sociais desfavorecidos na cidade de Salvador, em fase de escolarização.

Temos historicamente o não reconhecimento, nos materiais didáticos, dessa parcela da sociedade que não é representada e visibilizada de maneira valorativa, que omite e falsifica o processo histórico-social da sociedade, sendo a população negra marcada pela estereotipia e caricaturas como aponta Ana Célia Silva (2005) e reafirmado por Ivanilde Mattos:

Ao se referir aos negros, esse espaço denominado “escola”, reconhecido pela sociedade como espaço privilegiado de “formação” dos indivíduos, discriminou e excluiu a população negra, ora através do trato ao subjugá-los como inferiores e incapazes, de forma desumana, ora através dos conteúdos destacados pela superioridade da cultura branca. (MATTOS, 2013, p.23)

Têm-se ainda no Brasil uma educação escolar e currículos que predominam uma formação baseada em conteúdos eurocêntricos, ou seja, não dialogam com a realidade dos alunos(as), sobretudo de escolas públicas, que em sua maioria são negros(as) e que desde a tenra idade são obrigados a lidar com um sistema educacional que estigmatiza, inferioriza e invisibiliza sua cultura e sua história. Essas disciplinas e conteúdos escolares são reflexos de um ensino superior com cursos de licenciatura que, em sua maioria não tratam, em seus componentes curriculares a educação e as relações étnico-raciais. Na Universidade Federal da Bahia, por exemplo, nem um terço dos cursos oferecidos possui a inclusão da temática étnico-racial e do ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena em seus currículos como apresentado na matéria por Josemara Veloso:

[...] Prevista na na[sic] Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e impulsionada pela Universidade nos últimos anos, a inclusão da temática étnico-racial e do ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena já alcança os currículos de 28 dos

88 cursos de graduação presencial e de 4 cursos cursos de graduação a distância (EAD) da Universidade. Ao todo, 71 componentes curriculares com essas temáticas são oferecidos na UFBA. (VELOSO, 2019, s/p)

Veloso ainda apresenta os componentes curriculares de cada curso que dialogam com a referida temática, onde é possível perceber apenas um componente no curso de dança e que nunca foi ofertado. Sendo assim, é válido ressaltar a importância do efetivo cumprimento das propostas para que haja um diálogo e um trabalho mais contextualizado à realidade e saberes que estão na vida das comunidades e suas formas de organização.

Com isso, objetiva-se aqui investigar as possibilidades pedagógicas do trato das expressões da dança do pagode baiano enquanto cultura negra e periférica, numa perspectiva de fomentar proposições que articulem às questões étnico-raciais e políticas, engendradas pelo fazer educativo, formativo e artístico. Analisar a relação dos jovens com essa dança e o trânsito desta última por meio de suas corporalidades no contexto escola-rua e vice-versa; apontar o conhecimento presente nessa manifestação periférica, no intuito de desconstruir estereótipos preconceituosos acerca da mesma e do que é produzido enquanto cultura nas favelas; Contribuir com aproximações para abordagens artístico-educativas de inclusão da história e cultura afro-brasileira no componente de dança, a partir do pagode baiano, pensando a Lei 10.639/03 de forma ativa e interdisciplinar dialogando com a realidade dos(as) estudantes de escola pública.

Nascimento (2012) nos diz que é impossível tratar da construção e difusão dessa forma de expressão negra sem se voltar a primeira banda, o grupo “Gera samba”, que segundo o autor tem seu surgimento no final da década de 90. É de suma importância pensar o contexto onde ele se origina, de efervescência da música baiana e grande popularização do axé music, estilo musical de grande inspiração para o pagode baiano junto ao samba do recôncavo da Bahia.

Não se tem dados concretos de como nasce o pagode baiano, porém pesquisadores desse ritmo afirmam que foi entre o final da década de 80 e

início da década de 90, sob fortes influências de ritmos africanos como o lundu, o maxixe e também o samba, como nos mostra Ari Lima:

São muitas as canções de pagode em que se ouve a ordem reverberada: “Queeebra!” “Queeebra ordinária!”. A propósito, José Ramos Tinhorão (1991) e Carlos Sandroni (2001) observam que há muito o verbo “quebrar” aparece associado a danças populares e negro-africanas, como o maxixe e o lundu. (LIMA, 2016, p.33)

O samba, é um dos ritmos musicais com influência africana que segundo Muniz Sodré (1998), nasce como instrumento de luta para afirmação da etnia negra no que se refere à vida urbana e vem para o Brasil com a expressão corporal integrada, presente em danças como: O Sorongo, o congo, o maracatu, maxixe, batuque e outros. A partir dessas referências trazidas da África é criado o gênero musical chamado “Pagode”, que apresenta grande diversidade rítmica e por isso varia de lugar para lugar. Aqui na Bahia o pagode baiano ou, como é conhecido popularmente, o "pagodão", se destaca pela singularidade das expressões contidas no ritmo, nas letras e na dança, que é caracterizado por Nascimento (2012, p.32) como uma possível leitura pelo viés da multidimensionalidade: “A música de pagode, por sua natureza multidimensional, se situa entre o discurso verbal, o discurso musical e o discurso do corpo que performatiza a dança”.

Para Mattos (2010), O pagode baiano se distingue dos demais pagodes, como o do Rio de Janeiro e o de São Paulo, principalmente pelas letras carregadas de refrões fáceis, o uso das partes do corpo em suas músicas e da forma evidente de expressão de protesto. Características essas que inspiram e compõem as coreografias dos dançarinos das bandas e as movimentações realizadas pelos que o consomem.

Relacionando dança e corpo, especificamente a dança do pagode baiano e o corpo negro, é possível refletir sobre várias questões históricas de (des)classificação de tudo que é relacionado a essa prática, por meio de uma hierarquia cultural que é eurocêntrica e hegemônica. Sobre essas interpretações, Nascimento (2012) nos diz que a maioria dessas leituras é fruto de análises equivocadas orientadas pelo viés estético que a classifica enquanto música indecente, pornográfica, apelativa e “culturalmente degradada”. Em relação com o corpo negro, é possível perceber uma visão distorcida e

simplista de hipersexualização e erotização nessa dança que tem a mobilização de quadris como uma de suas características que advém de uma herança ancestral dos ritmos que ela deriva. Vincular e reduzir essa expressão cultural a avaliações é também uma violência que tenta esvaziar e invisibilizar significados e memórias de um povo, pois a relação do sujeito com o pagode se inicia e se finda no/pelo/com o corpo.

Uma das problemáticas do pagode, principalmente no ambiente escolar, se dá pelas letras de suas músicas, que se configura a nosso ver em 4 perfis: o do duplo sentido, o da obscenidade, o da brincadeira, e o que contesta as questões sociais relativas ao(a) negro(a), a mulher e aos(as) LGBTQIA+⁵¹. Diferente dos perfis que são mais publicizados, que mostram uma perspectiva do pagode depreciativa, ligada ao sexual e ao erótico.

O pagode é composto também por músicas com palavras de baixo calão, com a desvalorização da mulher e a devassidão, mas não só e ele não se resume a isso. E resumir essa manifestação cultural a algo tão desagradável é tentar suprimir toda ancestralidade, resistência e potencialidade que o constitui. Por isso, apontamos aqui um entendimento que apresente significado positivo para quem com ele se relaciona, que denuncie a violência e as desigualdades sociais, que retrate o empoderamento, enalteça a autoestima, valorize o ser negro e que potencialize a autoafirmação identitária. Como poeticamente colocado na música **Pagodão**:

Minha Aldeia, minha tribo, minha cultura minha raiz (bis)
 Cultura de um povo baiano, herança do povo africano
 o balançê tem sutaque do negão, samba duro e pagodão
 tá na pele tá no sangue, tá correndo pelas veias
 no tabuleiro da baiana, tá na pedra do pelô
 ritmo da gente pagodão que balança Salvador

⁵¹ Cada letra da sigla **LGBTQIA+** compõe um grupo de pessoas que se reconhece por uma orientação sexual ou uma identidade de gênero diversa daquelas que a sociedade convencionou como únicas (orientação heterossexual; gêneros masculino e feminino). “L” de lésbicas, “G” de gays, B”” de bissexuais, “T” de transexuais, transgêneros e travestis, “Q” de queer, “I” de intersexo, “A” de assexuais e o “+” abriga outras possibilidades de orientação sexual e identidade de gênero que existam.

bota, bota, bota, bota pagodão que ela gosta
bota, bota, bota, bota pagodão que ela gosta
bota, bota, bota, bota pagodão que ela gosta
deixa de lado esse preconceito veja como é lindo esse
ritmo negro, pagode é samba, samba é sêmba
bota pagodão que ela vai gosta
[...]tome, tome, tome pagodão que é bom
receba, receba, receba o pagodão que é bom
O hip hop tá na moda, mais pagodão é foda
o rap tá na moda, mais pagodão é foda[...]⁵²

É importante pontuar que existe um projeto racista histórico que abrange todas as dimensões sociais que estruturam a sociedade, entre elas a política, econômica, a ideológica e o setor cultural, como frisada por Silvio de Almeida (2017), no livro **Racismo Estrutural**. Um dos aspectos desse racismo no âmbito cultural é a marginalização, estigmas e apagamento dos agentes criadores de determinada cultura, fato que acontece também com o pagode baiano. Um esforço de se ter a cultura negra, mas sem os corpos negros. Sobre isso Rodney William (2019) nos diz:

Nem todos percebem que por trás das produções culturais do povo negro no Brasil existe um sistema perfeitamente estruturado. É isso que não permite a diluição de suas criações. Há, no entanto, uma **dificuldade em admitir que a cultura brasileira é profundamente marcada por esses saberes**. A tentativa de apagar essas marcas consiste em um traço muito evidente do racismo e reitera as estratégias de luta do povo negro que persistem desde o período da escravidão. (WILLIAM, 2019, p.36, grifo nosso)

Sobre o trecho destacado, em relação a negação de saberes, Sueli Carneiro (2005) chama atenção para a concepção do epistemicídio, onde não é possível desqualificar as formas de conhecimento do povo dominado, sem desqualificá-los também individual, e coletivamente como sujeitos

⁵² Música de banda Parangolé, composta em 2008 pelo artista Nenel. Letra retirada da página do Youtube da própria banda. Disponível em:<
https://www.youtube.com/watch?v=u3gX38kFVcs&list=OLAK5uy_nlbhyvbyFP_aKc34gpW9VNtU47pTfDYcl&index=5>. Acesso em: 05 set. 2020.

cognoscentes. E acrescenta que “o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade.” Fator que se apresenta como um mecanismo de deslegitimação do negro enquanto ser e enquanto portador e produtor de conhecimento.

Entendemos a escola como primeiro palco institucional de interação das diferenças e é nele que também começamos a lidar com a perspectiva da inferiorização e da rejeição do ser negro em relação ao que não é negro. Com essa perspectiva nos perseguindo desde sempre, e tendo o(a) professor(a) como agentes que reforçam e sustentam as desigualdades e a exclusão de negros na sala de aula, buscamos ao longo do tempo, consciente ou inconscientemente, nos distanciar de tudo relacionado ao negro, por estar sempre ligado a algo ruim. Muitas vezes se autodenominando “cor de jambo”, “moreno”, e até “mulato”; algumas vezes tentando esconder/disfarçar os traços fenóticos, outras vezes repudiando a história e a cultura negra.

É relevante sinalizar ainda, que o projeto de extermínio negro não fica apenas (como se fosse pouca coisa) na questão epistemológica. O verdadeiro objetivo é o aniquilamento dos corpos negros, o que tem dado certo, pois segundo dados do Atlas da Violência 2019⁵³, disponibilizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA, cerca de 75,5% das vítimas de homicídios no Brasil em 2017 eram negras.

Pensando a rua como espaço de aprendizagens, nos centramos nas festas que ocorrem nela para refletir sobre a efervescência de conhecimentos e questões contidas nesses ambientes. O pagode baiano tem sua manifestação com maior potência nos chamados paredões, festas de rua (ou festas de largo) e em shows populares. Paredão é entendido aqui enquanto um evento festivo que acontece, em sua maioria, em bairros periféricos, onde é utilizada uma

53

Disponível

em:

<https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=34784>.

Acesso em: 26 set. 2020.

estrutura de som automotivo potente em formato de parede; As festas de rua seriam as festas gratuitas que acontecem em espaço aberto, como o carnaval e a festa de Yemanjá (2 de fevereiro); e os shows populares, os que acontecem em espaços privados, mas com um custo acessível a camada popular.

É possível perceber nesses espaços, um público majoritariamente de jovens negros(as), que se juntam com o intuito de se divertir, sociabilizar e dançar. Mas que muitas vezes são surpreendidos por ações policiais que, em maior parte, são truculentas, arbitrárias e sem explicação. Esse tipo de violência acontece com maior prevalência nos paredões dos bairros periféricos e é geralmente noticiada nas mídias, com desfecho de jovens negros presos ou mortos, sendo acusados de envolvimento com tráfico de drogas ou em posse de arma de fogo. Essas atuações policiais são reflexo de um Estado que dita quem pode viver e quem deve morrer, como o conceito de Necropolítica, defendida por Achille Mbembe (2018). Vale pontuar que as vítimas mais atingidas por esse projeto político de Estado são as populações marginalizadas e subalternizadas historicamente.

A rua se caracteriza por um espaço mais livre, de trânsito constante e movimentações contínuas, tornando-se um grande atrativo de socialização, entretenimento e permissividade, principalmente para adolescentes que se sentem mais restritos nos espaços da escola e da própria casa. Os adolescentes, segundo Solange da Silva (2005), relatam o seguinte:

Os adolescentes pesquisados concebem a rua como espaço de maior “liberdade”, no sentido de poder ir e voltar a qualquer hora, a qualquer lugar, e também como espaço onde se estabelecem relações de aprendizagem que podem possibilitar saberes específicos necessários a sua sobrevivência, diferentes formas de se relacionar com as coisas, com as pessoas, com o mundo. (SILVA, 2005, p.71)

Aqui nos colocamos no lugar de pensar os saberes das ruas, das periferias, dos silenciados. Na busca da descolonização do conhecimento, procuramos desestruturar a epistemologia dominante como a única e legítima.

Queremos fazer ecoar as vozes que por anos são invisibilizadas para lhes devolver o direito de existir, como colocado por Djamila Ribeiro (2017):

[...] A história tem nos mostrado que a invisibilidade mata, o que Foucault chama de “deixar viver ou deixar morrer”. A reflexão fundamental a ser feita é perceber que, **quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida.** (RIBEIRO, 2017, p.43, grifo nosso).

Sendo Salvador a capital mais negra fora do continente africano, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílio Contínua (PNAD Contínua, 2017), em Salvador, os negros (pretos e pardos) somavam 2,425 milhões, ou seja, 82,1% da população total. Considerando isso, é de suma relevância pensar um modelo de educação que dialogue com esse contexto e esses sujeitos, valorizando o passado histórico de negros(as), colaborando com o aumento da autoestima dos mesmos e que se contraponha a todos os tipos de manifestações racistas e preconceituosas que ainda existem. Nessa perspectiva caminhamos junto ao pensamento de Amélia Conrado (2006):

Na medida em que participa de uma situação de aprendizagem, é valorizado como pessoa, como sujeito potencial, o aluno enfrenta o mundo como mais valorizado como pessoa, como sujeito potencial, o aluno enfrenta o mundo com mais segurança em condições mais favoráveis, e a escola contribui para o desenvolvimento da autoestima e da autoconfiança no enfrentamento do seu próprio contexto. (CONRADO, 2006, p.42)

Temos com isso, realizado o levantamento de temáticas possíveis para abordagem interdisciplinares e interseccionais, como discussões sobre raça, gênero e sexualidade a partir do pagode baiano, que dialogam diretamente com o cotidiano e o contexto dos jovens de escola pública, pensando essa expressão como um material artístico-pedagógico que é atravessado por questões como o racismo, as violências, comunidade, autoestima, musicalidade, dança e identidade que podem e devem ser problematizadas dentro das escolas. Sendo assim, comungamos da ideia de Ivani Fazenda (2002), pensando a interdisciplinaridade enquanto diálogo não apenas das disciplinas, mas também como ligações e relações de histórias e contextos diversos que constitui individualidades e coletividades.

Temos também realizado o levantamento de aportes teóricos, e apontamos como resultados iniciais o mapeamento de escritas acadêmicas sobre o estudo do pagode baiano, e também registros acerca da relação entre ele, a educação e a dança. Com isso, pôde ser observado, a partir de pesquisas no site da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), no repositório da Universidade Federal da Bahia, e no repositório da Universidade Federal do Rio de Janeiro⁵⁴ – que são as duas únicas universidades com pós-graduação *stricto sensu*, mestrado e doutorado, em dança do Brasil – que não há nenhuma produção registrada, nos cursos de pós-graduação em dança que tratam do pagode baiano como foco da pesquisa.

Estamos realizando ainda o levantamento das músicas de pagode baiano que dialogam com as temáticas aqui propostas e destacamos, até então, o cantor Edcity junto a banda Fantasmão enquanto os agentes que mais retratam em suas canções as questões de desigualdade social, autoafirmação racial e confrontação de preconceitos relacionados a negros(as) e moradores(as) da periferia.

Esperamos ainda como resultado principal dessa investigação a elaboração de uma sistematização do ensino da dança do pagode baiano, sobretudo em escolas públicas periféricas. Que pretendemos fazer com seleção de músicas que se associem a questões do cotidiano social e escolar dos(as) estudantes; indicação de escritas sobre o pagode e outras temáticas; mapeamento das bandas e cantores(as) de pagode; levantamento de artistas da dança que trabalham com o pagodão no âmbito artístico e educacional ; apresentar os princípios da dança do pagode baiano e possíveis abordagens para investigação desses movimentos.

⁵⁴ Pesquisa realizada entre os dias 9 e 10 de setembro de 2020 nos seguintes sites:
<https://bdtd.ibict.br/vufind/Search/Results?lookfor=PAGODE+BAIANO&type=AllFields&limit=20&sort=relevance;>
https://repositorio.ufba.br/ri/simplesearch?location=ri%2F7239&query=pagode+baiano&rpp=10&sort_by=score&order=desc;
https://pantheon.ufrj.br/simple-search?location=11422%2F1&query=pagode+baiano&rpp=10&sort_by=score&order=desc&filter_field_1=subject&filter_type_1>equals&filter_value_1=pagode+baiano

O trato com essa manifestação cultural, tipicamente soteropolitana, visa difundir discussões e abordagens artístico-educativas, tais como questões interseccionais e interdisciplinares que atravessam o referido tema, em diálogo com a Lei 10639/03, a fim de visibilizar positivamente e desconstruir estigmas que estão incutidos na maior parte das leituras que a sociedade faz deste ritmo.

Para isso, prezamos por uma educação dialógica, apoiados em Paulo Freire (2019), acreditamos no processo de ensino-aprendizagem enquanto um momento de trocas, compartilhamentos e diálogo em todas as instâncias, mas, sobretudo, entre professor(a) e educando(a) e valorizando os conhecimentos já adquiridos pelos educandos(as), como nos aponta o autor:

A educação autêntica, repetamos, não se faz de A para B ou de A sobre B, mas de A com B, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a uns e a outros e a outros, originando visões ou ponto de vistas sobre ele. Visões impregnadas de anseios, de dúvidas, de esperanças ou desesperanças que implicam temas significativos, à base dos quais se constituirá o conteúdo programático da educação. (FREIRE, 2019, p.116, itálico do autor)

O pagode baiano é, sobretudo, questionamento, experiência coletiva e memória corporal ancestral, que pauta a representatividade negra nos espaços, o empoderamento e a difusão de conhecimento e cultura negra por meio da música e da dança. E se tratando dessa última, compartilhamos do pensamento de Isabel Marques (1997), no que diz respeito ao trato da dança enquanto componente escolar na sociedade brasileira, para abordar seus aspectos epistemológicos, sociológicos, educacionais e artísticos. Trabalhando em favor de um ensino de dança crítico e transformador que trace relações multifacetadas entre corpo, escola, indivíduo, arte e sociedade contemporânea.

Em uma perspectiva de metodologia etnográfica, essa pesquisa tem analisado o comportamento, o sistema social e a cultura das pessoas que tem contato com o pagode baiano, a fim de conhecer e entender uma visão geral das coletas e análises de dados, compreendendo o processo de investigação, primeiramente, de tudo o que compõe a organização social e que pode estar registrado documentalmente ao que compete aos contextos e sujeitos imbricados nesse estudo, na perspectiva, de como já dissemos, ressignificar o

entendimento sobre o pagode baiano, e para isso concordamos com Maria Hassen (2003):

[...] Hoje a etnografia não pretende apresentar (ou tornar familiar o exótico) uma população cuja exotividade intrigava e atraía, o que ela ambiciona é fazer o leitor pensar: "eu já vi isso, eu conheço isso, mas eu nunca tinha pensado que significasse isso ou que desse margem a essa interpretação. (HASSEN, 2003, s/p)

Pautamo-nos no estudo de um conhecimento periférico que está fora da academia, mas que compreendemos como necessário o diálogo entre comunidade e universidade. Visto que esse último é tido como um lugar privilegiado e negado historicamente aos agentes protagonistas do pagode baiano, sua presença se faz fundamental nesse momento como forma de existencia, resistência e reexistência. Vale salientar a importância dessa pesquisa para o campo da produção de conhecimento em dança e, sobretudo em nível de pós-graduação, pois como já apresentado aqui, não dispomos de produções nessa área, que trate do pagode baiano e das suas potencialidades educativas, contribuindo também para o campo da educação por configurar um material de ensino que pode auxiliar, principalmente professores de dança da cidade de Salvador. Em virtude também do novo cenário de mudanças que estamos vivendo, que exige não só a presença, mas o reconhecimento da diversidade de sujeitos que compõe a escola e tem o direito de se ver representado de maneira valorativa, sendo eles(as), negros(as), quilombolas, LGBTs, transexuais, deficientes, entre outros, sendo imprescindível se tratar das questões implicadas com eles e com a sociedade.

Junto a isso, percebe-se que esta expressão no campo das danças negras vem sendo pouco estudada e refletida de forma crítica e que pode a partir desta pesquisa, auxiliar em estratégias de ensino e conteúdos que dialoguem com a realidade e referências que os alunos trazem de seus bairros e comunidades, resignificando-os com o trabalho pedagógico do(a) professor(a) de dança na escola.

Com isso, reforçamos nosso entendimento do pagode baiano enquanto gerador de abordagens artístico-educativas numa perspectiva sociopolítica e

étnico-racial, por compreender que o mesmo faz parte de um contexto atravessado por discriminações e estereótipos, porém rico cultural e epistemologicamente. Por isso, entendemos também tal ritmo e essa pesquisa, como um posicionamento político de contraposição às estruturas excludentes, eurocêntricas e racistas vigentes.

Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BRASIL. **Lei 10.639 de 9 de janeiro de 2003**. D.O.U. de 10 de janeiro de 2003. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CARNEIRO. Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Tese de doutorado. Filosofia da Educação. Feusp, 2005.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira de Angola e dança afro: Contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia / Amélia Vitória de Souza Conrado**. – 2006. 314f.

FAZENDA, Ivani C. A. **Dicionário em construção: interdisciplinaridade / Ivani C. A. Fazenda (org.)**. - 2. ed. - São Paulo: Cortez, 2002

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. --71. ed. --Rio de Janeiro/São Paulo. Paz e Terra. 2019.

HASSEN, Maria de Nazareth Agra. **Etnografia: noções que ajudam o diálogo entre antropologia e educação**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/fotoetnografia/textos/metodologia_nazareth.pdf>. Acesso em: 06 ago, 2019.

IPEA - Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. **Atlas da violência 2019**. Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo. 2019. 115p.

LIMA, Ari. **Uma crítica cultural sobre o pagode baiano**: música que se ouve, se dança e se observa. 1. ed. Salvador: Pinaúna, 2016.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. MOTRIZ - Volume 3, Número 1, Junho/1997. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/03n1/artigo3.pdf>>. Acesso em: 30/06/2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MATTOS, Ivanilde Guedes. **Swingando**: escola, pagode e juventude. Fórum Nacional de Crítica Cultural 2. Educação básica e cultura: diagnósticos, proposições e novos agenciamentos. p. 429-445. 2010.

MATTOS, Ivanilde [Ivy] Guedes. *É pra descer quebrando*: o pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar. Tese de Doutorado, Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade/Universidade do Estado da Bahia. 2013.

NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes Baianos entrelaçando sons, corpos e letras**. Salvador: EDUFBA, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2. ed., 1986.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte(MG): Letramento: Justificando, 2017.

SILVA, Ana Célia da. A desconstrução da discriminação no livro didático. In: MUNANGA, K. (org.). **Superando o Racismo na escola**. 2. ed. Brasília. Ministério da Educação, SECAD, 2005, p. 21-37.

SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. **Aprender, ensinar e relações étnico-raciais no Brasil**. Educação. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 489-506, set./dez. 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

VELOSO, Josemara. **Ações Afirmativas, 15 anos: UFBA avança na oferta de disciplinas sobre temática étnico-racial**. Edgar Digital. Salvador. 02/08/2019. Disponível em: <<http://www.edgardigital.ufba.br/?p=13611>> Acesso em: 18/08/2020.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Polén, 2019.

**DONA CICI, A MENSAGEIRA DOS CONHECIMENTOS
ANCESTRAIS:
AS ARTES INTEGRADAS AFRODIASPÓRICAS DE ORIGEM YORUBÁ DO
BRASIL E DE CUBA COMO POSSIBILIDADE PARA O ENSINO DA DANÇA**

Beatriz Gonzalez Lagos (UFBA)

*Agô!*⁵⁵

Agô, Agô! Agô, Agô!

Agô ilê Agô.

Figura 1- Eji Ogbè



Fonte: < <https://www.orisaifa.blogspot.com.orisaifa.org/2018/05/eji-ogbe.html>>

Eji Ogbè⁵⁶ – Leste

É a manifestação da pura luz. É a expansão da luz proveniente de uma fonte

externa. É movimento sem oposição, um caminho aberto.

Eji Ogbè – Leste. *Oyekún Méji*⁵⁷ - Oeste. *Ìwòrì Méji*⁵⁸ – Sul. *Òdí Méji*⁵⁹ – Norte.

⁵⁵ Canto yorubá para pedir licença.

⁵⁶ Textos da filosofia de Ifá.

⁵⁷ Textos da filosofia de Ifá.

Nesta escrita é o leste quem nos guia. Sendo a manifestação da pura luz, é esta luz a que vem iluminar antigas sabedorias que transcendem no tempo. No leste é onde nasce o sol, *Olódùmarè*.

De acordo com o mito da criação yorubana, sob as ordens de Olódùmarè⁶⁰, Odùduwà⁶¹ teria descido à terra por meio de uma cadeia de ferro, daí o seu apelido de Atêwõnrõ⁶², levando consigo uma concha de caracol que continha um punhado de areia. Conforme relata esse mito, Odùduwà levava também nessa viagem de exploração terrestre uma galinha de cinco dedos. Ao chegar no mundo, Odùduwà teria encontrado a face da terra toda coberta de água sobre a qual ele teria despejado a areia que levava na concha. Depois, ele teria soltado a galinha para que essa o ajudasse a espalhar a areia sobre a superfície das águas. Em seguida, ele teria regressado ao 'Õrun' (o habitat celestial) mediante a mesma corrente pela qual viera. Passado sete dias, Odùduwà teria voltado à terra para inspecionar o trabalho feito pela galinha. Ele teria descoberto, ao chegar à terra que uma grande parcela da superfície já havia se transformado em terra firme. Ao olhar esse resultado de seu labor, Odùduwà teria exclamado: "Ah ç wo ilê tó fê!"⁶³. Daí nasceu Ile-Ifê a primeira cidade do universo yorubano, também conhecido como "Ifê oòdayé – nibi ojùmö ti í mö-ön wá"⁶⁴ (OMIDIRE, 2005, p.36)

⁵⁸ Textos da filosofia de Ifá.

⁵⁹ Textos da filosofia de Ifá.

⁶⁰ Deus Criador no mito da criação yorubana.

⁶¹ Personagem místico por excelência que foi um dos '*iránsè Olódùmarè*', uma espécie de colegiado de conselheiros e ministros do Deus Criador que o assessoravam tanto na criação do mundo como na sua gestão.

⁶² Atêwõnrõ literalmente significa "aquele que desce mediante uma cadeia".

⁶³ Tradução: Olhem a terra tão vasta que surgiu!

⁶⁴ Trad.: Cidade da criação do mundo, de onde sai o alvorecer. Este último apelido de Ile-Ifê aponta para o fato de que os yorubanos consideram Ile-Ifê, não somente como a origem da sua nação, mas também, como a origem de toda a humanidade. No entanto, havia historiadores que não hesitavam em interpretar esse apelido como uma referência que apóia a vertente histórica que atribui aos yorubanos uma origem localizada no oriente. Ou seja, que seus ancestrais teriam migrado desde o leste, desde a região da "nasceça do sol". Em contrapartida, é preciso mencionar ainda aqui, que um outro apelido de Ile-Ifê, referido em outra versão do mito como Ifê oòyé lagbò (cidade dos sobreviventes), costuma ser apresentado, não somente como prova da antiguidade de Ile-Ifê, mas também como prova de sua qualidade de cidade pós-diluviano.

Figura 2-Odùduwà



Fonte: <https://pages.stolaf.edu/bandel1/b1-my-hometown-as-a-famous-place/>

Um dos relatos da origem do povo yorubano diz que Odùduwà teve somente um filho, chamado Òkànbí, ele teve sete descendentes, sete príncipes que mais tarde se tornariam os reis-fundadores dos principais Estado-nações dos yorubanos.

Foi graças a estes reis-fundadores que,

...o reino Yorùbá se expandiu ocupando a extensa região que abrange hoje vários países da África Ocidental, indo de Ilé-Ifè, na atual República da Nigéria, a Grand Popo, na atual República de Togo, de Òyö-Alààfin, no centro-oeste da Nigéria a Ketu na atual República do Benin (antigo Daomé). (OMIDIRE, 2005, p.48)

Ao se falar da cultura yorubá, estamos falando de uma cultura muito antiga, de muitos reinos, de grandes desenvolvimentos políticos, históricos e culturais. Apesar de não haver precisão da sua data de origem, o professor Omidire (2005,p.38) relata que a única prova científica possível, se encontra

nas evidências materiais descobertas pela arqueologia a partir de peças da antiguidade yorubana que começaram a ser escavadas em diversos pontos da cidade de Ilê-Ifê, cidade histórica do povo yorubá, localizada na atual Nigéria. Estas peças foram encontradas no início do século passado, entre 1910 e 1913, comprovando o florescimento em época remota, de uma civilização cuja fundação remonta, no mínimo, aos primeiros séculos da era cristã.

Ao se falar do povo yorubá afrodiaspórico, especificamente, no Brasil e em Cuba, é importante termos presente que, como descreve Jagun (2015, p.127), a maioria dos yorubás trazidos para o Brasil como escravos eram originários de Òyó, mas também em grande número vindos de outros estados (em ordem decrescente), como Ìlésà, Abéokúta, Lagos, Kétu e Ìbàdàn.

O ciclo da Costa da Mina, hoje chamado Ciclo de Benim e Daomé, traficou yorubás, jejes, minas, hauçás, tapas e bornus, começou no século XVIII e durou até 1815; “e o ciclo da ilegalidade de 1816 a 1851” (JAGUN, 2015, p.128). Em Cuba o tráfico dos yorubás começou no ano 1774 (RODRIGUEZ, 1997, p.23). Ao longo dos 300 anos do tráfico negreiro, cerca de 4,8 milhões de africanos foram trazidos, forçadamente, para o Brasil, o que significa que foi o país que mais recebeu africanos para serem escravizados ao longo de três séculos em todo o continente americano.

Em Cuba, a entrada de africanos foi pouco controlada, por causas políticas e interesses econômicos que causaram erros e omissões estadísticas, devido também ao auge do tráfico clandestino. O autor Juan Pérez de la Riva (RIVA apud RODRÌGUEZ,1997,p.23), que considerou as omissões estadísticas, diz que se estima um total 1.247.900 africanos escravizados.

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de

experiências múltiplas aqui lançadas na via do não retorno, da desterritorialização e do despedaçamento cognitivo identitário, reconstruíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e ao mundo. (RUFINO, SIMAS, 2018, p.11)

Em respeito a cultura yorubá e comungando com os argumentos do professor Omidire, que defende essa forma de escrita, se utiliza a grafia da palavra “yorubá” e seus substantivos derivados com a letra “y” por ser forma universal da sua escrita. O professor Omidire a partir de determinado momento resolveu voltar para a grafia universal do yorubá com “y”, por ser assim que se escreve não só na África, na Nigéria, no Benin, no Togo e na Costa do Marfim, mas também em outros países, inclusive em Cuba. Por esse motivo ele resolveu voltar para essa escrita, para respeitar, para uniformizar, universalizar a escrita, a grafia do yorubá, dentro do projeto linguístico universal. Estes foram os seus aportes dentro do projeto de reaproximação, do que ele chama, dos diversos portos atlânticos da tradição yorubana, África, América Latina, América do Norte e Europa, para que se tenha uma certa uniformidade na grafia e no pensamento.⁶⁵

Este artigo faz parte do texto da dissertação que está em andamento no PPG Dança da UFBA, sob a orientação da Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado, e se desenvolve a partir dos conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos de Dona Cici, Nancy de Souza e Silva, mulher negra, brasileira, carioca, de 80 anos, Egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú⁶⁶ iniciada para Oxalá em 1972, Apetebi Ifá, mulher sábia, mestra, que conhece a magia dos cantos que despertam as propriedades das folhas; herbolária, grande conhecedora das propriedades medicinais das plantas; contadora de histórias dos Orixás e histórias da Bahia. Ela foi assistente de Pierre Verger durante três anos, trabalhou com ele legendando mais de onze mil fotografias. Ela trabalha no Espaço Cultural Pierre Verger com pesquisadores e como contadora de histórias dos Orixás, na Oficina “Cozinhando Histórias”, junto a mestra de culinária baiana Marlene da Costa.

⁶⁵ Texto elaborado a partir da conversa com o prof. Dr. Félix Ayoh’Omidire.

⁶⁶ Terreiro de Candomblé situado na rua Sakete 32, Alto da Vila Praiana, fundado em Lauro de Freitas, BA, no ano de 1966. Tombado pelo Instituto Patrimônio Artístico e Cultural IPAC Decreto 9495/05. É dirigido pelo babalorixá Balbino de Xangô, Obarayin.

Dona Cici traz o legado, de contar fatos históricos da sua terra e de contar as histórias dos Orixás. Chamada por algumas pessoas de Griô, ela prefere que a chamem de Dona Cici a contadora de histórias.

Tendo como foco central os conhecimentos ancestrais de Dona Cici, na pesquisa se analisa a relação das artes integradas da cultura yorubá na Nigéria e destas manifestações artísticas na cultura afrodiáspórica no continente americano, tão viva e presente na memória e nas vidas das pessoas dos Candomblés da Bahia, no Brasil e da *Regla de Ocha/Santeria*⁶⁷ de La Habana, em Cuba.

Pensar no estudo das danças afrodiáspóricas a partir das artes integradas, é entender que, esta aparece vinculada a integração entre as diferentes expressões artísticas. O entendimento das artes dentro da cultura de origem yorubá, não é fragmentada, na literatura os contos dos Orixás (*Itáns*) tem fundamentos filosóficos da cosmovisão yorubá; nas histórias se faz presente a música dos toques do gã e dos atabaques, os ritmos Vasi, Agueré, Daró, Alujá, Opanijé, entre tantos outros; os cantos se encaixam com precisão na clave marcada pelo gã e pelos golpes precisos do Rum; o teatro se une com uma dança interpretativa carregada de símbolos em movimento, e as artes visuais se fazem presente nos objetos de arte de cada Orixá e nas cores e formas das suas ventimentas. O estudo da dança se potencializa a partir do momento que entendemos a sua integração com as todas as manifestações das artes afro diáspóricas.

Os autores escolhidos para fundamentar os conceitos chaves são Nancy de Souza, Marlene Costa e Josmara Fregoneze (2016), Felix Ayoh'Omidire (2005), Márcio de Jagun (2015), Pierre Verger (2018), Fernando Ortiz (1995), Lydia Cabrera (1996), Natália Bolivar (1995), Deoscóredes Maximiliano dos Santos-Mestre Didi (1961), Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2018), Síkírú Sàlamí e Ronilda Iyakemi Ribeiro (2015), Eduardo Oliveira (2012) e Wande Abimbola (1981), autores e autoras que abordam as histórias dos Orixás e Orishas, as tradições culturais do povo yorubá na Nigéria e na afrodiáspora do Brasil e de Cuba. Inaicyra Falcão dos Santos (2006), Marilza Silva (2016), Amélia Conrado (2006), Nadir Nobrega (2008), Fernanda Júlia Barbosa (2016)

⁶⁷ Nome dado em Cuba à religião de origem yorubá.

e Julio Moracen (2004) autor e autoras que trazem a ancestralidade afrodescendente na dança, no teatro e em novas abordagens da cultura dos Orixás para as artes cênicas integradas.

Pensando nos quatro pontos cardiais, se buscou um diálogo poético, onde cada ponto cardinal se relaciona com a sabedoria de cada um dos quatro primeiros *Odús de Ifá*⁶⁸, dividindo a dissertação em Leste, Oeste, Sul e Norte.

Consciente do meu lugar como mulher branca e dançarina com formação em técnicas de origem euro-ocidentais, venho com muito respeito, aos meus mais velhos e aos meus mais novos, realizar esta pesquisa, onde tudo o que foi escrito passou pela aprovação de Dona Cici e das pessoas que compartilharam seus conhecimentos. Nesta pesquisa, não trabalho as danças os cantos e os toques de matriz africana da forma em que são realizados nos rituais religiosos, sendo estes de um caráter essencialmente artístico-pedagógico.

Dona Cici, oralidade e memória afrodiaspórica

Figura 3 – *Oyekún*



Fonte: <https://www.orisaifa.blogspot.com.orisaifa.org/2018/05/eji-ogbe.html>

⁶⁸ Conjunto de conhecimentos filosóficos que fazem parte do oráculo de Ifá da cultura yorubá.

Oyekún Meji - Oeste

Oyekún cria e termina um ciclo. Em *Ifá* o fim de vida na terra marca o começo de vida no reino dos Ancestrais (*Orun*).

Na cosmologia yorubá existe uma cadeia ancestral que nos conecta com todos os nossos antepassados, com nossa ancestralidade. Nós somos a expressão da nossa ancestralidade, como ensina a filosofia de *Ifá*. A filosofia yorubá de *Ifá*, é uma filosofia de vida, uma forma de ser e ver o mundo.

Na era digital e tecnológica em que vivemos estamos borbadeados de informações, a internet nos abre um universo de possibilidades e acessos aos mais diversos saberes. Mas há conhecimentos que requerem tempo, tempo para parar, ouvir e vivenciar. Tempo para os conhecimentos que são transmitidos através da oralidade, onde a palavra ao ser enunciada evoca múltiplas sabedorias e encantamentos que se presentificam em signos e símbolos. A sabedoria da natureza volta a mostrar os laços inseparáveis que a conectam às sabedorias humanas. Eis a importância do tempo na transmissão dos conhecimentos de Dona Cici.

Dona Cici, Nancy de Souza e Silva

“Tudo é o Odú da gente. A gente não foje dele.”

Dona Cici



“Venho falar da sabedoria dos mais velhos, praticantes versados nos segredos e encantamentos da palavra e das magias que compreendem o rito. “Poeta feiticeiro” e “poeta encantador da palavra”. (RUFINO, 2014, p.5)

Na cidade de Salvador vive Dona Cici, uma memória viva da cultura yorubá, detentora de epistemes de múltiplas e complexas gramáticas que estão vinculadas a uma das maiores tecnologias, a memória humana. Tal tecnologia está viva em Nancy de Sousa Silva, mulher que conhece os encantamentos utilizando as palavras, os cantos, as simbologias que se plasmam nos movimentos do seu corpo, símbolos que dançam em uma relação de claves⁶⁹, golpes precisos do *Rum*⁷⁰, e compreensão da letra do canto em língua yorubá que vai sendo cantada em uma simultaneidade tão própria das artes presentes nas culturas da nossa América afrodiaspórica.

Uma contadora de histórias, detentora de conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos, Nancy de Sousa Silva, também é chamada carinhosamente de Vovó Cici, Vó Cici, Dona Cici, Cici, Griô Cici, mas ela gosta de ser chamada de Dona Cici, a contadora de histórias.

Nancy de Souza e Silva, nasceu em 1940 no Rio de Janeiro. Desde criança escutou histórias e estórias brasileiras e indígenas, que eram contadas pela senhora que trabalhava na casa de sua avó. Desde cedo ela tomou amor pelas histórias e estórias, que falavam de bichos e seres míticos.

Um dia em um sebo, no Rio de Janeiro, quando procurava livros sobre antropologia, ela encontrou o livro *Dieux D’afrique, Culte des Orishas el Vodouns à l’anciennne Cotê des Esclaves en Afrique et à Bahia de tous le Saint au Brésil* (Verger, 1954). Ela nem imaginava que anos mais tarde viria a conhecer Pierre Verger e tornar-se sua assistente, amiga e sua filha do coração.

Na sua juventude, Dona Cici teve problemas sérios de saúde e ficou bem doente, como tinha parentes que eram do candomblé, estes disseram que sua doença era espiritual, por esse motivo foi iniciada no candomblé.

⁶⁹ Célula rítmica curta que se repete ciclicamente.

⁷⁰ Tambor de afinação grave utilizado nos candomblés.

Em 1970, por questões religiosas ela vai morar em Salvador para fazer a sua iniciação no candomblé. Primeiro ela faz iniciações no Tum Tum em Itaparica e logo ela vai para o Ilê Asé Opo Aganjú.

No terreiro conheceu outras histórias, que a fizeram voltar as suas origens. Ela seguiu aprendendo os ensinamentos das casas de candomblé, onde as pessoas sempre confiavam à ela coisas que não confiavam à outros.

No Ilê Asé Opo Aganjú ela conheceu Pierre Verger, onde se iniciou um forte laço de amizade, o que a levaria a ser, anos depois, a sua assistente. Ela trabalhou durante três anos legendando fotografias junto a Verger, ao total foram mais de onze mil fotografias. Com seu “Pai Fatumbi” (forma carinhosa que ela o chamava) Dona Cici adquiriu grandes conhecimentos. Ela ouvia as histórias que Pierre Verger contava sobre o Benin, a Nigéria e Cuba.

Ela fez parte da Ação Griô, trabalhando com várias escolas do bairro em conjunto com outros mestres e vários aprendizes, acompanhando a contação com música e dança. Como contadora de histórias algumas das suas histórias viraram livros infantis. Cada história contada tem um ensinamento, momento de reflexão, uma moral, e também um momento de virar cantiga, som e movimento. Dona Cici tem muitos conhecimentos do candomblé, da cultura afrobrasileira, mitologia, culinária tradicional, dança e saberes, que ela ensina, como a grande Mestra que é.

Importantes profissionais das artes e companhias de dança convidam Dona Cici para desenvolver pesquisa e trabalhos artísticos. Entre essas companhias destaca-se o “Viver Brasil Company” de Los Angeles USA, onde realiza trabalhos desde 2012. No Brasil trabalha com as professoras de dança Rosangela Silvestre, Vera Passos e o professor Negrizú. Participou do espetáculo de teatro “Bença” do Bando de Teatro Olodum, do espetáculo “Contando Histórias” junto ao grupo de teatro Griô em Flor, gravou uma faixa do disco “Obatalá” Homenagem à Mãe Carmem, Iyalorixá do Terreiro do Gantois entre outros trabalhos artísticos.

Ela acompanhou a exposição de livros de Pierre Verger na Casa de Las Américas, em Habana, Cuba em 2011 e esteve presente no lançamento do

Livro de Pierre Verger na Guiana Francesa em 2012. Ela participou de diversas exposições entre elas “As aventuras de Pierre Verger, 2015 no MAM SSA.

Foi convidada ao Carurú dos Sete Poetas, na FLICA 2016 e participou no Museu Afro-Brasil (São Paulo) do projeto Baobá de contação de histórias. Viajou ao Recife para mais contação de histórias, lançou o projeto Áfricas na Gente, em Salvador.

Em 2018 viajou para o Benin, junto a pesquisadora Beatriz Gonzalez Lagos, para realizar atividades de difusão da cultura afro baiana. Em 2019 participou do lançamento da re-edição do livro Lendas dos Orixás de Pierre Verger, em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.

Atualmente, Dona Cici trabalha no Espaço Cultural Pierre Verger onde dialoga com pesquisadores e conta histórias para todo o público, principalmente o infantil, com o qual ela tem um amor especial. Devido aos seus profundos conhecimentos sobre a cultura afro diaspórica, Dona Cici há recebido muitos convites para diversos encontros culturais e acadêmicos, realizar palestras, eventos e contar histórias no Brasil e no exterior.

Dona Cici é Egbomi⁷¹ no Ilê Asé Opo Aganjú, Apetebí ni Orunmila, a guardiã desses saberes, por isso a respeitamos como grande mestra e grande matriarca.

Ela é um arquivo vivo das histórias mitológicas dos orixás e de toda cosmogonia de origem yorubá. Ela é a representante viva dessa memória ancestral da tradição oral. Esta experiência com Dona Cici demonstra o valor da existência dessa representante da cultura oral em nosso país, muitas vezes ignorada pelas academias e pelos intelectuais.

Nesta pesquisa a Oralidade, é o principal fundamento dos conhecimentos que estão sendo abordados. Para Dona Cici, “A tradição oral, não se sabe a idade, não se sabe o tempo, só se sabe que ela passa de geração em geração, ela é trazida pelos mais velhos, a gente aprende, e faz o juramento de passar essas histórias adiante.”

⁷¹ A palavra significa Irmã menor.

Os relatos de Dona Cici, permitem entender e recuperar por meio da oralidade o desenvolvimento das danças de matriz africana como uma prática artística interdisciplinar, profundizando no estudo dos movimentos como representações simbólicas, na diversidade de ritmos e suas múltiplas possibilidades polirritmias para a criação em dança, no entendimento filosófico dos Oriki (poemas) e dos Itan (contos) como fundamentos para processos de criação.

Dentro do universo das artes integradas a pesquisa se fundamenta em um importante alicerce, a Oralidade.

A oralidade é transmitida mediante as palavras. A palavra é dotada de encantabilidades, pois é capaz de envolver os elementos em energia, ou até de fazer transformar ou transbordar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os iorubás. Portanto, a ela agrega-se uma parcela cósmica. (JAGUN, 2015, p.26)

Dona Cici, como contadora de histórias conhece o poder das palavras contidas no *Èmí* (sopro da alma), no *Ofó* (encantamento) e no *Àse* (energia vital). Como diz Dona Cici:

O *Èmí* na realidade é isso que você tem dentro de você, geralmente ele é para ser bom, é o seu espírito, é aquilo que você tem, que tá aqui dentro. O *Ofó* é aquilo que você vai falar, pode ser bom ou ruim, vai depender da sua índole. O *Àse* é a força do que você fala, o *Àse* é aquele que abençoa ou amaldiçoa.

“A palavra *Èmí* na língua yorubá significa o sopro da alma, do espírito. *Ofó*, é o encantamento, o hálito antes que venha ser palavra fora da boca; *Asé*, que é a materialização da energia da palavra dita para se expandir pelo universo”. (JAGUM, 2015, p.26)

Quando Cici conta as suas histórias sobre os Orixás as energias do *Èmí*, do *Ofó*, e do *Àse* se manifestam. Ela conta, toca o gã, canta, interpreta a história e dança, trazendo um entendimento da integralidade das artes, tão própria da cultura yorubá presente na Nigéria, Benin e Togo, assim como no Brasil e em Cuba.

A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos. É a partir do encanto que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, entrecruzando

caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. Na miudeza da vida comum os saberes se encantam e são reinventados os sentidos do mundo. (RUFINO, SIMAS, 2018, p.12)

Na cultura yorubana a palavra falada tem tanto poder que se alguém não cumpre com o diz é desmoralizado, é deshonrado, e inclusive pode ser condenado por tal descumprimento.

Por mais que conheçamos a frase “palavra de honra” que é dita quando alguém jura cumprir algo que promete verbalmente, a história das invasões coloniais comprovam que dentro da cultura dos povos colonizadores europeus eles não respeitaram a força da palavra, o seu caráter sagrado, por esse motivo o desprezo da palavra oral e a valorização da palavra escrita.

Dona Cici quando conta as suas histórias, ela proporciona um momento de entretenção, a mente se acalma e desacelera para por atenção nas suas palavras, nas expressões do seu rosto, na movimentação do seu corpo, na melodia cantada, no ritmo que ela toca no *gã*⁷², e na dança que executa, as vezes sentada na sua cadeira, as vezes de pé, Os contos, as histórias contadas são um texto oral, onde no seu conteúdo há ensinamentos, princípios, tradições, valores, formação, transmissão de conhecimentos e conselhos para a vida.

Os contos, as narrativas curtas, sempre tiveram um papel importante na formação de jovens e na constituição das histórias das sociedades- ágrafas ou não...”o texto oral exercia a função de hoje, nas sociedades globalizadas, é exercida pelos meios de comunicação de massa e pelos livros. (SOUZA, aput OMIDIRE, 2006, p. 11)

Nas culturas africanas de origem yorubá, no Brasil e em Cuba, existem registros de que muitos africanos e africanas contaram e cantaram seus contos em vários momentos de suas vidas, expressando alegria, dor, sofrimento,

⁷² Instrumento musical, campana de ferro que se percute com uma pequena barra de ferro, e que tem a função de marcar o tempo, a pulsação.

adoração e os trabalho que realizavam. A professora Florentina Souza (apud OMIDIRE. p. 12, 2006), diz que alguns destes contos, foram registrados na memória dos seus descendentes, mas que devido, aos modos preconceituosos como as culturas de origem africana eram tratadas nos vários círculos culturais no Brasil, muitas memórias esqueceram dos contos e a cadeia de transmissão fragilizou-se quando não se interrompeu.

A pesar do rompimento dessa cadeia de transmissão oral dos conhecimentos afrodispóricos, Dona Cici conserva na sua memória um enorme arcabouço de fatos históricos, de histórias, canções, ritmos musicais e danças do povo negro do Brasil, de Cuba e da Nigéria.

Esta pesquisa além de abordar os conhecimentos ancestrais afrodiáspóricos de Nancy de Souza e Silva, também propõe uma possível sistematização como fundamentos de ensino e criação em dança a partir dos conhecimentos ancestrais da cultura afrodiáspórica relatados por Dona Cici, sendo possível observar e vivenciar que na cultura africana e da afro-diáspora as danças, os cantos (*orín*), os toques, os mitos, os contos do corpo oracular de Ifá (*itan, caminhos de odu, patakin*), as poesias musicalizadas (*ewi*) e os poemas e loas usadas para os orixás (*oríkí*), não devem ser entendidos, praticados ou ensinados de forma isolada, assim como, estabelecer estratégias de transmissão de conhecimento, processos pedagógicos, para o ensino da dança fundamentados na inter-relação: oralidade e corpo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIMBOLA, Wande. **A concepção iorubá da personalidade humana**. Publicado pelo Centre National de la Recherche Scientifique. Edição No 544. Paris, 1981.

BARBOSA, F.J. **Ancestralidade em cena: Candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. Universidade Federal da Bahia, 2016.

BITTENCOURT, Mauricio; CALABRICH, Selma; IZQUIERDO, José, e SILVA, Gerson (org.) **Afrobook: mapeamento dos ritmos afro baianos**, volume 1. Salvador-BA: Pracatum Escola de Música e Tecnologías, 2017.

BOLIVAR, Natália. **Los Orichas en Cuba**. Caracas. Ediciones Orishas de Cuba, 1995.

CABRERA, Lidia. **El Monte**. Ciudad de la Habana. Editorial SI-MAR S.A. 1996.

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

COSTA, Marlena, FREGONEZE, Josmara e SOUZA, Nancy. **Cozinhando Histórias: receitas, histórias e mitos de pratos afro-brasileiros**. Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2017.

FALCÃO, Inaicyrá. **Corpo e Ancestralidade**. Salvador: EDUFBA, 1ª edição, 2002.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002. Apostila.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

http://if.ufmt.br/eenci/artigos/Artigo_ID419/v12_n7_a2017.pdf

JAGUN, Márcio de. **Orí: A cabeça como Divindade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2015.

LÜNING, Ângela. **Música: o coração do candomblé**. Revista USP, São Paulo. No. 7, 1990.

NARANJO, Julio Moracen. 2014. **Cultura de origem africana entre o intangível e o volátil: experiência de teatro negro entre memória e história**. Estudios Africanos. Disponível em: . Acesso em 18 jan. 2016

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação – RESAFE. Número 18: maio-outubro/2012.

OLIVEIRA, N. N. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. **Corpo negro; dança; identidade**. Salvador: UFBA. 2008.

_____. **Dança afro: sincretismo de movimentos**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1992.

OMIDIRE, F. **Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos**. Tese Universidade Federal da Bahia Instituto de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística. 2005.

_____ **Pèrègún e outras fabulações da minha terra (contos cantados ioruba-africanos)** EDUFBA, 1ª Edição. 2006.

ORTIZ, Fernando. **Los tambores batá.** Editorial Letras Cubanas, 1995.

PETIT, Sandra. **Pretagogia: pertencimento corpo/dança afro ancestral e tradição oral.** Edusce, 2015.

PRANDI, J Reginaldo. **Mitologias dos Orixás.** Editora Companhia das Letras, 2001.

RODRIGUEZ, Victoria E., OLIVA Ana Victória Casanova, PÉREZ, Jesús Guanche, VENEREO, Zobeyda Ramos, COOPAT, Carmen María Sáenz, ÁLVAREZ, Laura Delia Vilar, GONZÁLEZ, María Elena Vinuesa. **Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba.** Volumen 1. Editora de Ciencias Sociales, La Habana, 1997.

RUFINO, Luiz, SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SILVA, Marilza. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

SÀLÁMI, Síkirú e RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exú, e a ordem do universo.** São Paulo: Oduduwa, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis, RJ.Ed. Vozes, 2017.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças e folguedos: origens.** São Paulo: Ed. 34, 2008.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo.** Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2018.

_____ **Notas sobre o culto aos orixás e voduns.** Salvador-BA: EDUSP, 2012.

PRETA SINHÁ, PRETO SINHÔ: PROCESSOS E APRENDIZADOS SOBRE IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE AFRICANA ATRAVÉS DA DANÇA

Sheila Karine Melo Lima (UFBA)
Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

Introdução

Conhecer nossas heranças é assumir as múltiplas influências de tradições, razões de existência e resistência que nos fortalecem enquanto identidade individual, nos ajudando a compreender melhor as nossas culturas, as identidades coletivas que nos atravessam individualmente e valorizar a diversidade, pois este trabalho não apenas analisa um objeto, justifica o interesse e constrói um compilado de saberes acadêmicos, ele fala das minhas heranças, identidades e razões de existência e resistência.

O trabalho a ser apresentado é fruto da investigação e estudo criativo vivenciado em etapas durante a graduação em Dança: (I) primeiro na disciplina Africanidade e Dança; depois na disciplina (II) Extensão em Dança, somados à vários processos no (III) Projeto de Extensão Aldeia Mangue. Sendo as três etapas centrais, citada parte significativas da minha passagem pelo curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe, as quais uso como fonte metodológica para a alimentação poética e discursiva na criação cênica.

Preta sinhá, Preto sinhô é um processo de criação coreográfica realizado a partir das experiências vivenciadas junto às danças afrodiáspóricas herdadas da cultura ancestral africana. Trata-se de uma pesquisa de movimento de caráter identitário e singular que possibilita revisitar as práticas coletivas de produção cultural, social e simbólica do povo negro constituídas de memórias do passado e do presente. Deste modo, Preta sinhá e Preto sinhô é uma criação em dança que atravessa o corpo e o movimento da intérprete-criadora, ressignificando as Pretas sinhás e os Pretos sinhôs na dança negra contemporânea.

Compreendendo a Dança, campo de estudo, linguagem artística, como

linguagem do sensível, que possibilita uma vivência rica em conteúdos que guiam o processo criativo, compreendendo nossas memórias, histórias de uma herança cultural diante de um processo de criação, de identidade e ancestralidade, ou seja, penso e abordo a Dança como forma de linguagem e expressão do ser, compreendendo e abordando nossas tradições e memórias de uma herança étnico-racial, revelando um corpo expressivo e agente do conhecimento.

Tenho o objetivo expor a trajetória de criação e processo coreográfico, buscando caminhos para compreender e investigar como este meu corpo dançante exigiu a procura, o despertar de identidades e ancestralidade.

De acordo com propostas de Inaicyrá Falcão dos Santos (2015), o movimento corporal está presente na história dos povos reescrevendo tradições e lidando com uma proposta pluricultural e ressignificação da dança na contemporaneidade. E é por isso que utilizo seus estudos, além de Lara Machado (2017), que contribui para uma nova visão de corpo a partir do século XX, nos seus estudos fenomenológicos, onde o corpo é uno, e o intérprete é criador.

Justifico o olhar lançado sobre os aprendizados sobre identidade e ancestralidade, ponderando que o sujeito é social ele é produto do meio em que vive, de suas vivências e concepções internas e externas, como crenças, origem, suas práticas entre outros;

E, este sujeito social que é corpo toma forma, des-forma, modela, adapta-se e depois se remodela de acordo com dinâmicas do espaço-tempo o que provoca vários tipos de percepção que podem se dar no fazer artístico.

A professora e pesquisadora Jussara Setenta (2008) atua principalmente nos temas dança performance, performatividade, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia, escreve vários artigos sobre o processo criativo, o movimento entendido, o corpo na dança e a subjetividade desse corpo que dança, e me auxilia nesta justificativa que centraliza o processo criativo na Dança como potência para diversos aprendizados.

Noto e revelarei nas próximas páginas que fui imensamente atravessada por inúmeras referências e me disponho e pontuo como método a partilha dessas contaminações que chamei de inspirações

.Diante dos estudos da disciplina Africanidade e Dança, a priori, me deparei no processo de constante descoberta sobre ancestralidade, identidade, identidade negra, sobre a mulher negra e sobre os principais questionamentos que eu poderia fazer com/através/a partir da Dança, lembrando de vários processos criativos que vim participando e, como esses processos criativos me ajudaram a descobrir e construir o meu objeto de estudo, minha composição.

Africanidade e Dança, disciplina cuja ementa, do Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFS, afirma que a mesma deve discutir sobre conceitos de africanidades, cultura, diversidade, identidade e etnia. Assim como, introduzir os estudos teórico-práticos dos princípios básicos das danças de matrizes africanas, com abordagem nas simbologias e arquétipos dos Orixás.

Nesse processo de descobertas sobre ancestralidade e no decorrer dos textos apresentados na disciplina sobre identidade negra, mulher negra, diáspora, além de uma série chamada “The Book of Negroes” (2015), tive vontade de explorar tudo o que conseguisse absorver sobre todo aquele leque de informações e fiquei me perguntando: “Como poderia retratar aquilo com a minha dança? Como poderia o fazer, protestando, me posicionando politicamente, socialmente e artisticamente, me reconhecendo como Negra e, qual a importância que aquilo teria para mim como pesquisadora, artista e professora no mundo acadêmico e fora dele?”. Tais questionamentos se transformaram nas perguntas orientadoras do projeto de TCC e deste projeto.

Comecei então a pensar em como os processos metodológicos desenvolvidos no Projeto de Extensão Aldeia Mangue, na disciplina Extensão em Dança, no processo criativo “Os Caçúas” no período de 2015.2, além da disciplina Africanidade e Dança 2016.1, tinham ajudado na questão do liberar a memória corporal e da descoberta de uma dança interna, que é individual, mas também pode ser coletiva e, como esses processos de construção da

individualidade corporal, da memória, da performance e como esse jogo criativo, fez com que eu descobrisse a minha própria identidade.

Com isso me pareceu importante que o meu projeto tivesse como método a descrição, partilha de memórias, de inspirações seguidas por problematizações e análises feitas a partir de pesquisas bibliográficas sobre os temas levantados.

E por se tratar de diversos momentos de des-pertar que ocorreram dentro de espaços-tempo de educação formal e informal me perguntei: “E agora? Como transpor essa ideia de educação étnico-racial, social, cultural e identitária através do movimento, através da construção poética, dessa dança e dessas possibilidades de movimento individualizado?” Meus questionamentos só aumentavam.

Referencial teórico

Entendendo que a política de identidade social que é um elemento que facilita o reconhecimento de uma pessoa na sociedade e que pode ser construída de forma individual e/ou coletiva; se faz quando grupos como o meu: de mulher, negra, de país periférico, pertencem como outros a um grupo oprimido, o marginalizado que precisa de voz e se torna um fator de mobilização política que envolve uma valorização e uma celebração da singularidade cultural e não somente a identidade advinda da memória, do passado, da história, mas sim pelo significado de toda essa memória e essa história.

O corpo como construção cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético, estético, resultante das relações históricas, sociais e raciais. Corpos marcados pelo passado, pelo seu jeito de andar e dançar, o movimento da vida e dos fatos mostram o corpo na história, e a partir da memória ele se reconhece e às suas culturas, com suas semelhanças e diferenças.

A memória é, a um só tempo, produtora de conhecimentos e produto da

relação estabelecida entre as diversas linguagens e conhecimentos reproduzidos e recriados por pessoas e coletividades. (SANTOS 2017, p.116).

Começo então contextualizando historicamente a diáspora negra, pois antes de falar de identidade, ancestralidade, processo criativo e educação das relações étnico-racial é preciso falar sobre diáspora africana, aqui também chamada de diáspora negra. Marco histórico que tem forte impacto na minha constituição racial e, época em que se passa a série “The Book of de Negroes”, e por sua vez, contexto do “O Livro dos Negros”; sobre essa inspiração falo com maior profundidade em outro momento, por agora, vamos falar sobre a diáspora negra, a identidade e os processos de criação e recriação cênica.

Então o que é diáspora, é um fenômeno histórico e global, onde há um deslocamento de pessoas, no caso da diáspora africana, foi o deslocamento que constituiu o regime escravista, em que pessoas eram levadas para outros continentes e serviam de mão-de-obra escrava. O escravo era considerado coisa necessária, para que os empreendimentos coloniais tivessem êxito, colocados na mesma condição que os animais e os demais insumos, como sustenta Vainfas (1986).

Existem três diásporas segundo Goli Guerreiro (2010); a primeira diáspora ocorre pela via da escravização pelo oceano atlântico, a segunda se dá de forma voluntária com retorno dos que foram escravizados para a África e a massa de povos negros para vários outros países da Europa e Américas, a terceira foi o deslocamento de signos, texto, sons, imagens, provocados pelo circuito de comunicação da diáspora Negra e reforçada pela globalização.

Então é na diáspora que encontramos os fluxos e contradições, onde as identidades se acumulam e se reorganizam, fruto próprio do movimento das populações africanas escravizadas nas Américas cuja presença foi crucial para a edificação da modernidade. Não apenas na engrenagem econômica mobilizada pelo lucrativo tráfico de escravos, mas sobretudo na geração da modernidade, constituindo-se também em combustível maior da engrenagem mercantilista e seus desdobramentos contemporâneos. (SILVA, 2017, p.113)

O espetáculo coreográfico Preta sinhá, Preto sinhô mostra a princípio o

retrato dessas diásporas no corpo e na movimentação, cujo signo referente é a dança do orixá Iansã do culto afro-brasileiro denominado candomblé. Os movimentos realizados na coreografia se inspiram na travessia do Atlântico Negro feita pelos povos africanos em diáspora. Assim, os rodopios realizados fazem referência ao vento e deste modo, possibilita o despertar da memória adormecida de um passado histórico significativo. São essas memórias que se corporificam no espetáculo e se traduzem no reconhecimento saudoso da ancestralidade africana.

Identidades negras: construções e descobertas

O Brasil contemporâneo é o país com maior registro de referências ao continente africano, fora da África. É inegável a forte presença de aspectos culturais afrodescendentes na cultura brasileira e a dança é um desses elementos que torna visível essa influência. Nesse sentido, Ferraz (2012) afirma que a dança é um elemento cultural motor no continente africano, assim como no Brasil. Portanto, conhecer a história da presença de povos africanos em território brasileiro e as significativas heranças é uma forma de começar a compreender a ideia de cultura brasileira. O que implica verificar com maior atenção as diversas influências de nações africanas em nosso país e as razões de existência e resistência que nos fazem pensar sobre nossa identidade.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade e a interseção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20). Segundo a Dra. Luciane Ramos Silva, — a identidade é uma realidade ou modelo em fluxo, caracterizada por um dinamismo e que está interconectada à discussão sobre cultura. (SILVA, 2017, p. 104).

Em uma espécie de rede de significados, a diáspora torna-se um processo de múltiplas dimensões onde os povos de descendência africana, enraizados nas modernidades e contemporaneidades, definem suas vidas num processo de ir e vir, recolher e semear. (SILVA, 2017, p. 115).

O aprendizado corporal é internalizado e partilhado socialmente, a pluralidade de experiências do negro é diversa, inclusive nas abordagens em relação a esse mundo negro que também é plural, no campo específico da produção de conhecimento em/sobre/ a partir/da Dança, pensamos diáspora como experiência. Elucidada pela ideia da pesquisadora Luciane Silva (2017) que fala sobre ressignificar e aproximar as africanidades, situando-as na contemporaneidade, bem como redimensioná-las o quanto pudermos e estarmos próximos enquanto descendentes dos contextos africanos e distantes, enquanto sujeitos da realidade diaspórica.

Consideramos que rever conteúdos, currículos e estruturas de cursos, de instituições de ensino demanda repensar também as estruturas dos corpos docentes. A porcentagem de professores especializados nas estéticas afro-orientadas locados nos espaços de educação hegemônicos é ínfima em relação à outras linguagens, permanecendo o normativo paradigma de ensino e aprendizagem ocidentais. (SILVA, 2017, p.124).

A presença das danças da diáspora africana nos currículos abre espaços para reimaginar e desestabilizar as posições centrais das abordagens ocidentais. Isso vale para as práticas e abordagens da diáspora negra bem como para outras propostas estéticas marginalizadas que contribuíram em grande medida para ampliar as possibilidades de formação através de pesquisa de movimento, coreográfica, abordagem histórico-cultural e crítica. (SILVA, 2017, p.123).

Na tradição africano-brasileira um dos sentidos primordiais de força está na existência do corpo. Sua ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como a subjetividade que também o compõe, são as suas crenças e ritos de viver em todos os momentos das existências. (OLIVEIRA, 2017, p.44).

O corpo é a primazia da materialização destas construções de identidade e é com ele que o tripé da arte se estabelece nesta África idealizada. (OLIVEIRA, 2017, p.46). É diante desse olhar e partindo do mesmo que começo a construir a performance, performance que quer mostrar no corpo

como eu vejo, um olhar e um reconhecimento à minha identidade política, cultural, social e racial. Para dar voz a minha identidade étnica de forma artística.

A minha ideia, conceito e percepção sobre este esforço performático criativo é abordar o que tenho apreendido e entendido sobre estes assuntos. Acreditando, entendendo que a Arte pode atingir a todos e deve permitir a cada um, a partir de seu próprio olhar e reflexão, expor o que lê-frui-aprecia.

Assim, a Dança Afrodiaspórica vem possibilitar uma vivência que conduz o processo criativo compreendendo a tradição e as memórias de uma herança cultural, explorando de forma a ressignificar essa herança através do movimento numa proposta criativa que comunica, voltando-se para as memórias ancestrais e a identidade.

Santos reforça a importância do conhecimento de si através da busca da ancestralidade de cada pessoa, que se liga a movimentos arquetípicos que, se por um lado são inerentes à experiência humana, por outro fazem parte de repertórios desenvolvidos a partir de uma memória corporal ligada à experiência sociocultural individual. Aqui, a consciência si torna-se vetor para o processo criativo. (SANTOS, 1996, p.93, apud, SILVA, 2017). Atenta a memória corporal pois: O corpo é um portal que simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória. (MARTINS, 2002, p.89, apud, SANTOS, 2006, p.).

O nosso corpo é somático segundo Silvia Soter (1999), ele tem uma consciência cultural local, cognitiva e social, por isso o corpo acaba absorvendo uma reação diante daquilo que experimenta e diante destas experiências ele tem uma reação conformadora ou acaba se libertando dos padrões impostos. por isso escolho ressignificar a linguagem corporal e assim com e através da Dança há uma descolonização desses corpos reconhecendo todos os saberes, tanto os estereotipados adotados pela sociedade, como os populares e talvez mais orgânicos.

Corpo em Diáspora não é uma discussão sobre uma dança para negros⁴, mas uma linguagem múltipla, alicerçada por epistemologias e cosmologias negras. Nela não há fronteiras rígidas de pertencimentos, pois primamos por uma mobilidade do lugar de enunciação (SILVA, 2017a, p.102). Assim, com base neste ponto de vista reafirmo que esse corpo afrodiaspórico é feito de poéticas, estéticas, e técnicas de formas africanizadas, que escrevemos em nós, e que compõem a multiplicidade brasileira. (SILVA, 2017b).

Como -me (re) descobri negra:

A história desse trabalho de conclusão de curso começa em 2003, quando passei no vestibular para Educação Física, na Universidade Federal de Sergipe, nessa época, notei que dentre os muitos estudantes, numa turma de 50 discentes somente quatro eram negros, dentre estes somente uma mulher Negra, eu. durante o curso procurei coisas com as quais eu me identificasse como pessoa e por muitas vezes não encontrei, no ano de 2005, na finalização da disciplina Dança para Educação Física fui convidada para fazer uma seleção no grupo mais antigo de Dança Afro de Sergipe, a Companhia Dançar't Na semana seguinte fiz o teste e passei na seleção. Nunca tinha feito aula de dança em lugar nenhum.

Começava ali meus aprendizados sobre Dança Afro com a professora e diretora da Dançar't, Cleanis Maria. Daí começa minha jornada de conhecimento e descobertas na Dança, tudo era novo, autores, valorização, conhecer os orixás, movimentações e a educação através da dança, social e culturalmente, vivenciando o dançar, o fazer dança e o educar através da Dança, foi lá que comecei como educadora de Dança em projetos sociais. Estes foram os passos que me fizeram chegar à universidade, com referências e experiências, que fizeram e fazem a minha história.

Descobertas de um passado ancestral que me conecta e onde me redescubro a cada dia, modificando, transformando, o que sou hoje, mostrando essa junção de descobertas de um passado ancestral, somado a uma

ancestralidade do presente, descoberta a cada dia, em nível pessoal e familiar, vinculado a um passado histórico racial coletivo.

Daí por diante passei 8 anos no grupo Cia Dançar't de Sergipe o grupo mais velho de Sergipe e me afastei do grupo em 2013, exatamente no ano em que passei em dança pela Universidade Federal de Sergipe. A filosofia de trabalho com a Dança Afro da Cia Dançar't de Sergipe era, atentamente, não dançar a nossa religiosidade, porque Cleanis Maria, coreógrafa do grupo, que é do Axé, falava que: “como não se coloca Nossa Senhora para dançar no palco, também não colocamos o nosso Sagrado no palco”. A Cia Dançar't fazia releituras das danças dos Orixás, dessa ancestralidade, dessas histórias ancestrais do nosso Sagrado, outro aspecto que a profa. Cleanis Maria ressalta em entrevista dada em 26 de agosto de 2018 é que a Dança Afro: [...] é história, é ancestralidade, é história viva, por isso temos muito a contar.

Junto da Cia comecei a participar do Movimento Negro de Sergipe e, através das palestras que foram oferecidas nos eventos de grupos negros de militância, através de pesquisas, movimentações políticas, sociais e artísticas e curiosidades, chegamos ao III Fórum Internacional de Performance Negra, sediado em Salvador/BA.

No entanto, julgo necessário afirmar que foi principalmente nas aulas da profa. Ms. Edeise Gomes, onde realmente comecei a me encontrar como pessoa e me reconhecer academicamente como atuante das Artes Negra, ao não apenas reproduzir e absorver significados passados mas a refletir sobre o que tudo aquilo realmente tinha em relação a minha casa, com a minha vida fora da universidade e as minhas experiências. Foi o momento de entendimento mais amplo, de não mais reproduzir a dança/coreografia e sim criá-la e ressignificá-la em meu corpo a partir do que eu via do que eu vivia e, como aquilo podia ter valor de movimento para a Dança. Todo esse questionamento foi trabalhado e experienciado no espetáculo “Terra Viva”, criado com/para o GDP no ano de 2016 sob direção de Edeise Gomes.

“Terra Viva” é um espetáculo que fala sobre Nanã, sobre ancestralidade, sobre minha terra natal, Aracaju/SE, e sobre o mangue que a rodeia. Participar

deste espetáculo me fez ver o quão diversificada e forte pode ser a expressão da ancestralidade e da cultura e como é bom reconhecer-se nesse espaço e valorizar o seu próprio espaço, território, sabendo que este chão tem muito o que contar.

O processo criativo denominado “Os Caçuás” representa mais um momento de intenso reconhecimento de quem eu sou. A ida ao mangue e as investigações criativas, coreográficas, sensoriais realizadas nele, o seu reconhecimento enquanto ambiente, assim como a ida à Ilha de “Pomonga” e o encontro com o pescador seu Gidinho e, por fim, a travessia no rio Sergipe e a consolidação do espetáculo com sua apresentação no mangue da Barra dos Coqueiros, município próximo a Aracaju, foram a culminância de um processo criativo e de reconhecimento identitário.

Do impactante resultado e processo vivido na disciplina Extensão em Dança I, “Os Caçuás”, se originou o Projeto de Extensão Aldeia Mangue formado com os (as) discentes da disciplina após seu término e outros (as) estudantes e docentes que vieram somar.

Os encontros nas aulas e laboratórios criativos do projeto foram conduzidos com o intuito da construção de sentidos de pertencimento, percepção das subjetividades e a coletividade, numa construção processual de pessoa, do indivíduo, o que vem fortalecer as identidades a partir das corporeidades. Dançando e exteriorizando nossas interioridades na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições de cada pessoa.

O simbólico e o ritual estão presentes no conceito *formas africanizadas de escrita de si*, que agrega os valores civilizatórios da presença africana no Brasil, orientados para que cada dançante busque e compreenda sua própria memória e ancestralidade. “[...] havendo a abertura para a compreensão de que cada pessoa deve lidar com sua própria ancestralidade”. (SILVA, 2017, p.135).

Incentivada a desconstrução de esquemas normatizados de percepção de si e a valorização das camadas de história próprias, nos espaços de aulas do *Projeto de extensão Aldeia Mangue*, começamos a fazer vários mergulhos

em universos de entendimento para o conhecimento e ampliação de histórias corporais próprias, nos laboratórios ampliando a nossa capacidade de dançar e mobilizar nosso corpo em proveito próprio.

A partir da orientação, condução e desconstrução, impulsionar a pessoa que dança a *mover desde dentro* e descobrir sua multiplicidade conectando as esferas afetiva, cognitiva e motora, valorizando a ideia de que o corpo não se separa da experiência e que, nos contextos das aulas, sentir desde dentro significa também sentir junto com o grupo, numa ideia profunda de coletividade onde abandonamos a noção eurocêntrica do *indivíduo* e nos entendemos enquanto pessoa. (SILVA, 2017, p.130).

Em diálogo com o Stuart Hall, nossas identidades adquirem sentido diante de linguagens e sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas, essas representações identificam o mundo e nossas relações e particularidades através da descoberta do passado. A construção da nossa identidade é tanto simbólica quanto social e cultural caracterizada pelas nossas contestações e mudanças constantes, o que pode vir a fortalecer e reafirmar nossas posições de identidade.

Considerações finais

Foi a partir desses ensinamentos, desconstruções e construções que se deu o processo criativo do espetáculo Preta sinhá, Preto sinhô em uma perspectiva de valorizar o corpo negro que dança a cultura de sua cidade, articulando aspectos sociais e coletivos das corporeidades negras em sua dimensão histórica, ancestral, social e familiar no contexto social da cultura brasileira contemporânea

O trabalho de pesquisa ora proposto, se justifica por se tratar de temática referente à identidade étnica e os saberes ancestrais herdados dos povos de origem africana. Os saberes acumulados historicamente por esses povos são a razão da existência e de resistência da comunidade afrodescendente no Brasil.

Nessa perspectiva, a dança se constitui numa vivência rica em conteúdos que guiam o processo criativo. Este abarca as memórias e as histórias de um povo. Assim os processos de criação em dança podem estabelecer vínculos entre o artista, sua identidade e sua ancestralidade. Deste modo, os estudos propostos investigam a herança étnico-racial do povo negro e suas consequências na criação artística em dança.

A metodologia utilizada na pesquisa se orienta pelo método descritivo, partilhando memórias e inspirações constituídas de problematizações e análises críticas a partir dos referenciais epistemológicos da área. A pesquisa argui sobre a aplicação da educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

Referências

HALL, S. Cultural Identity and diaspora In: RUTHERFORD, J (Ed). **Identity. Community, Culture, Difference**. London: Lawrence & Wishart, (1990).

MACHADO, Lara Rodrigues. **Dança no jogo da construção poética**; Organizadora Sara Maria de Andrade. Natal: Jovens Escribas, 2017.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Tradição e criação nas artes Cênicas**. Rebento V.7.n.6.p.99-113. 2017.

SILVA, Luciane da. *Corpo em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. (Orientadora: Dra. Inacyra Falcão dos Santos): Campinas, 2017.

VAINFAS, Ronaldo. **Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil colonial**. Petrópolis: Vozes, 1986.

CORPOREIDADES AFROANCESTRAIS NA CENA CONTEMPORÂNEA: EXPERIMENTO, ENSINO E CRIAÇÃO

Gerson Moreno

INTRODUÇÃO

Emerge uma necessidade planetária de retorno ao berço ancestral do corpo. Instala-se gradativamente um desejo de reconexão com os nascedouros vitais que antecedem as sociedades humanas, com os ninhos geradores de vida, com os grãos-sementes plantados na terra, com as nascentes dos rios, os olhos d'água, os ventres femininos, com os embriões e raízes fincadas na história que por sua vez originaram tudo o que vem sendo possível construir enquanto humanos em interação com a natureza. Paira no ar um anseio de reconhecimento e talvez de reapropriação dos lugares de origem.

O corpo contemporâneo se encontra ameaçado nas suas potências afetivas, subjetivas e criadoras, atravessado por ideologias e posturas racistas, fascistas e neoliberais estruturadas no cerne social desde às colonizações das américas, e tendem a imobilizar, castrar, persuadir as capacidades inventivas e expressivas que os corpos na sua diversidade podem desenvolver.

A dança nasce, expande-se e reinventa-se no/s corpo/s desde os primórdios das civilizações, como anseio de ritual comunitário (de diálogo e conexão com as divindades sagradas), e expressão estética (arte que se faz celebração da vida, interação, integração e partilha). Os contextos que constituem os corpos em cada época com suas ambiências e culturas diversas definem os códigos, símbolos, signos, passos, coreografias, performatividades próprias que compõem/geram danças em específicos espaços humanos não-humanos.

Abordo nessa pesquisa a importância pedagógica do corpo/dança afroancestral numa perspectiva educacional/artística/comunitária, tendo a educação formal e não formal como territórios férteis de vivência, recriação e fruição das ancestralidades africanas brasileiras pelo/com/para o corpo contemporâneo.

Ao longo do curso de extensão: “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea” realizado de abril a dezembro de 2017 nos espaços Cena 15 e SESC Iracema, Fortaleza CE, procurei catalogar, experimentar e codificar proposições pedagógicas em danças afroancestrais diaspóricas visando desenvolver processos de reconexão do/a “educador/a dançante” com suas dimensões sensoriais, afetivas, criativas, expressivas, espirituais e ancestrais, almejando gerar experiências de autonomia e empoderamento do/pelo/com o corpo singular. Nesse percurso, aprofundei as interlocuções pedagógicas existentes entre as metodologias de ensino de danças desenvolvidas no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca, em confluência com a “Pretagogia”, construindo e aplicando exercícios corporais alicerçados nas suas fundamentações e valências. Possibilitei que os/as educadores/as e artistas participantes do curso de extensão pudessem ser co-pesquisadores nessa proposta de investigação, colaborando com os processos de experimentação corporal e criação de jogos pedagógicos. As descobertas individuais e coletivas contribuíram para a organização de um repertório de exercícios que puderam ser compartilhados pelos próprios participantes do curso junto aos públicos que acompanham nos seus ambientes de trabalho. Algumas dessas experiências de partilha são relatadas nessa pesquisa por artistas docentes atuantes em espaços formais e não formais de ensino.

A observação, a prática da escuta e a análise dos corpos foram se desenvolvendo enquanto propunha e conduzia exercícios corporais a serem vivenciados por todos/as, de forma individual e grupal. Os roteiros de exercícios eram preparados anteriormente baseados em práticas que já havia codificado na Cia Balé Baião e nos demais espaços de formação e pesquisa que venho habitando enquanto artista/educador/pesquisador. No decorrer das vivências eu acabava sempre fazendo modificações nos planos, seja retirando elementos que não correspondiam às necessidades do grupo, inserindo proposições inéditas que não haviam sido planejadas antes e até mesmo proporcionando experimentações que nos levaram a lugares desconhecidos, a resultados inesperados, sobretudo nos momentos de improvisação corporal onde as pessoas podiam criar, recriar, reinventar a partir de suas memórias físicas, de suas histórias de vida, anseios espirituais e militâncias políticas. Construir propostas de exercícios dançantes e detectar seus impactos

pedagógicos nos corpos plurais dos/as participantes do curso, foi um trabalho desafiante que exigiu atenção, acolhimento e sobretudo cuidado para com os corpos dos/das educadores/as presentes no curso, corpos que em sua maioria se encontram fragilizados, golpeados e desrespeitados por sistemas educacionais bancários e opacos que castram a possibilidade desses seres humanos potencializarem suas capacidades expressivas, afetivas e subjetivas. O cansaço físico, as estafas e frustrações trazidas nos corpos, impregnadas ao longo do expediente diário, não foram mais fortes do que o desejo de encontrar as pessoas, compartilhar afetos e gerar danças.

A prática continuada da experimentação corporal, da construção de experiências e aprendizagens individuais/coletivas, em diálogo com os conceitos de Kabengele Munanga (2005), Paulo Freire (2000), Sandra Haydée Petit (2015), Muniz Sodré (1988), Sobunfu Somé (2005), Clyde W. Ford (1999), Sotigui Kouyaté (2013), Graziela Rodrigues (1997), Renato Nogueira (2014), Eduardo Oliveira (2006), Isabel Marques (2012), e de tantos outros/as posteriormente citados/as, possibilitou que pudéssemos gerar e fundamentar proposições de ensino/aprendizagem/criação em danças afroancestrais subdivididas em: exercícios codificados e exercícios para improvisação do corpo plural; bem como conceber e produzir o espetáculo de dança: “Cabeças Sagradas”, obra ritualística inspirada livremente nos ritos circulares afro-indígenas e nas mitologias dos orixás brasileiros, que contou com a participação efetiva de todos/as os cursistas em cena.

Espero que esses achados, experiências e construções coletivas, possam contribuir de alguma maneira com os processos educacionais/criativos desenvolvidos por educadores/as e artistas que atuam principalmente nas bases da comunidade, na periferia, interiores, assentamentos, quilombolas e aldeias, nos territórios de resistência e reinvenção que tanto me inspiram a seguir aprendendo/dançando. Para vocês que assumem bravamente as lutas de todos os dias nas escolas, nos coletivos artísticos e movimentos sociais, oferto esse texto com alegria e vibração!

DANÇA AFROANCESTRAL - TERRITÓRIOS AFETIVOS DE EDUCAÇÃO, RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO DO CORPO CONTEMPORÂNEO

Discutir sobre educação na contemporaneidade, investigar processos de construção de conhecimento humano, exige estudo, análise de conceitos, abertura para diálogos possíveis onde convergências e divergências de ideias estarão em trânsito, mas sobretudo, exige um olhar sensível às experiências de educação construídas no/pelo corpo, na concretude de sua ação e interferência no mundo, na complexidade de ser e fazer-se indivíduo/coletivo. Discute-se muito sobre conceitos dados e pré-estabelecidos que se cristalizam no campo da teoria, e pouco se valorizam as experiências cognitivas, intuitivas e inventivas do corpo enquanto práticas concretas de conhecimentos, e por que não dizer, enquanto saberes científicos.

Falar do potencial dinâmico do corpo dançante ainda é um dilema e quase sempre polêmica dentro dos espaços educacionais. Esse contexto pede de nós “artistas docentes” uma postura dissidente e até mesmo uma militância educacional cotidiana, na tentativa incessante de gerar diálogos sobre o assunto, mesmo quando negligenciado pelos alunos, colegas de trabalho e até mesmo pela coordenação da escola. Predomina o conceito dicotômico ocidental que separa “corpo” e “mente”, associando intelectualidade à cabeça, lugar onde habita o espírito, e ociosidade improdutiva ao corpo, lugar da materialidade e perversão. Esse pensamento acaba eliminando do espaço escolar/artístico/cênico a possibilidade do cultivo de experiências educacionais que proporcionem o desenvolvimento integral do humano, limitando-o a focar em treinamentos voltados exclusivamente para o mercado de trabalho (educação bancária), nisso priorizando atividades e conteúdos que garantam a capacitação técnica/intelectual do educando, eliminando qualquer possibilidade de investimento e valorização dos saberes sensitivos, expressivos e ancestrais que emanam dos corpos plurais.

Para Isabel Marques, o corpo lê, interpreta e edifica sentidos à proporção que se conecta com o mundo, podendo se tornar agente transformador quando é motivado a experimentar sua singularidade no coletivo. Corpo-sujeito-coletivo que impregna sentidos de co-existência à proporção que dança a sua própria dança, pela corporeidade única que desvela assumindo

suas possibilidades e limitações, suas potências e fragilidades, suas ancestralidades, memórias, trajetos históricos e anseios que ganham corpo na atualidade:

As vivências humanas, os objetos, as situações sociais já são impregnadas de múltiplos sentidos atribuídos a eles cultural e socialmente, em tempos e espaços flutuantes, por contextos diversos e diversificados... A impregnação de sentidos de nossos atos cotidianos se dá na relação crítica e dialógica com o mundo, ela se dá entre, no entrelaçamento entre as instâncias políticas, culturais e sociais, e as vivências espaço/temporais que em nós transitam... A dança como linguagem artística é passível de leitura e também uma das formas possíveis de ler o mundo. A dança como linguagem faz-se caminho para compreender, sentir, interpretar, elaborar – portanto para ler – o mundo. (MARQUES, 2010, p. 28)

Ler mundos implica em perceber-se no mundo, em situar-se num específico lugar, espaço, território geográfico, geoafetivo, cultural. Perceber-se parte de uma fusão de singularidades, em uma comunidade viva que se alicerça em valores, fundamentos, éticas e estéticas, tradições, conflitos, contradições, divergências e convergências, diversidades, identidades em constante transmutação. À proporção que me compreendo integrante ou partícipe de determinado território comunitário, empodero-me de quem sou, do que trago, do que desejo, e assumo o compromisso de colaborar efetivamente com os processos de emancipação desse território. E o que cabe nesse mundo/território/espaço? O que se encontra ou deixa-se encontrar dentro dele? Para Muniz Sodré o limite que o espaço apresenta é responsável por gerar os seres nas suas especificidades, subjetividades e complexidades: “Sendo o limite aquilo que possibilita as coisas serem, o espaço define-se como o que faz caber num limite. E essa regulação dá-se por constituição de lugares através das coisas, por localizações”. (SODRÉ, 1988, p. 21)

O grande desafio que se lança para a educação ocidental parte da reflexão em torno de processos educacionais que podem ser construídos pela territorialização do corpo, assumindo as corporeidades singulares/comunitárias como espaços-limites portadores e reveladores de novos paradigmas. Na cosmovisão africana o corpo é território de conhecimento em dinâmica de transformação, para tanto cultiva seus ritos de iniciação, como bem coloca Sodré na seguinte citação:

Traço peculiar desse 'homem africano' é que uma certa 'conquista de espaço' acompanha toda operação sua de acesso ao conhecimento. Por meio da iniciação, o corpo do indivíduo torna-se lugar do invisível. Deslocar-se pela casa ou por seus espaços naturais de habitação é, a partir daí, ampliar o território físico-interacional próprio às mais elevadas dimensões cósmicas. (p. 62)

Esse corpo iniciado no rito, que se movimenta nos espaços mais próximos de sua casa para enxergar, perceber e reconhecer os seus lugares de habitação, é um corpo local, proximal, integrado a uma parte do mundo que se conecta com o cosmos, portanto tem proporção cosmológica. Dentro de preceitos africanos, especificamente entre os Bantos do Sudeste Africano, valorizar seu lugar de origem e afirmar seu pertencimento não se limita a cultivar uma visão fragmentada de existência em determinada parte do mundo, mas de compor e conectar-se com o cosmos, partindo desse território de existências singulares. Em África, falar de localidade, de casa, de lugares de habitação, é trazer à tona algo maior em que todos os seres vivos e não vivos estão imbricados. Do menor ao maior lugar que se habite tudo se conecta aos cosmos:

Na realidade, o espaço – objeto de organização e de ação simbólica – confunde-se, na concepção do negro, com o 'mundo', isto é, com o cosmos, com o próprio universo. Território (casa, aldeia, região) e Cosmos interpenetram-se, complementam-se. (p. 62)

Quando esse corpo dança imbricado no seu território de vida, incorporando no movimento os mitos, signos, simbologias próprias de seu contexto sócio-econômico-cultural-religioso, ele torna-se corpo cosmológico, amplo, vasto, canalizador de pluriuniversos, conectado desde seu lugar com diversos universos que pulsam na imensidão do cosmos.

PROPOSIÇÕES PARA VIVÊNCIAS DE DANÇAS AFROANCESTRAIS

Anterior ao estudo acadêmico da dança e às minhas práticas pedagógicas, venho edificando ao longo de 30 anos de atuação no Ceará, processos de construção estética empíricos/experimentais, sempre buscando interagir e trabalhar em parceria com coletivos, entidades comunitárias, escolas públicas, artistas, educador@s e pesquisadores afins. Venho da experiência

artística intuitiva, da vivência de coletivos culturais nascidos e inseridos nos movimento e pastorais sociais de Itapipoca CE, especificamente das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), do Movimento de Adolescentes e Crianças (MAC), do Movimento de Artistas da Caminhada (MARCA), da Pastoral Operário (PO) e Pastoral Urbana (PU), que por sua vez me proporcionaram as primeiras práticas artísticas, à vivências da dança não como montagem de espetáculos egocêntricos almejando aplausos e reconhecimento profissional, mas como busca de autoconhecimento do corpo, manifesto e repúdio contra as injustiças sociais, expressão de luta e grito de libertação do proletariado, do corpo oprimido.

Trago bem antes das referências teóricas uma incessante vivência dançante por meio do experimentalismo comunitário, da tentativa e da descoberta grupal, de processos coletivos de criação permeados de anseios militantes populares. Essas experiências de “feitura pelo corpo” aliadas às técnicas de danças cênicas contemporâneas que tive acesso ao longo de três décadas, em fusão com minha trajetória de docente (professor de artes) atuando em projetos socioculturais e mais adiante na escola pública formal, bem como a pesquisa que venho desenvolvendo em danças afro brasileiras junto com a Cia Balé Baião no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca CE, me instigam a pensar no corpo do/a educador/a como potência pedagógica a se empoderar de suas capacidades expressivas dançantes. Meus trajetos de ontem fundamentam as inquietudes e buscas que traço hoje no universo acadêmico em consonância com a “Pretagogia”, conceito metodológico que fundamenta essa investigação.

O curso de formação em dança: “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea” contemplou educadores do ensino formal e não formal, artistas das áreas de dança, teatro e música, e acadêmicos diversos atuantes em Fortaleza e interior do Ceará. Esses “educadores dançantes” e “artistas educadores” interagiram e colaboraram com experimentações inéditas em danças afroancestrais propostas por mim, tendo como base as narrativas, gestualidades e simbologias dos orixás brasileiros, exercícios de/para consciência corporal e composição coreográfica desenvolvidos pela Cia Balé Baião em Itapipoca CE, os marcadores de pertencimento africano propostos pela Pretagogia, o estudo compartilhado de teóricos da educação e do ensino

das artes que aprofundam a cosmovisão africana, e finalmente, a roda de diálogo acerca das experiências desenvolvidas em cada encontro de dança para relatos de descobertas, desafios, sensações, inspirações pedagógicas, insatisfações e sugestões.

Desde o início do curso, a pretensão era proporcionar que cada participante assumisse a postura de co-pesquisador do processo contribuindo com a construção de proposições pedagógicas a serem compartilhadas posteriormente em espaços diversos de educação, seja na escola formal, no projeto social pertencente a associações culturais, no grupo/companhia/coletivo artístico e nos movimentos sociais. Fomos fieis a esse propósito até o final da formação.

As experimentações desenvolvidas ao longo do curso priorizaram o movimento corporal como matéria viva de investigação agregando outras linguagens artísticas que compõem as oralidades africanas: o canto, a interpretação, a poesia, e suas implicações afetivas, ancestrais e criativas. De acordo com Norval Cruz, o corpo é o vetor investigativo que nos tira de um suposto conforto racional para lidar com o desconhecido, com o palpável e o imprevisível, elementos indispensáveis dentro de um processo que almeja suscitar mergulhos profundos, re-descobertas e fortalecer as afroancestralidades por meio do sensorial-afetivo. Para tanto, é preciso ousar, não temer fundir e transversalizar as estratégias metodológicas, agregar outras linguagens expressivas nessa perspectiva de busca, experimentação, descoberta e reinvenção corporal negra:

O que orienta a escolha da técnica ou vivência pelo/a facilitador(a), é principalmente a busca de diferentes linguagens, não necessariamente discursivas, que recorram a mais de um sentido corporal e que produzam estranhamento, gerando potencialmente dados não previsíveis, que permitam tocar a afetividade e o inconsciente envolvidos no pensamento. (CRUZ, 2009, p.35)

Assumir essa formação como campo de pesquisa foi crucial para que minha investigação ganhasse novas proporções reflexivas e propositivas. Por meio de rituais de integração, exercícios de dança e jogos de criação pré-elaborados, me inseri na roda das vivências para estar junto, descobrindo, refletindo e recriando em interação com cada educador dançante, sem a

pretensão de induzir ou forjar resultados. Estar junto com o “outro-diferente” em campo, é um exercício pedagógico de habitação e diálogo com lugares de mistério, inquietação, questionamento, problematização e re-descoberta, onde se faz necessário inserir-se nos territórios de risco que se apresentam à nossa frente, romper com os conceitos estabelecidos, eliminar expectativas e proteções para entrar em zona desconhecida e abrir-se para novos/velhos conhecimentos.

Graziela Rodrigues fala sobre a necessidade emergente de investigações processuais no campo das experiências corporais, especificamente nos territórios dançantes brasileiros:

As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um. O coabitar com a destituição de máscaras, as relações de identidade do corpo tornam-se inevitáveis. (GRAZIELA, 1997, p. 24)

Ela enfatiza que a dança pode e deve ser uma experiência de construção coletiva, que por sua vez gera conhecimentos de uma outra ordem científica, a ordem da integração entre diversos, a ordem do sensível e do relacional: “Situamos a dança como atividade em que vários corpos se integram para gerar conhecimentos no âmbito do sensível, do perceptivo e das relações humanas a partir de um contato direto com a realidade circundante”. (1997, p. 23)

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Procurei adotar estratégias metodológicas favoráveis ao desenvolvimento de processos interativos/colaborativos a serem aplicados nos cronogramas de vivência, desde os momentos de experimentação dos códigos de dança até suas análises. Essas estratégias foram alicerçadas nas experiências de ensino construídas pela Cia Balé Baião⁷³ no Ponto de Cultura

⁷³ Companhia de dança atuante na cidade de Itapipoca CE fundada por mim em 1994. Suas bases de investigação corporal/cênica/poética nascem de questões relacionadas ao corpo afro-indígena ancestral contemporâneo. Ao longo de 25 anos, vem desenvolvendo metodologias de

Galpão da Cena de Itapipoca CE, especificamente em sua escola livre, e nos princípios da Pretagogia⁷⁴, que sugere o “fazer coletivo” como condição indispensável para se edificar percursos compartilhados de investigação, assumindo o corpo como principal via de prática-estudo-construção de conhecimento.

A formação trazia como meta principal integrar jovens e adultos com ou sem experiência técnica em dança, atuantes em campos diversos de trabalho, especificamente educadores do ensino formal e não formal, artistas de dança, teatro e música, lideranças comunitárias, militantes de movimentos sociais e acadêmicos, para edificar processos de partilha, experimentação, aprofundamento e criação em danças afroancestrais, assumindo a “cena contemporânea” como lugar de ocupação e empoderamento do corpo negro dançante, que incessantemente se reinventa e reelabora-se.

O curso se dividiu em duas etapas distintas: de abril a agosto de 2017 o foco da formação foi possibilitar o aprofundamento e análise de experimentos em danças afroancestrais tendo como conteúdos as corporeidades e narrativas dos orixás brasileiros. De setembro a dezembro de 2017 o foco foi mapear e selecionar proposições, ritos, exercícios e jogos para ensino e criação em danças afroancestrais, resultando na montagem coletiva de uma obra artística chamada: “Cabeças sagradas”.

Os principais conteúdos previamente planejados para a primeira etapa do curso foram:

- Códigos de movimento corporal baseados nas danças ritualísticas presentes no candomblé e umbanda: orixás, entidades e guias;

ensino e criação fundamentadas nos princípios de Paulo Freire: valorização do corpo singular/plural enquanto potência inacabada, em processo contínuo de construção e reinvenção. Os termos: “baião”, vem da ideia de mistura de ingredientes, fusão de possibilidades dançantes, multicorporeidades.

⁷⁴ É um referencial teórico-metodológico que aborda o pertencimento negro, o corpo-dança afroancestral e a tradição oral africana nos contextos de formação de professoras e professores. Propõe-se contribuir com a edificação de experiências educacionais balisadas pela Lei 10.639/03 (PETIT, 2015, p. 153)

- Códigos de movimento corporal baseados nas expressões de dança afro-indígena cearense: maracatu e torém tremembé⁷⁵;
- Improvisação corporal a partir de repertórios de movimentos afroancestrais, de códigos gestuais, signos e narrativas que compõem as expressões dançantes afro diaspóricas.

As vivências desses conteúdos se deram por meio do seguinte conjunto de ritos:

Formação de círculo para evocar integração e unidade entre todos/as os/as presentes. Desenhar a roda experimentando formatos diversos;

Acolhimento e reverência ao sagrado que cada corpo traz-revela, por meio de rituais de saudação, afeto e benção, proporcionando o exercício do encontro de olhares, respiração compartilhada, abraços acolhedores, benção e canalização de axé;

Mitos pessoais: Compartilha e escuta das histórias e mitos pessoais onde cada pessoa deverá contar de si, dos seus trajetos de vida, lembrando lugares, pessoas, acontecimentos importantes, medos, superações, desejos, evocando primeiramente os seus ancestrais próximos: pais, avós, parentes vivos ou desencarnados;

Edificando corpos plurais/conscientes: Localização e percepção sensorial de todas as partes do corpo dançante, desde os pés (raiz ancestral, ponto de partida, gerador de caminhos) até a cabeça (orí, lugar do orixá pessoal, singularidade) vislumbrando ativar as potências de cada uma delas na perspectiva de compor um corpo integral dançante, onde não existe um só centro gerador de energia, mas centros diversos localizados em todo o corpo que trabalham em rede de comunicação e colaboração.

⁷⁵ Os Tremembé mantêm a dança do torém como sua expressão cultural mais singular. É uma dança de roda, acompanhada por canções que misturam palavras em português com palavras de origem indígena na forma de quadras. No centro do círculo, fica um ou dois dançarinos, os toremzeiros, que dançam por meio de passos compassados e alguns razoavelmente estilizados. Os dançarinos são acompanhados pelo som do maracá. Ao longo da dança, os dançarinos consomem uma bebida fermentada de caju, conhecida como mocoeró.

EXERCÍCIOS PARA CRIAÇÃO E COMPOSIÇÃO EM DANÇA CÊNICA

Ao longo do curso, cataloguei exercícios direcionados à preparação corporal para a dança por meio de itinerários ou percursos rituais que iniciam pelos pés, percorrem pernas e joelhos, seguem para os quadris, abdômen, tronco, peito, ombros, braços e mãos, pescoço, rosto, cabeça, e finalmente integram todas as partes do corpo ao mesmo tempo, propondo experimentar e reinventar passos, movimentos e gestos de vocabulários afrorreferenciados ao som de ritmos, cantos e músicas percursivas. São exercícios que almejam contribuir com o estudo, aprofundamento, conscientização e emancipação do/s corpo/s enquanto estrutura espiral (infinitas possibilidades de ser e estar no mundo) e policêntrica (não possui um único centro, mas diversos centros geradores de energia que se localizam em todo o corpo).

Destaco nessa busca dois itinerários de vivências:

- Itinerário 01: Exercícios codificados, visando fornecer treinos corporais afrorreferenciados pela prática de códigos de movimentos e gestos;
- Itinerário 02: Exercícios de improvisação, práticas de criatividade, autonomia e liberdade visando gerar/compartilhar movimentos dançantes afrorreferenciados, agregando estímulos técnicos e intuitivos do corpo singular.

Todos os exercícios buscam valorizar a individualidade e pluralidade dos corpos, proporcionando dois momentos específicos nas suas séries:

- Práticas individuais: percepção e consciência de si mesmo;
- Práticas coletivas: conexão com o outro/diferente;

Em todas as séries de exercícios o desenho da roda (Gira espiral) se fará presente como ação ritualística/metodológica, proporcionando que os treinos e experimentações corporais se desenvolvam de maneira circular, agregadora e integrativa. Sendo assim, mesmo os exercícios voltados a práticas individuais de dança, terão características e formatos coletivos nas suas execuções e vice-versa.

PRÁTICAS DANÇANTES – RITOS DE DANÇAR

Entre tantos dizeres potentes sobre as poéticas do corpo, Eduardo Oliveira (2007) nos diz que: “o corpo é diverso, integral e ancestral”. Ele é diverso, pois é composto por múltiplas memórias, atravessamentos e aprendizados que extrapolam o conceito de fisicalidade. É para além da pele, ossos e músculos. Cada parte do corpo é um signo que revela sentimentos, emoções, desejos, buscas, achados, inquietudes, uma complexidade de mundos. Com as mãos posso falar de doação e compaixão, com os pés posso falar sobre trajetos de vida, legados, avanços e recuos, com a bacia posso falar de fertilidade e vida. Dentro de uma cosmovisão africana somos feitos de anatomias simbólicas, onde em tudo e em todos se encontra significados sagrados: “O corpo é revestimento do sagrado. Sendo simbólico, é o sagrado revestido” (OLIVEIRA, 2007, p. 04).

Esse corpo é integral, por que agrega, conecta e funde todas as suas partes em uma totalidade. Nenhum membro integrante age sozinho. O corpo sozinho é em si uma estrutura conjunta: “o corpo é a máxima realidade de um ser” (2007, p. 11).

Nessa perspectiva, seguem exercícios de dança, ritos de dançar, que se propõem gerar experiências de integração das partes do corpo na ação dançante, vislumbrando edificar uma consciência corporal ampla, capaz de localizar, ativar e potencializar as pequenas e grandes partes do corpo em um todo. Sua meta principal é romper com o conceito clássico de centro e periferia do corpo para conceber um pensamento de multi-centros ou multi-localizações de pontos geradores de movimento corporal.

- Pontos, batidas e raspadas em duplas:

1ª etapa - Pontuações

As pessoas serão convidadas para ficar em duplas e ocupar um local no espaço. Um dos pares terá a função de tocar (oferecer) e o outro de ser tocado (acolher). A pessoa que será tocada deverá escolher uma posição para ficar: sentada, deitada, de pé, etc., enquanto que o/a parceiro estará pontuando com as mãos partes de seu corpo. Nesse momento a música ambiente poderá ser um reggae, um xote ou um baião, ritmos que evocam para dança a dois. Quem está sendo tocado poderá mudar de posição corporal conforme a necessidade,

exemplo: da posição sentada passar para a posição deitada; experimentando possibilidades de ficar parado recebendo os toques e ao mesmo tempo de se movimentar motivado por eles. As pontuações acontecerão com as mãos abertas e terão pausas para que se componham imagens resultantes dos toques e locomoções. Os toques/pontuações deverão ganhar velocidade e ritmo, conseqüentemente a pessoa tocada deverá acelerar suas mudanças de posição corporal e construir um suingue que envolva todas as partes do corpo;

2ª etapa – Batidas

As pontuações com toques de mão deverão ser transformadas aos poucos em batidas, como quem toca um pandeiro ou tambor. O corpo da pessoa tocada se tornará um instrumento percussivo de onde se tira som, ritmo, movimento e alegria. As batidas poderão ganhar velocidades e dinâmicas diversas no corpo/tambor, que estará livre para ajudar a compor a música batendo em si mesmo e liberando sons com a própria boca. Nessa confluência musical dançante não há regras determinantes ou limitações de comandos. Os pares podem gerar outras possibilidades de contato, locomoção e movimentação conforme as necessidades que irão surgir ao longo do experimento.

3ª etapa - Raspadas

As batidas de tambor deverão aos poucos se transformar em gestos de raspar, deslizando as mãos para baixo, cima, lados, em linhas retas como quem risca e corta a pele do outro, como quem limpa, purifica e retira impurezas. As raspagens poderão ganhar velocidades, ritmos e dinâmicas diversas à proporção que os corpos interagem entre si e constroem locomoções no espaço;

4ª etapa – Mixagem das três ações

Nessa última etapa a proposta é que todas as qualidades de movimento anteriores sejam experimentadas ao mesmo tempo. O par responsável pelos toques de mãos terá autonomia para escolher os momentos de pontuar, bater e raspar no corpo do/a parceiro/a, se ajustando às suas mudanças de postura, movimentação e locomoção. Que tudo seja desenvolvido em clima de

descontração, prazer e alegria, e ao mesmo tempo em atenção, respeito e cumplicidade, pois se trata de um exercício de transmissão, recebimento e construção enérgica do começo ao fim. Concluída essa etapa, as duplas deverão trocar de papéis: quem assumia a função de tocar passará a ser tocado e vice-versa;

- Pontos, batidas e raspadas em solos:

Cada pessoa deverá procurar um local no espaço para ficar e uma postura corporal a seu critério. Ao som de um rap, samba ou funk, as qualidades de movimentação que derivam das ações: pontuar o corpo, bater tambor e raspar a pele, serão desenvolvidas de forma individual, em solo, seguindo o roteiro anterior:

1° - Pontuar-se com as próprias mãos enquanto se experimenta posturas e movimentações diversas no espaço;

2° - Transformar as pontuações em batidas no corpo, buscando gerar sons, ritmos e dinâmicas de locomoção;

3° - Transformar as batidas de tambor no gesto de raspar a própria pele, riscando traços em linhas retas da cabeça aos pés e dos pés à cabeça;

4° - Experimentar todas as qualidades de movimentação ao mesmo tempo enquanto gera toques, batidas e raspadas no próprio corpo, com liberdade e alegria;

CABEÇAS SAGRADAS

As práticas do curso: “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea” tiveram como principais referências os arquétipos dos orixás brasileiros, seus mitos, e narrativas/oralidades. Ao longo do ano, experimentaram-se exercícios de preparação corporal e composição coreográfica que foram fundamentais para a produção do espetáculo: “Cabeças Sagradas”, uma obra ritualística que celebrou os encontros, compartilhadas, aprendizados, inquietações, buscas e achados em coletivo. O processo de concepção, montagem e ensaios da obra realizou-se no período

de setembro a dezembro de 2017 e contou com a participação efetiva de todos os participantes do curso.

Em cena dançaram empoderados/as e integrados/as 31 pessoas, 31 afetos... Alguns pela primeira vez, outros já tinham experiência, no entanto todos/as estrearam uma experiência cênica inédita de dança afroancestral, onde o foco não era mostrar um trabalho espetaculoso e distante do público, mas um rito cênico construído em tempo real, se aproximando, interagindo e dialogando com as pessoas, subvertendo os conceitos eurocêntricos de palco e caixa cênica para propor uma atmosfera de acolhimento, afeto, emanção de axé, alegria e esperança. Um acontecimento espiritual dançante.

O “Cabeças Sagradas” estreou dia 15 de dezembro de 20 as 19hs no espaço: “Tempo Livre Espaço de Consciência Corporal” de Norval Cruz situado no Cocó, Fortaleza – CE, e contou com a participação de um público querido formado por familiares dos participantes do curso, amigos, colaboradores, artistas, educadores, estudantes e pesquisadores. Uma noite de empoderamento e afirmação das africanidades cearenses que por certo marcou a história da dança no estado. A obra na íntegra encontra-se no canal de Gerson Moreno (Youtube), bem como documentários dos processos desenvolvidos ao longo do curso.

RELEASE DA OBRA

No fluxo de travessias, entre marés e terra firme, adentra em cena Iemanjá, a mãe de todas as cabeças, e seu filho Omolu, o orixá da cura. Desse encontro-abraço um novo mito ganha corpo e explode em movimento a criação do cosmos. Materializam-se de todos os tamanhos, tempos e pesos uma diversidade infinita de seres, sons, cheiros, cores, sabores, lugares, extintos, desejos, divindades... Dançam Oguns, Oxóssis, Oxuns, Nanãs e Oxalás incorporados no tempo presente do aqui e agora. Nisso, instauram-se sete assentamentos, sete pontos de partida, passagens e chegadas, sete territórios de habitação, interferência e transformação, sete vezes espirais e a Roda Sagrada se faz. Laroyê Exú puxa cordões, algazarras e traquinagens, convida o mundo para assumir as suas contradições e conflitos, impulsiona a roda para

que ela ganhe outras dimensões, estados e texturas, conduz os seres para a encruzilhada... E retorna-se ao berço ancestral, e devolve-se a terra-mãe tudo o que dela é desde sempre. Iemanjá reaparece entre ondas de gente. Guarda e cuida de todas as Cabeças Sagradas até que elas precisem retornar ao mundo dos movimentos e seguir com suas missões.

GIRAS QUE SEGUEM GIRANDO E CONFLUINDO

As experiências de luta e resistência que compõem os cotidianos vividos pelos participantes do curso, tornaram-se disparos inspiradores e/ou narrativas motivadoras para que as danças de cada um ganhassem significados políticos contextualizados, exemplo: a mão que levanta a espada de Ogum para combater o inimigo é a mesma mão do professor atual que levanta o punho para reivindicar salário justo no protesto de rua. Os dois gestos trazem a mesma conotação estética e tensão física que se associam aos sentidos de empoderamento, força e enfrentamento estético-ético. Os participantes do curso poderiam trazer presentes e/ou materializar nas suas danças esses contextos concretos, visando elucidar a manifestação cotidiana dos orixás, para além dos rituais e espaços religiosos estabelecidos. Nessa experiência dançante, a vida, com seus conflitos e paradigmas complexos, passa a ser assumida como sagrada, território de manifestação divina, terreiro de incorporação dos orixás.

Ao longo dos meses, foi se tornando perceptível que os corpos dançavam com mais propriedade de si mesmos, deixando fluir gestos, movimentos, olhares abertos e atentos, sorrisos contagiantes, malemolências surpreendentes, de maneira tranquila, prazerosa e livre, mantendo presentes os vocabulários das corporeidades dos orixás, mas sem o peso da cobrança mecânica de um código fechado e resolvido. Compreendi que o acesso e adesão aos vocabulários dançantes afrorreferenciados, permitiram que as pessoas empoderassem seus corpos com movimentos expressivos codificados de cunho espirituais e festivos, para em seguida ampliarem seus repertórios, construírem suas próprias danças e manifestá-las de maneira plena, com autoestima, satisfação, prazer, felicidade expandida dos pés à cabeça e da cabeça aos pés, em comunhão com as demais pessoas do grupo, que no

decorrer do processo deixaram de serem apenas colegas de curso para tornarem-se membros de uma comunidade de vida, um quilombo reinventado pelos afetos construídos e pelo desejo comum de reativar no corpo dançante uma África possível, uma África próxima. Áfricas do aqui e agora!

Gerar práticas de retomada dos códigos de movimento afroancestral foi crucial para se despertar potências adormecidas dos corpos, suas capacidades dançantes negras que em muitos dos cursistas encontravam-se reprimidas, negadas e esquecidas:

Empréstimos dessas possibilidades físicas ampliam-se para outras formas e expressões gestuais, trazendo às danças das festas e, conseqüentemente, às danças religiosas ou aquelas classificadas como de roda, momentos de liberdade, de recuperação de repertórios do próprio corpo, para então viver um corpo feliz – Ara Layó -, pleno de identidade na pertença a uma tradição, a uma civilização. (SABINO, LODY, 2011, p.81)

Mais do que “empréstimo”, os/as participantes do curso se reapropriaram dos fundamentos, símbolos e signos corporais afroancestrais que deles vem sendo negados desde a escravização africana até os dias atuais, e que, no entanto, esses valores pertencem mitologicamente à natureza do corpo sagrado, residem e habitam o mais profundo inconsciente dos corpos afrodiaspóricos de todos os tons negros. Segundo a cosmologia dos dogons de Mali e Burquina Faso, no interior da África ocidental, reativar as potências sagradas do corpo dançante é retomar os sentidos do corpo como instrumento primeiro de participação espiritual em toda a organização da criação do mundo, do universo e do cosmos. Na fala de Ogotemmêli, informante do antropólogo francês Marcel Griaule, o corpo é tido na mitologia dogon e em outras mitologias africanas como morada divina, casa sagrada onde habita o criador e as fontes de criação:

Em cada caso – da planta de uma aldeia, de um celeiro ou de uma casa à construção de tambores, ao plano do cosmo, ao ato sexual, à gestão do comércio, à execução da dança, à viagem da alma após a morte -, Ogotemmêli identificou o corpo humano como principal oráculo divino. Ele revela os mistérios da vida e do cosmo, representa a organização da sociedade, reforça a relação entre a vida humana e a terra e lembra à humanidade sua ligação constante com a divindade. (FORD, 1999, p. 258)

Portanto, reavivar o corpo dançante numa perspectiva ancestral é reassumir o compromisso sagrado de co-criador, de partícipe do ato de criação e recriação da vida na terra. Para o cumprimento dessa missão é necessário que sejam resgatados e redimensionados os sentidos da natureza divina, que fazem da humanidade não somente matéria física, mas um composto espiritual em dinâmica incessante de reinvenção. Acordemos nossos orixás para a guerrilha!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMANTINO, Marcia. Priori, Mary Del. **História do corpo no Brasil**/ Mary Deli Priori, Marcia Amantino (orgs.). – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SABINO, Jorge, LODY, Raul. **Danças de Matriz Africanas**: antropologia do movimento/ Jorge Sabino e Raul Lody. – Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a implementação da Lei nº 10.639/03 / - Sandra Haydée Petit. Fortaleza: EdUECE, 2015.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança**; arte e ensino/ Isabel A. Marques. – 1. Ed. – São Paulo: Digitexto, 2010.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**, a força social negro-brasileira./ Muniz Sodré. – Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1988.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África/ Clyde W. Ford: (tradução: Carlos Mendes Rosa). – São Paulo: Summus, 1999.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador – intérprete**: processo de formação / Graziela Rodrigues. – Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

CRUZ, Norval Batista. *Consciência corporal e ancestralidade africana (manuscrito): conceitos sociopoéticos produzidos por pessoas de santo*. Norval Batista Cruz. – 2009. 200f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, programa de pós-graduação em educação, Fortaleza CE.

3ª PARTE

INTERSECCIONALIDADES

“JOGANDO COM A INSTABILIDADE”: MULHERES NEGRAS RE-IMAGINANDO EQUILÍBRIO NA DANÇA

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira (UFBA)

Introdução

Este artigo deriva de pesquisa teórico-prática desenvolvida durante doutorado em Performance com Prática Pública no Departamento de Teatro e Dança da Universidade do Texas em Austin (2014 – 2019) e tem como objeto de análise a proposta metodológica de investigação corporal “Jogando com a Instabilidade”, que busca, a partir do corpo e da dança, pensar modos de vida de mulheres negras na diáspora africana. A experiência de opressão sistemática vivida por mulheres negras numa dimensão transnacional tem exigido das mesmas ao longo da história, a criação de estratégias de sobrevivência e ação em diferentes contextos (COLLINS, 1998; ALEXANDER, 2006; BAIROS, 1995; EVARISTO, 2016). A proposta metodológica apresentada aqui, nasce do desejo de pensar quais danças e corporalidades podem emergir de práticas que se inspiram nessas experiências.

Apesar desta proposta metodológica ter sido sistematizada durante doutorado, as inspirações e curiosidades sobre o jogo corporal com o equilíbrio são anteriores ao doutoramento e nascem das minhas vivências como mulher negra, dançarina, professora, pesquisadora, candomblecista, e preparadora corporal, principalmente no universo do terreiro de Candomblé e no contato com as danças de Boiadeiros, Caboclos e Marujos, bem como das reflexões sobre a existência negra na diáspora africana. “Jogando com a Instabilidade” culmina, então, da combinação de informações levantadas através de: revisão bibliográfica nas áreas de Dança, Estudos de Gênero e da Mulher e Estudos da África e da Diáspora Africana; etnografia crítica que incluiu participação observante⁷⁶, entrevistas e experiências práticas com as dançarinas-coreógrafas-educadoras negras de Salvador, Edileusa Santos e Rosangela

⁷⁶ O termo participação observante tem sido aplicado nos Estados Unidos e Brasil para referir-se à um dos métodos de pesquisa utilizados em etnografias críticas, quando a/o/e pesquisador/a/e se identifica como parte do grupo ou comunidade investigada (Madison, 2012).

Silvestre, e com artistas envolvidas/os/es com seus trabalhos, e; inspirações e curiosidades advindas das minhas vivências.

Elaboro inicialmente o conceito de *eixos alternativos de ação* partindo da experiência corporal e da premissa de que existe um eixo central vertical no qual alinhamento e equilíbrio corporal estão, convencionalmente, associados. Marcos Duarte et al. (2010), intelectuais da área da biomecânica que estudam equilíbrio e sistema de controle postural, por exemplo, argumentam que na postura ereta vertical o corpo humano conta com a atuação de respostas neuromusculares que favorecem a projeção da gravidade do corpo na base de suporte, descrita como sendo “o polígono delimitado pelas bordas laterais dos pés”, dando, assim, estabilidade ao corpo (2010, p. 184). No entanto, o entendimento da postura ereta no eixo vertical como uma posição de estabilidade é problematizado pelo conceito de “corpo universo”, elaborado por Silvestre (2016), que percebe o corpo enquanto uma estrutura instável, a partir de suas memórias corporais e heranças negras e negro-indígenas brasileiras, e das suas experiências com o ensino formal da dança.⁷⁷

Em 1982, Silvestre inicia seus processos de desenvolvimento e estruturação de uma técnica de dança, descrita por ela inicialmente como “dança de memória” ou “dança de essência” e, atualmente, sistematizada como Técnica Silvestre. Como base de todo o trabalho técnico-corporal que Silvestre desenvolve, está o conceito de “corpo universo” que considera o corpo como constituído por três triângulos organizados verticalmente e conectados com os quatro elementos da natureza (terra, água, ar e fogo) enquanto manifestações das energias e forças dos Orixás e com os sete chakras principais da tradição Hindu. De cima para baixo, o primeiro, Triângulo da Percepção, tem a sua base nos ombros e vértice apontando para o topo da cabeça. O segundo, Triângulo da Expressão, tem sua base nos ombros e vértice na direção do umbigo. O terceiro, Triângulo do Equilíbrio, tem sua base no quadril e o vértice tocando o centro entre os pés, pensando nos pés juntos e paralelos. Com base em

⁷⁷ Ao falar de sua experiência com a dança, durante entrevista, Silvestre enfatiza as vivências e aprendizados que teve com seu bisavô e bisavó (Caboclos) que cantavam e dançavam em suas práticas cotidianas, e com sua mãe, Iyalorixá, dentro do universo do terreiro de Candomblé. Além disso, Silvestre destaca sua experiência com Mestre King e o Odundê (UFBA), como momentos importantes de reencontro e retomada da relação com suas memórias ancestrais dentro do ensino formal da dança.

estudos da geometria sagrada, Silvestre observa que “todo triângulo que aponta para baixo está ligado à realidade e as inseguranças” e está ligado ao que precisa de atenção para ser alcançado (SILVESTRE, 2016). O Triângulo do Equilíbrio é apresentado por Silvestre, então, não como uma base de estabilidade, mas como um espaço de negociação e busca constante do *Equilíbrio*.

Observando a posição do Triângulo do Equilíbrio, que tem o vértice como o primeiro ponto de contato e apoio na superfície (plana), entendemos que esta é uma base bastante instável, prevista para bambejar. José A. Gaiarsa (2002), que, numa perspectiva semelhante à de Silvestre, considera o corpo como constituído por três pirâmides – todas com os vértices para baixo – afirma que “esta forma geométrica, inerentemente instável, a todo momento ‘está pronta’ para cair em várias direções e de diversos modos!” (2002, p. 59). Refletindo sobre essa tendência de queda em várias direções e tomando como referência o gráfico elaborado por Silvestre, visualizo linhas oblíquas à linha que representa o eixo vertical central; são linhas que seguem as inclinações das arestas laterais do triângulo e que chamo de *eixos alternativos de ação*.

Figura 1 - Gráfico elaborado por Silvestre que simboliza o corpo universo com os três triângulos e os elementos da natureza e Orixás que atravessam estes triângulos.

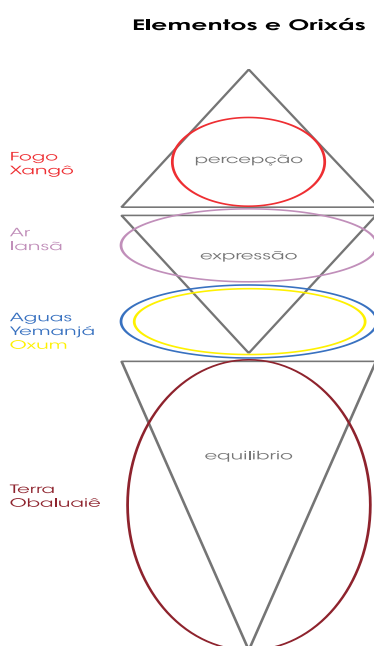


Imagem cedida por Rosangela Silvestre do seu arquivo pessoal (2016).

Nessa perspectiva, quando o corpo em movimento sai da vertical e se alinha com os *eixos alternativos de ação* (mantendo-se ereto) ele encontra-se na iminência de queda. No entanto, o que argumento é que o movimento contínuo entre eixos alternativos e o eixo vertical central, ou seja, o bambear, possibilita o encontro de um equilíbrio em movimento. O movimento contínuo entre os eixos é o que chamo de *jogo com a instabilidade* e se diferencia da noção de *desequilíbrio*. Este entendimento, articulado a partir de uma observação feita por Santos (2016), durante uma das primeiras experiências de condução prática da proposta “Jogando com a Instabilidade” com intérpretes-criadoras do espetáculo *Mulheres do Àse: performance ritual*, concebido e dirigido por Santos, serviu como chave disparadora de toda a teorização acerca dos *eixos alternativos de ação* e do *jogo com a instabilidade*. Naquela ocasião, após a prática, num momento de compartilhamento de impressões, Santos mencionou que percebia o corpo na iminência da queda mas que “não sentia que estava em desequilíbrio” (SANTOS, 2016). Aquela observação, que agora parece muito evidente, naquele momento transformou meu olhar sobre a experiência e orientou minhas reflexões no sentido do entendimento de que nos eixos alternativos o corpo, de fato, não está em equilíbrio estável, porque não consegue parar naquelas posições, mas também não está, necessariamente, em *desequilíbrio* porque não chega a cair. Então, nessa experiência, o corpo está num lugar “entre” e encontra equilíbrio porque se mantém em movimento, jogando com os eixos. Encontra, assim, um equilíbrio dinâmico.

“Jogando com a Instabilidade” é uma prática que envolve exercícios de percepção e improvisação dirigida propondo saída proposital do eixo vertical para o desenvolvimento de habilidades físico-expressivas e criação de uma dança que joga com a não-estabilidade. Tal proposta metodológica de investigação corporal é uma prática que busca desafiar e expandir noções de eixo de equilíbrio e limites de movimento, facilitando a investigação acerca de uma corporalidade alternativa em relação à corporalidade que emerge da exploração do movimento que toma o eixo vertical como principal referência de equilíbrio e locomoção. Entendendo corporalidade como o “tratamento

oferecido ao corpo como um conjunto de elementos simbólicos estruturados para um determinado fim” (MARTINS, 2008, p. 81), nesse artigo, argumento que a experiência corporal do *jogar com a instabilidade* aponta para a possibilidade do encontro de um tratamento corporal diferenciado que emerge de tal experiência podendo desvelar novos modos de ser e estar na dança.

A percepção desse movimento de constante negociação do corpo entre os eixos espaciais para o encontro de um equilíbrio em movimento, que exige constantes negociações e reinvenções, é, então, associado a um aspecto da condição de vida de mulheres negras na diáspora africana que é o de ter que negociar constantemente com sistemas de opressão e desenvolver habilidades para se reinventar, existir e resistir nesses espaços. Os “nós de instabilidade”, descritos pela feminista afro-caribenha M. Jacqui Alexander (2005) como práticas do Estado que produzem e são produtos de desigualdades, dominação e hierarquização, afetam mulheres negras de forma contundente e tem negado à maioria delas a possibilidade de permanência num eixo de estabilidade social, política, econômica e cultural. Paradoxalmente, estes nós tem impulsionado ao longo da história muitas mulheres negras para a ação e desenvolvimento de estratégias de sobrevivência e criação de eixos alternativos através dos quais atuam com autonomia.

Repensando a linha central de alinhamento do corpo e jogando com a instabilidade

O princípio da transferência do corpo entre eixo vertical e eixos alternativos descrito nesse artigo, está ancorado na ideia de explorar o movimento além do padrão de verticalidade, descobrindo – a partir da transferência do peso e saída do eixo vertical - novos eixos de movimento, numa fase inicial, na posição "em pé". Nessa experiência, os pés são a primeira parte do corpo a experimentar as transferências diagonais frontal, traseira e lateral, sem deixar de lado a atenção prestada ao corpo como um todo. Dos pés ao topo da cabeça, a região abdominal do corpo é enfatizada como um elo de conexão e comunicação fundamental entre a energia que emerge da terra (*Ayé*) e a energia que deixa o corpo através do topo da cabeça

(na direção do *Orum*). A parte principal desse trabalho consiste no desafio à verticalidade, momento em que são feitas as negociações musculares para manter o controle do corpo entre posições oblíquas ou na iminência da queda - controle que não deixa o corpo cair ou alterar sua principal superfície de contato com o solo. O eixo vertical central torna-se um ponto de passagem e não um ponto de permanência ou estabilidade.

Em uma progressão leve, começo a conduzir os corpos através da experiência de transferir o peso para os dedos dos pés, empurrar os calcanhares contra o chão e mover a parte superior da cabeça para frente, sem perder o alinhamento: calcanhares, quadril, ombros e cabeça. Os músculos anteriores e o centro de força funcionam resistindo à gravidade e permitindo que o corpo se sustente nesse eixo diagonal frontal. O exercício não propõe uma parada nessa diagonal, mas uma exploração de chegada a diagonal frontal e retorno à posição inicial, testando os limites de cada fisicalidade. À medida em que a experimentação avança, os praticantes são incentivados a assumir riscos em relação a esse limite de controle, ampliando ligeiramente os ângulos dos eixos alternativos. Nesse momento, o uso de uma das pernas avançando em flexão, extensão ou abdução para impedir que o corpo caia torna-se necessário. O exercício permite que o corpo de cada indivíduo exceda seu ponto de controle como parte da investigação desses limites pessoais. O último exercício proposto sugere deslocamento espacial como consequência da transferência do centro de peso do corpo sem um retorno ao eixo vertical. Os corpos transitam de um eixo alternativo (oblíquo) para outro eixo alternativo (oblíquo) e usam a musculatura para apoiar o corpo na diagonal ou para usar esse limite como um momento de suspensão e inversão de movimento. A repetição e improvisações com esse jogo com o bambejar provocam no corpo o acionamento de estruturas musculares e sensações que vão contribuindo para desvelar um estado de corpo que se distingue daquele estado observado em um corpo que se move entre eixos verticais.

Essa exploração fora do eixo vertical também se relaciona com a percepção da verticalidade como um padrão de alinhamento corporal europeu. O texto de Brenda Dixon Gottschild (1998) em *Digging the Presence Africanist in American Performance: Dance and Other Contexts* e o processo criativo de

Jawole Willa Jo Zollar no espetáculo de dança *Batty Moves* (1994) reificam essa percepção e apresentam respostas diferentes a esse padrão europeu e colonial. Como Gottschild explica, a “coluna vertebral ereta é o primeiro princípio da dança européia” (1998; 8) que, segundo a autora, reflete uma visão de mundo colonialista pós-renascentista. Nessa perspectiva, a Europa seria posicionada como o centro de controle (vertical), enquanto todos os outros continentes funcionariam como braços e pernas, como na técnica de balé, sendo assim controlados, com movimentos comandados pelo centro. Gottschild usa os conceitos de policentrismo e a polirritmia africanistas⁷⁸ para destacar diferentes perspectivas e cosmologias. Em termos da abordagem distinta do corpo, a autora aponta para as “posturas flexíveis de pernas dobradas como forma de reafirmar o contato com a terra” (GOTTSCCHILD, 1998, p. 8) nas danças africanistas. Esse contraste entre padrões corporais nas danças tradicionais europeias e nas danças de matriz africana também são observados por Santos em seu artigo “Dança de Expressão Negra: Um novo olhar sobre o tambor” (2015).

Enquanto Gottschild dedica atenção à flexibilidade em termos da proximidade do corpo com a terra e às múltiplas direções e ritmos diferentes que as partes do corpo são capazes de tomar simultaneamente numa perspectiva africanista, a descrição de Zollar de seu processo criativo em *Batty Moves* chama a atenção para a herança africanista nos corpos contemporâneos femininos negros estadunidenses em termos de sua tendência e opção de se mover delineando linhas sinuosas ou desenhando curvas - com quadril, torsos e ombros - que tocam eixos paralelos à vertical. Ananya Chatterjea (2003) afirma que nesta peça, Zollar “toma movimentos tradicionais do vocabulário da dança moderna e os transforma sutilmente, substituindo a coluna ereta e a pelve alinhada por linhas mais curvas das costas” (2003, p. 454). Para combinar as três estéticas contrastantes, que ela experimentou nas aulas de dança – balé clássico, danças modernas e danças do Oeste africano - a coreógrafa concentra-se não apenas nas técnicas, mas principalmente nos movimentos do quadril presentes nos modos cotidianos de

⁷⁸ O termo africanista é usado por Gottschild para referir-se a conceitos, práticas, atitudes ou formas de matriz africana e afro-diaspóricas. (GOTTSCCHILD, 1998; tradução nossa).

caminhar e se mover das mulheres negras estadunidenses. Ao observar as mulheres negras nos supermercados e nas ruas, Zollar explora as ondulações alternativas adotadas por elas.

A proposta corporal “Jogando com a Instabilidade10.639” difere das formas de Gottschild e Zollar de questionar a verticalidade europeia e euro-americana. Inspirada pela imagem do “Triângulo do Equilíbrio” presente no conceito de “corpo universo” proposto por Silvestre a flexibilidade é observada em termos de movimento do eixo do corpo do centro para as linhas oblíquas, principalmente nos infinitos eixos entre as arestas do triângulo e o eixo central. Represento graficamente essas três maneiras de re-imaginar as possibilidades de mover e "ficar em pé" da seguinte forma:

Figura 2 - A figura representa o corpo na relação com o eixo vertical e os eixos que surgem numa proposta estética africanista, como sugerido por Gottschild.

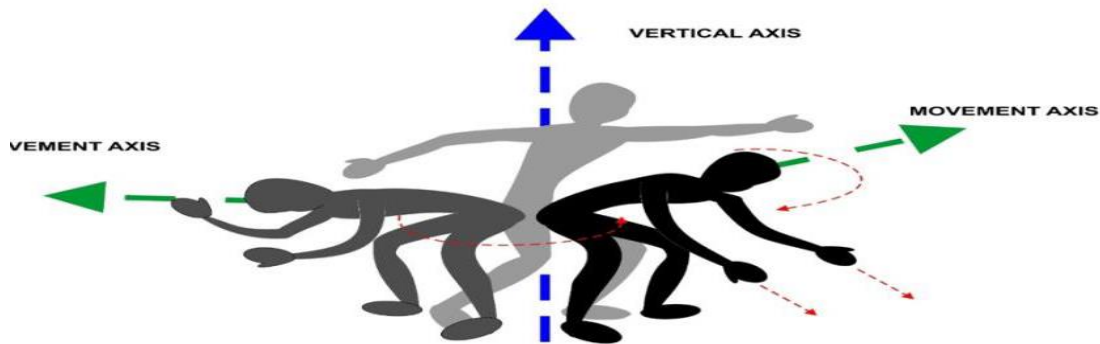
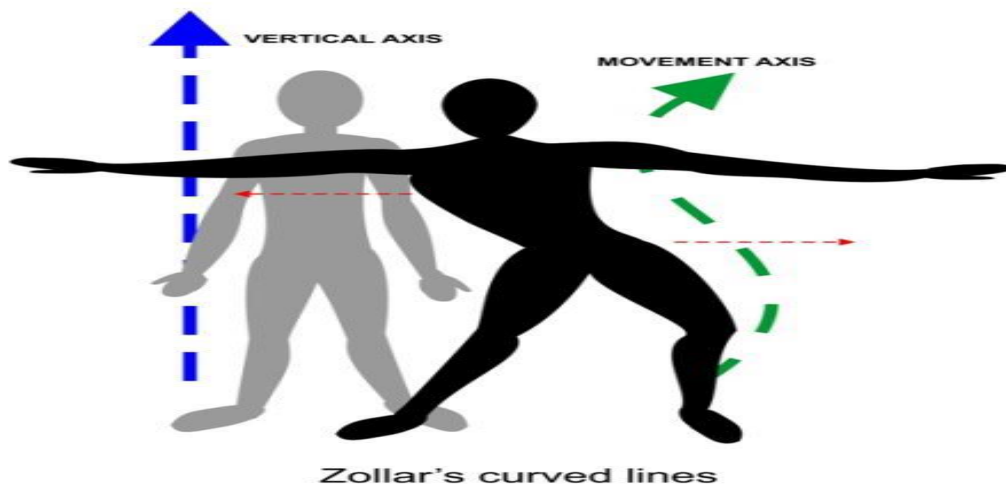


Figure 1. Gottschild's africanist aesthetics

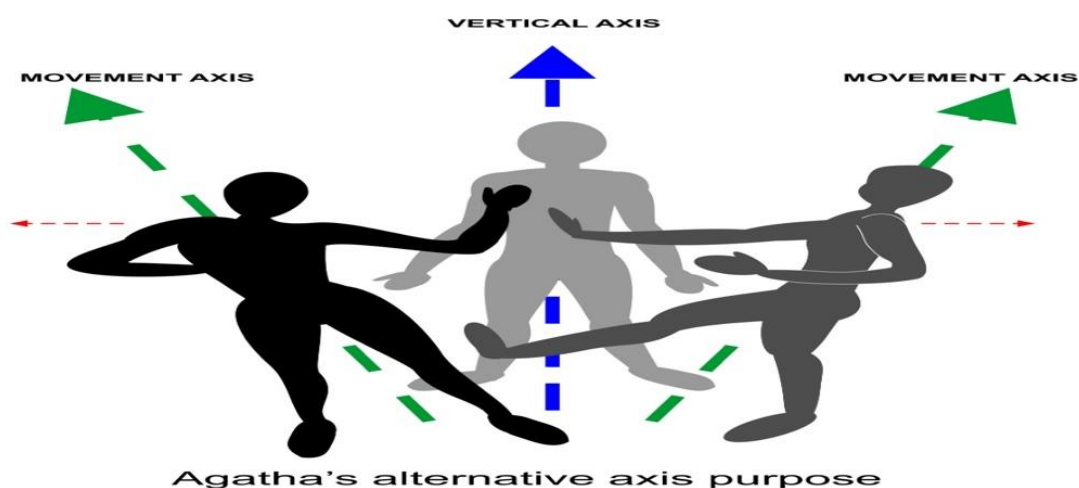
OLIVEIRA, 2019.

Figura 3 - A figura representa o corpo na relação com o eixo vertical e os eixos curvos que surgem no mover do quadril observado em movimentos de mulheres negras estadunidenses, como sugerido por Zolla.



OLIVEIRA, 2019.

Figura 4 - A figura representa o corpo na relação com o eixo vertical e os eixos oblíquos que surgem na proposta dos eixos alternativos de ação.



OLIVEIRA, 2019.

O movimento contínuo como princípio existencial e o jogo com a instabilidade no universo do terreiro de Candomblé

*Movo minhas mãos enquanto falo para mostrar a Exú que estou viva.
(Iyá Nla Beata de Iyemonjá (1931-2017), em entrevista no programa RJ TV)*

O princípio do corpo em movimento como sinal de existência é fundamental para as cosmologias de matriz africana. Dentro do Candomblé, embora Exú seja o Orixá que melhor representa essa ideia, por ser o Orixá da encruzilhada, aquele que facilita a comunicação e dá vida à dinâmica dialética, essa premissa é uma característica que permeia as crenças e os hábitos das comunidades em geral. O movimento, ou o corpo em movimento, é a principal manifestação da vida e, para quem segue essa filosofia, é fundamental mostrá-lo em diferentes situações e maneiras, dentro de suas práticas espirituais e no cotidiano.⁷⁹ Nesse contexto, a premissa do movimento pode ser observada no corpo dos praticantes do Candomblé no seu corpo-cotidiano e no corpo-em-transe. A fala de Iyá Nla Beata de Iyemonjá (*in memoriam*) durante uma entrevista concedida ao telejornal da Rede Globo de Televisão, chamado RJ - TV, em 2010, na epígrafe acima, não é uma tradução simples de seus notáveis gestos de mãos com os dedos abertos que vibravam enquanto ela falava. Contudo, o fato dela estar executando tais gestos durante sua fala tem um significado para ela e para comunidades que seguem uma filosofia (nagô-ioruba) que contrasta, claramente, com o pensamento cartesiano que se tornou a diretriz da teoria humanista em todo o continente ocidental durante o Iluminismo: "Penso, logo existo" e que influenciou muitos pensadores por décadas no ocidente. Nesse sentido, o pensamento cartesiano - juntamente com o pensamento racionalista proposto por Sócrates, Platão e Aristóteles, que associaram a existência humana à "mente" e não ao corpo é desafiada pela versão: "Movo, logo existo", que tem muito mais significado para as comunidades nagô-iorubas e, conseqüentemente, para os grupos influenciados por essas culturas.

⁷⁹ Tal afirmação é baseada em experiência vivida como *abiã* num terreiro de Candomblé (Ilê Omiojuaro – RJ) desde 2009 até os dias atuais.

Na proposta “Jogando com a Instabilidade,” encontrar o equilíbrio só torna-se possível pelo movimento contínuo entre os *eixos alternativos de ação* e o eixo central e, como mencionado anteriormente, minha inspiração e curiosidade pelo jogo corporal com equilíbrio nasce dentro desse universo nagô-iorubá, em 2009, enquanto eu participava, pela primeira vez, de uma Festa de Boiadeiro, Caboclo e Marujo. Naquela ocasião, apesar de ser candomblecista e frequentar o Ilê Omiajuarô como *abiã*⁸⁰ há cerca de um ano, cheguei à “Festa de Boiadeiro” com um olhar diferente; o olhar de dançarina-pesquisadora que investigava junto com outras integrantes da companhia de dança *Arquitetura do Movimento* as matrizes de movimento relacionadas às diferentes vertentes do samba, nesse caso o samba de Caboclo. Nos terreiros baianos, essa festividade específica, conhecida como “Candomblé de Caboclo” ou “Festa de Boiadeiro”, homenageia essas entidades, tipicamente brasileiras – os Caboclos, indígenas que viveram em um tempo mítico, antes da chegada dos colonizadores no Brasil; os Boiadeiros, vaqueiros do nordeste brasileiro e; os Marujos, marinheiros - e diferem completamente dos rituais e celebrações públicas dos Orixás (NUNES e MOURA, 2015, p. 41).

Os elementos que me impressionaram e me encantaram naquela ocasião estavam ligados à dança e aos corpos em movimento que pareciam desafiar e ampliar noções de postura corporal, equilíbrio e formas de deslocamento. O momento da incorporação provocava, na maioria dos corpos dos filhos ou filhas de santo, flexões e extensões repentinas e de grande amplitude da coluna vertebral, além de deslocamentos provocados por movimentos bruscos e com mudanças de direção. Por outro lado, quando a entidade finalmente chegava, ela demonstrava, em um jogo corporal, uma habilidade e controle inexplicável na iminência da queda. Os movimentos da coluna vertebral e as mudanças de direção não eram muito diferentes do primeiro momento em termos de alcance e trajetória, mas eram executados com uma qualidade mais condensada. O corpo nunca parava de se mover e a sensação de instabilidade se mantinha presente para quem os observava andar, ficar no lugar ou dançar.

⁸⁰ “aspirante, pessoa que vai nascer (bi=nascer); aquela que se submeteu apenas à primeira etapa dos ritos de integração ao culto, isto é, à lavagem do colar.” (Lépine, 2011, p. 67)

De modo geral, o peso era transferido de forma que todo o corpo se movia do centro ou de uma linha vertical para outras direções. Um caminhar na direção meio-para-frente e meio-para-o-lado, deslocando-se em diagonal enquanto o quadril permanecia voltado para a frente, por exemplo, caracterizava uma espécie de caminhada cruzada, na qual os joelhos eram elevados e a sensação era de flutuar ou pisar no vazio, um movimento visto nas suas danças. O peso também era incomumente transferido durante as danças ou os sambas, uma vez que cada Caboclo, Boiadeiro ou Marujo tinha sua própria maneira de se mover e dançar. Enquanto pesquisadora e candomblecista, assistindo as danças dessas entidades, parecia que os corpos brincavam passando de uma posição de (des) equilíbrio para outra. E nessas transições entre posições de instabilidade, aqueles corpos dançavam, se moviam e recriavam seu próprio equilíbrio. A linha vertical era apenas uma passagem que raramente se tornava um ponto de estabilidade onde aqueles corpos permaneciam por longos períodos de tempo.

Inspiração e curiosidade apareciam na apreciação daquele *jogo com a instabilidade* que me parecia de alguma forma familiar. Familiar pois já os tinha visto no espaço secular, como na capoeira e no samba de roda do Recôncavo, por exemplo, e porque, de alguma forma, me remetiam à experiência negra na diáspora africana. Na capoeira, relaciono este jogo com o que Evani Tavares Lima (2010) descreve como equilíbrio e equilíbrio precário. A autora afirma que “em seu jogo de equilíbrio, a capoeira angola não renuncia a nenhuma solução possível” e que “permanecer no equilíbrio precário, para o capoeirista, não é, portanto, algo extraordinário, integra sua práxis, de maneira prodigiosa” (2010, p. 51-52). Em relação a experiência negra vivida na diáspora, foi durante discussões e reflexões junto a um grupo de artistas negras/os/es na montagem e experimentações dos espetáculos *Orirê – A saga de um herói que confrontou a morte* (2010) e *O Barco*, com direção de Gustavo Melo Cerqueira, no Rio de Janeiro, que a instabilidade apareceu como condição de vida que nos acomete desde a travessia do Atlântico até os dias atuais. Ali nasceu, então, o desejo de, a partir daquelas experiências corporais buscar entendimento e aprofundar reflexões sobre a experiência vivida de mulheres negras na diáspora africana.

Da dança aos modos de vida de mulheres negras na diáspora africana

No campo da dança, diversas mulheres negras vêm, ao longo da história, criando eixos alternativos e estratégias de atuação que tem permitido a construção de espaços de autonomia e alimentado outras práticas. Silvestre e Santos são exemplos de mulheres que tem trazido grandes contribuições neste campo na contemporaneidade. Apesar das contribuições marcantes destas artistas enquanto dançarinas e coreógrafas, com trabalhos apresentados nacional e internacionalmente, destaco aqui suas propostas metodológicas, mencionadas anteriormente, a Técnica Silvestre e a Dança de Expressão Negra, como alternativas que tem inspirado outras ações no contexto afro-diaspórico. A Técnica Silvestre, que tem sido ensinada em diferentes lugares do mundo e tem facilitado a disseminação de um conhecimento advindo da experiência e memórias corporais negras e negro-indígenas brasileiras em cruzamento com elementos de técnicas de dança moderna (Horton, Graham, Dunham) tem contribuído para a formação de dançarinas e dançarinos que vem se profissionalizando e se tornando multiplicadoras/es dessa Técnica. A estratégia, ou escolha de um modo de vida em trânsito, ou, como Silvestre descreve, “meio borboleta”, sem se fixar num único lugar, tem facilitado também a expansão de uma comunidade de dança transnacional.

A Dança de Expressão Negra, desenvolvida por Santos há mais de quinze anos, busca um novo olhar sobre o tambor nas aulas de dança negra. Tal prática propõe através de exercícios de improvisação orientados por Santos a retomada de uma relação entre corpo, tambor e o músico percussionista, que estimula investigações acerca do desenvolvimento de identidades corporais e vocabulário de movimentos próprios, informadas por memórias ancestrais que são ativadas na relação corpo/tambor tambor/corpo. Santos tem atuado no ambiente acadêmico desde os anos 1980 e suas ações junto ao Odundê (grupo de pesquisa da escola de dança da UFBA), na criação do NEAB (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros) e no ensino da Dança de Expressão Negra para turmas da graduação durante dez anos, fazem parte do seu ativismo dentro daquele espaço. Suas ações tem inspirado artistas em diferentes contextos e direções.

Dentre os múltiplos exemplos no contexto social e político que podem ser vistos como parte dos jogos com a instabilidade, destaco o exemplo de Lélia Gonzalez em suas campanhas políticas nos anos 1980. Como descreve Bairros, em muitos de seus comícios, ao invés de proclamar discursos, muitas vezes, Gonzalez apenas cantava sambas, pois acreditava que “os compositores negros melhor interpretavam os sentimentos e as expectativas do crieléu, como ela costumava dizer.” (BAIRROS, 2009, p. 8). Com isso, Gonzalez conduzia sua candidatura por vias distintas e alternativas àquelas já normatizadas. Como exemplo de contribuição para a construção dessas alternativas destaco aqui também a abordagem do termo quilombo por Beatriz Nascimento que, numa direção distinta das abordagens do termo em narrativas historiográficas hegemônicas, propôs pensar quilombos na relação com um “significado amplo de resistência negra em diversos espaços (não somente físicos).” (RATTS, 2006, p. 54). Do mesmo modo, na literatura, os conceitos de “escrevivências” (EVARISTO, 2009) e “*intertices*” (SPILLERS, 2003) abrem espaço e criam alternativas para as escritas de mulheres negras que incluem suas vivências e o que as mesmas expressam “nas entrelinhas.”

A intelectual e feminista afro-caribenha Alexander (2006) engaja com o termo “nós de instabilidade”, mencionado anteriormente, como uma alternativa para referir-se à várias crises e práticas de dominação que produzem a hegemonia de certos sujeitos e a criminalização, marginalização e subordinação de outros, afirmando que todas as práticas e ideologias do Estado são simultaneamente produtos e produtores de dominação e hierarquia. Nessa perspectiva, os “nós de instabilidade” trabalham para tornar invisíveis, silenciar, policiar, controlar e excluir grupos não dominantes dos principais espaços de ação cultural e sócio-política. Com o conceito de *eixos alternativos de ação* e do *jogo com a instabilidade* propõe-se aqui reconhecer também um outro lado dos “nós de instabilidade”; o que provoca a recriação e a reinvenção daquelas/es que são mais afetadas/os/es por seus efeitos perturbadores. Em outras palavras, afirmo que, à luz das condições desfavoráveis impostas pelas forças hegemônicas, as mulheres negras - em vez de recuarem e se adaptarem aos eixos alternativos e à iminência da queda como lugar onde elas devam se fixar, através do jogo com a instabilidade elas tem encontrado novas

maneiras de operar individualmente e em coletivos com autonomia, perpassando tanto os espaços não-hegemônicos quanto os hegemônicos. Ao afirmar isso, não pretendo construir ou interpretar a opressão como necessária ou como uma “vantagem.” Contudo, pretendo destacar a capacidade criativa e prática dessas mulheres de reverter situações e significados em diferentes espaços e contextos.

Considerações Finais

A proposta de pensar os modos de vida de mulheres negras na diáspora africana a partir da experiência corporal sugere o desvelar de novas corporalidades e novos modos de ser e estar na dança. Ao pensar o corpo enquanto uma estrutura inerentemente instável, percepção que fundamenta o conceito de “corpo universo” (SILVESTRE, 2016), e ao entender que *jogar com a instabilidade* não significa “estar em desequilíbrio” (SANTOS, 2016), “Jogando com a Instabilidade” busca a expansão dos entendimentos sobre equilíbrio corporal e desafia a noção de eixo vertical como padrão para movimento e deslocamento corporal. Partindo do argumento de que em movimento contínuo entre os *eixos alternativos de ação* e o eixo vertical o corpo desenvolve habilidades para encontrar um equilíbrio dinâmico, constrói-se uma base prático-teórica para reflexões acerca de experiências vividas de mulheres negras na diáspora africana. No campo da dança, as ações de mulheres negras têm criado alternativas e impulsionado o desenvolvimento de novas práticas metodológicas, criações artísticas e de novos modos de estar na dança; modos de estar fundamentados em heranças e referências negras e negro-indígenas e nas experiências vividas numa diáspora em contínuo processo de formação e transformação.

Referências

ALEXANDER, M. Jacqui. **Pedagogies of Crossing: meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred.** Dunham: Duke University Press, 2005.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Estudos Feministas**, v. 3, n. 2, segundo semestre, pp. 458-463, 1995.

BAIRROS, Luiza. “Lembrando Lélia Gonzalez, por Luiza Bairros.” *Geledés*, 28 Apr., 2009, <https://www.geledes.org.br/lembrando-lelia-gonzalez-por-luiza-bairros/>. Acesso em 12 de Janeiro, 2019.

CHATTERJEA, Ananya. “Subversive Dancing: The Interventions in Jawole Willa Jo Zollar’s Batty Moves.” **Theatre Journal**, v. 55, no. 3, Oct. 2003, pp. 451–65.

COLLINS, Patricia Hill. **Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment**. Routledge, 2009.

DUARTE, Marcos; FREITAS, Sandra M. S. F. Revisão sobre posturografia baseada em plataforma de força para avaliação do equilíbrio. *Revista Brasileira de Fisioterapia*, v. 14, n.3, p. 183 -92, maio/junho 2010.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 3, n. 25, p. 17-31, 2009.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de Leves Enganos e Parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

GAIARSA, José. *O que é o corpo*. São Paulo; Brasiliense, 2002.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts**. Praeger, 1998.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como Treinamento para o Ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

LEPINE, Claude. “Análise Formal do Panteão Nagô.” Carlos Eugênio Marcondes de Moura (Org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

MADISON, Soyini. *Critical Ethnography; method, ethics, and performance*. Los Angeles: SAGE, 2012.

NUNES, Erivaldo Sales; MOURA, Milton Araújo. Representações Sociais de Caboclos em Terreiros de Candomblé Congo-Angola. **Revista FSA**, Teresina, v. 12, n. 1, jan./ fev., 2015.

OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. *Black Brazilian female Dancer-choreographer-educators: creating alternative axes of action in the African diaspora*. Tese de Doutorado, Programa de Performance como Prática Pública, Departamento de Teatro e Dança, University of Texas at Austin, 2019.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

SANTOS, Edileusa. Dança de Expressão Negra: um novo olhar sobre o tambor. **Repertório**, n. 24, p 47 -55, 2015.1.

SANTOS, Edileusa. Entrevista. 2016

SILVESTRE, Rosangela. Entrevista. 2016

SPILLERS, Hortense J. **Black, White and in Color**: essays on American literature and culture. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

CORPAS DA TERRA, CORPAS INTUITIVAS: NOTAS SOBRE FAZERES EM DANÇA JUNTO ÀS MULHERES QUILOMBOLAS

Candai Calmon (UFBA)

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende refletir sobre os fazeres educacionais em Dança, a partir do Projeto CorpoTerritório, sujeito das minhas experiências e objeto da pesquisa desenvolvida no Mestrado Profissional em Dança/PRODAN-UFBA em curso. Neste momento peço agô à minha ancestralidade por construir este espaço de escrita e sentido, dentro das responsabilidades que são cabidas à mim neste espaço de difusão e construção de conhecimento. Peço agô a Yá Oyá, dona do meu Orí (cabeça) para que cada palavra dita aqui flua e germine desde o meu Okàn (coração).

As abordagens de dança e criação que são compartilhadas neste projeto ancora-se na ideia do *corpoterritório* como um ponto de partida para criação e sentido, no que se implica e convoca os saberes populares e ancestrais para a integração da dança, do corpo movente, do movimento. *CorpoTerritório* pode-se ser entendido aqui como um chamado para integração dos saberes do corpo e dos saberes locais, no fluxo da memória e do conhecimento experiencial que permeia cada localidade, cada terra, cada lugar. É um dançar as nossas memórias, intuir o nosso próprio corpo e beber da fonte inesgotável dos conhecimentos comunitários.

Convém explicar, que Projeto de dança CorpoTerritório⁸¹ desenvolve-se desde 2018 em comunidades tradicionais rurais e urbanas na Bahia e dedica-se à construção de sentidos na dança a partir dos saberes locais das comunidades tradicionais, sobretudo aqueles saberes que se vinculam à

⁸¹ O Projeto CorpoTerritório circulou, entre os anos 2018 e 2019 por quatro quilombos rurais: Lages dos Negros, Alagadiço, Bebedouro, Patos (Campo Formoso - Bahia); e um quilombo urbano: Cajazeiras V (Salvador - Bahia). Além de passar por territórios quilombolas e remanescentes, o projeto foi convidado por duas vezes no ano de 2019 a construir suas oficinas junto com as mulheres negras, cidade de Chicago/EUA no programa de intercâmbio *Close To There*.

cultura popular e ao autoconhecimento feminino, como um potencial de cura ancestral entre as mulheres e suas comunidades.

Os modos, as feitura, o saber-fazer que tem construído este projeto estão profundamente vinculados ao corpo, a memória e ao autoconhecimento como desdobramentos do que tenho entendido sobre a *dança*, sobre a *ancestralidade* e sobre a *diáspora*. Construir estes saberes em territórios quilombolas junto às mulheres negras tem sido um desafio prazeroso e um campo fértil de reconstrução de conhecimentos sobre o corpo e as nossas relações. Afinal a Dança, a ancestralidade e a memória, e a diáspora são dimensões possuídos de ideias e sentidos que se traduzem desde a diversidade em cada lugar, comunidade, em cada grupo, em cada bio-sujeito e em cada corpo. Viver, portanto, estas dimensões em territórios rurais, trouxeram-me diferentes percepções dentro das práticas de Dança dentro dos territórios urbanos que transito.

Estas percepções estão sendo experienciadas a cada caminho e encruzilhada do projeto ao longo destes 3 anos, entre idas e vindas aos quilombos, e o trabalho realizado junto às *corpas*⁸² de mulheres negras e suas experiências.

Como práticas metodológicas ou procedimentos como os tenho chamado, o Projeto CorpoTerritório ancora-se em cinco verbos-ações: São eles: *Limpar, Sentir, Tocar, Mover e Escrever*.

Limpar, Sentir, Tocar, Mover e Escrever são apresentados propositalmente neste sentido, porque penso que o *Limpar, Sentir e o Tocar* são práticas-rituais, práticas de abertura para o *Mover* que é própria dança integrada e manifestada à partir destes rituais.

⁸² Utilizarei muito este termo ao longo do texto. “Corpas” indica uma re-feminilização do termo corpo, na tentativa de dar ênfase à autonomia e saber do corpo feminino. Termo que também indica o entendimento do “feminino” para além da biologia e das determinações de gênero impostas na nossas relações no social.

Oficina CorpoTerritório em Cajazeiras V, 2019. Foto Rebeca Thaís.

Arquivo Pessoal de Candai Calmon



Ritualizar para dançar tem sido um dos caminhos que escolhi vivenciar junto ao projeto CorpoTerritório. Os procedimentos são estes rituais que preparam o nosso território corporal/coletivo para a experiência desde o fluir, a intuição e o sentir. Portanto, estes procedimentos que compõem o Projeto CorpoTerritório são práticas que objetivam sensibilizar o corpo, mergulhá-lo nos seus próprios sentidos. E é justamente na busca pelo sensorial que temos possibilitado uma prática de dança, de movência mais integradas e conectadas com o corpo: corpo individual e corpo coletivo.

Estas escolhas favorecem a diversidade de caminhos trilhados pelo CorpoTerritório e tem o objetivo de promover e multiplicar práticas artísticas de dança para o mantimento do autocuidado e da busca corporal entre mulheres, como também fortalecer os saberes locais, e sobretudo viabilizar os protagonismos de mulheres negras neste percurso. Fortalecendo assim, estas *corpas-saberes*, *corpas-da-terra* constantemente invisibilizadas em uma sociedade excludente na qual vivemos.

Reflexões e Compreensões desde Experiência: Corpo-Quilombo

Os pontos de partidas para estas reflexões, o que inclui também esta escrevivência⁸³, são as minhas experiências como *ativista* e educadora, das quais são tecidas ao longo dos últimos anos no campo das minhas *anDanças* e militâncias. Experiências guiadas por muitas questões. Quais danças alimentam as minhas trajetórias? Quais territórios alimentam as minhas danças? Quais narrativas políticas tenho elegido como mulher negra, no fluxo dos meus caminhos artísticos/educacionais em diáspora? Como construir práticas de movimentos em contextos territoriais quilombolas junto a mulheres negras? Quais epistemes do corpo são eleitas neste percurso? A quem interessa estas buscas?

Assim, a indagação dá lugar, então, a proposição e ao convite de pensar de modo ampliado e com o outro. Afinal, o projeto de dança em curso é atravessado (e modificado) por experiências comunitárias, específicas de cada contexto quilombola. Nesta experiência as reflexões não partem somente da dança e para dança, mas se estabelece junto a um conjunto social, político, cultural dos territórios em que ela se manifesta.

Portanto, para refletir sobre as danças construídas e manifestadas desde o Projeto CorpoTerritório nos quilombos, tal como os desdobramentos de experiências com mulheres negras quilombolas, se faz preciso afinar a escuta e o olhar para as histórias de luta e para as múltiplas ressignificações de sentido que envolve estes territórios.

Para tanto, o quilombola, intelectual e líder comunitário Nêgo Bispo (2007), nos chama atenção sobre a incessante luta dos territórios quilombolas, especificamente do norte e nordeste brasileiro, frente a continuada colonização em que as comunidades quilombolas estão submetidas. Para Bispo a colonização territorial e simbólica não terminou, e esta guerra requer

⁸³ *Escrevivência* é um termo cunhado pela escritora e intelectual negra, Conceição Evaristo. Como forma de aproximar as nossas experiências do cotidiano com as nossas escritas, a *Escrevivência* é também vista hoje por muitas/os intelectuais negras/os como método de investigação nas Ciências Sociais e Humanas e Psicologia Social (SOARES; MACHADO, 2017). Atrevo-me a dizer que também no campo da Dança temos construído *escrevivências corpadas* nas nossas produções, pesquisas, investigações.

estratégia, movimento de luta e defesa por parte dos povos “contra colonizadores” (p.47).

Os povos originários e os povos dos quilombos são os/as contra coloniais que resistem primordialmente desde suas culturas e seus modos de significação da Vida, em um mundo permanentemente colonial:

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. (BISPO, 2007, p.47)

Portanto, residir em um território quilombola é em si mesmo um ato histórico de resistência e contracolônização. E este poderá inspirar a nós artistas nos nossos modos de produção nas cidades, nas narrativas artísticas e nas nossas linguagens que construímos desde e para os nossos corpos, nossas culturas, nossos agrupamentos.

Porque, se pensamos os modos de vida em um remanescente quilombola como um modo de resistência e liberdade⁸⁴ que poderá inspirar os nossos modos de viver outros em uma sociedade - e espelhá-los, por exemplo, às nossas danças construídas e difundidas nas zonas urbanas, o que encontraremos? Quais acionamentos a luta histórica dos povos quilombolas no Brasil, tem a despertar em nós artistas? Quais modos de relacionar-se destes

⁸⁴ Para está ideia acalento-me e referencio-me nas proposições da historiadora negra Beatriz Nascimento, que nos restituiu a ideia de quilombo como território de liberdade (NASCIMENTO 1982 apud ALCÂNTARA 2017, p.9) deslocando através do seu extenso trabalho os pensamentos científicos e institucionais sobre os sentidos dos quilombos reduzido somente a espaço de fuga e resistência nos contextos coloniais vividos aqui no território brasileiro. A partir deste território de liberdade, penso que os quilombos podem se retraduzir (e re-atualizar) em nosso próprio corpo, em cada camada que nos compõem, como possibilidade de investigarmos dentro de nós mesmas os reais sentidos que compõem a nossa vida. E assim, entrar em contato com o sentido de liberdade corpado e que se potencializa no mover-se em Dança. Afinal, quais os acionamentos de liberdade a dança proporciona e conecta com as experiências restituídas no aquilombamento de agora?

povos inspira-nos a estabelecer uma vida de respeito, amor e amadurecimento aos nossos territórios ancestrais, físicos/corporais, narrativos,⁸⁵ etc.?

Neste sentido, creio que vale também refletirmos sobre a nossa relação com a Natureza e portanto com, nosso corpo, dentro de uma perspectiva negra, comunitária e quilombola.

Para pensar a nossa relação com a Natureza em uma perspectiva contra colonial e quilombola Nêgo Bispo no decorrer do seu trabalho, nos presenteia com a ideia de “biointeração” (2007, p.81). Ao contrário de compreender a Natureza como algo fora de nós, fragmentada, dissociada e passível de ser explorada, comumente vista nos discursos coloniais ocidentais que adentraram nossos corpos, saberes e sentidos⁸⁶ - a relação com a Natureza à partir da biointeração em Bispo é a compreensão que somos co-criadoras/es das realidades e estamos conjuntamente nos relacionando e interagindo. Esta ideia, segundo Bispo está primordialmente inserida nos saberes comunitários dos povos originários e dos povos quilombolas, como valores e princípios ancestrais.

Estar, portanto, em biointeração é compreender e sentir que tudo na natureza é resultado de uma inteligência, de uma organicidade e que nem sempre as nossas racionalidades - sobretudo àquelas treinadas e forjadas na compreensão ocidental/colonial dos sentidos - poderão compreender (2007).

⁸⁵ Sobre esta reflexão de como os quilombos podem inspirar as nossas práticas artísticas tenho pensando sobre isto, desde 2016 no curso das minhas andanças pelos quilombos. Junto com a Dança tenho adentrado as comunidades quilombolas para compartilhar e trocar saberes desde o corpo, o movimento e conhecimentos artísticos. Em 2017, através do projeto e residência artísticas “Dendêar”, dirigido pela artista baiana Ariana Andrade e artistas colaboradores pudemos adentrar os territórios quilombolas do recôncavo baiano e baixo sul. Foram eles: Quilombo do Dendê (Cachoeira), Quilombo Jatimane (Nilo Peçanha), Quilombo Mulungu (Boninal) e também no bairro de Periperi (Salvador). Além destas andanças junto ao projeto Dendêar, tive a oportunidade de conhecer o Quilombo do Cambury (Ubatuba, São Paulo) e conhecer um pouco das resistências negras e originárias que residem naqueles territórios. Estas experiências impulsionaram a criação e gestão do Projeto CorpoTerritório e seus desdobramentos, como a pesquisa no Mestrado Profissional em Dança da UFBA e deste presente artigo.

⁸⁶ Para compreender mais esta questão da colonização nos nossos corpo-sentidos, penso que a feminista Franchesca Gargallo (2013) traz uma excelente contribuição desde as perceptivas das organizações de mulheres chicanas e seus territórios nas fronteiras do México. Os saberes comunitários ancorados nas ancestralidades dos povos originários, indicam caminhos de descolonização dos sentidos na construção de diversos entendimento sobre o nosso corpo, a natureza, as nossas relações.

Para mim, é preciso corpo, é preciso movência em dança para construir um fluxo desta organicidade e integração.

Isto nos leva ao resgate dos modos comunitários das relações dos povos quilombolas, indígenas ou dos povos rurais do sertão, do cerrado e beira-rio como espelho de um entendimento, que compreendo como ancestral, para ver a nós mesmos, as outras/os e a Natureza como uma unidade interativa. Viver da terra e honrá-la através do canto, da música, da dança, do alimento, dos movimentos comunitários são modos de resistências contra coloniais, que podem inspirar nossas construções artísticas, por exemplo, nas cidades.

Construir danças nos quilombos ou refletirmos sobre as nossas práticas artísticas em territórios-outros é primordialmente, compreender estas relações que estão presentes nos modos de organização do povo preto, ou nos diversos aquilombamentos que *re-existem* desde o início da colonização até agora. Seja territorial ou simbólico, nas áreas rurais, urbanas ou suburbanas, quilombo é símbolo de resistência e renascimento. E neste sentido, o professor Flávio dos Santos Gomes (2015) nos alerta em não pensarmos/sentirmos os quilombos territoriais (e aqui, corporais) como “*um passado imóvel, como aquilo que sobrou (posto nunca transformado) de um passado remoto*” (2015, p.7). Mas ressignificá-los a partir do fluxo contínuo do nosso próprio corpo negro em diáspora, das nossas ancestralidades e trajetórias.

E pensar quilombos e suas *sujeitas* mulheres no contexto da dança, talvez seja necessário restituir as ideias que ancestralmente compõem estes territórios, como a biointeração, os valores comunitários e a própria ideia dos quilombos como territórios de liberdade e inspiração.

E assim compreendo, desde a experiência, que para adentrar estes territórios é preciso tomar em consideração estas lutas e vê-las, senti-las como memória de um corpo comunitário, corpo de uma ancestralidade possuída de história, significações e valores. Compreendo a força histórica presente nos remanescentes quilombolas e vivencio desde aí a dança nestas localidades. Este é o meu *agô*! Este é meu pedido de licença.

Corpas da Terra: Intuição, *Mover* e Memória

Como já foi dito anteriormente, as criações em dança do Projeto foram constituídas a partir dos 5 procedimentos metodológicos: *Limpar, Sentir, Tocar, Mover e Escrever*⁸⁷. Mas aqui, gostaria de refletir sobre o procedimento *Mover*, nas experiências com mulheres quilombolas, especificamente do Quilombo Alagadiço (Bahia), trazendo primeiramente acerca deste procedimento e logo as nossas vivências e experiência em Dança.

Neste sentido, o procedimento *Mover* é uma proposição de criação contínua e coletiva.

Trata-se do penúltimo ritual da oficina CorpoTerritório e sua prática estimula a energia, o movimento. O seu elemento simbólico é o fogo e é um convite à Dança depois de passar pelos rituais de sensibilização (*Limpar, Tocar, Sentir*). Cada movimento que surge está profundamente conectado a cada mulher no círculo. É diálogo de movimento, um movimento como pergunta e resposta. Aqui é a própria Dança em sua manifestação. Olhos atentos, coração aberto e escuta na totalidade de um corpo que se relaciona.

Para esta prática, nos dividimos entre três mulheres. Nos posicionamos e caminhamos em círculo, e deixamos que a Dança flua nesta circularidade. Nos movemos no fluxo deste encontro, a partir do toque, do olhar e da presença. Cada movimento que surge se transforma em uma criação contínua entre as três. Dançamos em movimento circular, criamos uma sinergia entre nossos movimentos. Deixamos que a própria dança nos guie, nos leve e nos abrace.

⁸⁷ Importantíssimo destacar que estes procedimentos metodológicos são práticas para o Dançar, práticas para o mover e intuir com todo corpo. Longe de separá-los como práticas independentes uma das outras, ou até mesmo de negar a potência dançante que existe no interior de cada um deles - os mesmos foram concebidas para ser uma preparação, um ritual de início para o corpo em movimento.

Oficina CorpoTerritório no bairro de Cajazeiras V, Salvador, 2019.

Foto Rebeca Thaís. Arquivo Pessoal de Candai Calmon



Esta prática é um momento precioso para dançar e criar juntas. Permite que as *corpas* se abram, se expressem e dialoguem com beleza e magia. No Quilombo Alagadiço dançamos em conexão no entrelaçamento dos sentidos para uma criação conjunta. E para chegar até aqui, foi preciso caminhar e sensibilizar-se. Foi preciso os olhos fechados, o toque, o despir, desnudar-se, o tocar e o deixar ser tocada. Chegamos aqui depois de profundos e divertidos mergulhos.

Aqui a Dança se manifesta a partir dos sentidos primordiais da improvisação do movimento. Improvisação como um processo contínuo de comunicação e troca entre os corpos e os movimentos (MARTINS, 2002). A complexidade de um corpo que improvisa em movimento, e que portanto, complexifica os sentidos das presenças, constrói conhecimento e “elabora informações, age e conhece” (MARTINS, p.11).

Assim como nos três quilombos mencionados, esta prática foi feita no Quilombo Alagadiço em novembro de 2018. Contei com a presença de dez mulheres, das quais convidei-as para as práticas de Dança CorpoTerritório por

intermédio da Organização Filhos do Mundo⁸⁸ em parceria com o Projeto Ater Quilombola (Assistência Técnica e Extensão Rural). Estiveram jovens e mulheres com idades entre 17 e 68 anos, negras e em sua maioria nascidas e criadas neste território. Fizemos as práticas ao ar livre, pois não havia um lugar disponível para as nossas práticas. A oficina que durou entre 1h e 1:20h, teve além de mim, a mediação da artista e pesquisadora Ariana Andrade.

A nossa busca em compartilhar este projeto era de inicialmente trazer práticas de autocuidado para o dançar, como: a automassagem, para minimizar os principais pontos de tensões em nosso corpo (rosto, pescoço, ombros, braços, lombar, panturrilha e pés); trazer as práticas de respirações profundas para sensibilizar a escuta e o estado presença como caminhos de conexão e integração com a dança.

O que era e continua sendo importante pra mim é perceber quais significados estas mulheres dão em cada prática que compartilhamos, e como elas experienciam a partir de seus próprios termos, de suas memórias e conhecimento local.

A experiência com estas mulheres ao ar livre foi uma explosão de alegria e sentimento múltiplos. Muitas delas relataram nunca ter feito práticas de dança e que ali, sendo a primeira vez tudo era estranho, engraçado, diferente. Demos muitas risadas enquanto dançávamos e tocávamos uma as outras. Algumas sentiam vergonha, outra riam tanto que não conseguiam entrar na prática. Todas as sensações que viam, eram bem vindas e acolhidas.

Vivemos sentimos profundos. Em cada círculo e práticas dos procedimentos tínhamos um mundo novo a ser mergulhado. O tocar-se, o massagear-se, o olhar nos olhos, o fechar os olhos, o mover em dupla, trios... tudo era intenso e forte para cada uma de nós. Para mulheres, que nunca

⁸⁸ A Organização Filhos do Mundo (FEME) é uma entidade pública que atua na implantação de políticas públicas e sociais, voltadas para a Economia Solidária e para o comércio justo, fomentando e fortalecendo a agricultura familiar, o artesanato e as produções comunitárias. Através do apoio financeiro da FEME puder adentrar os quilombos e realizar o Projeto CorpoTerritório no período de duas semanas, em novembro de 2018 e agosto de 2019. Para saber mais sobre esta organização acesse: <http://feme.org.br/>

tiveram experiência com estas práticas, se tornou um desafio prazeroso experimentá-lo e disponibilizar o seu corpo/espírito para esta vivência.

Oficina CorpoTerritório, Quilombo Alagadiço. 2018.

Arquivo Pessoal de Candai Calmon



Se Dançamos com nossos corpos-memórias, dançamos também as nossas ancestralidades e linhagens, os legados das/dos que vieram antes e abriram nossos caminhos para estarmos justamente aqui, dançando. Dançamos, portanto, nosso quilombo/corpo/território movemos suas terras e seus segredos através do calor e da união dos nossos corpos. Dançamos para estarmos vivas, dançamos livremente um ritual de passado-presente-futuro materializado no agora. Dançamos nossas dores na dimensão da cura, nossos medos na dimensão da alegria, coragem e da ressignificação.

Palavras nos faltam para expressar uma vivência com os corpos/saberes de mulheres quilombolas. Cada corpo presente é uma continuação de uma história viva, de um saber em biointeração com a força ancestral que compõe cada território. *Somos corpas da terra*, corpas que intuem e constroem as nossas trajetórias desde a memória ancestral que nos envolve.

A ancestralidade aqui portanto, toma um lugar importantíssimo, onde costura cada fazer, cada sentido-objetivo e cada materialidade destas experiências. Penso esta ancestralidade como um espiral visível-invisível de saberes possuídos de vida e inteligência, um acasalamento dançante entre o passado, presente e futuro. A ancestralidade como “um sentido para o sentir” (ALDIBÂNIA 2014, p.134), que nos envolve em um manto experiencial, e convoca as nossas existências à busca incessante de quem somos, de onde viemos e para onde vamos.

Considerações Finais

Esta escrita pretendeu pensar os procedimentos metodológicos de dança, desenvolvidos com mulheres negras a partir do projeto CorpoTerritório. Vimos algumas das implicações específicas dos contextos dos quilombos e refletimos a dança, o corpo e o mover dentro destas experiências.

Nas dimensões da *Dança, intuição e memória* pudemos refletir sobre as construções de saberes artísticos femininos, cujo conhecimentos tem sido negados (e demonizados) por cosmovisões coloniais ao longo das histórias.

Para nós mulheres negras em diáspora, estes saberes nos impulsionam e nos movimentam em direção a busca dos nossos próprios corpos-danças, corpos-sentido como produtores legítimos de conhecimento, resgatando as nossas biointerações nas nossas trajetórias vivas, cujo os saberes foram comprometidos e invisibilizados. Corpamos portanto desde a memória e desde intuição, outros circuitos de afeto e resgate distintos das políticas de apagamento do biopoder, para que os nossos corpos ocupem a centralidade dos saberes e fazeres, nos mantendo vivas, acessíveis, visíveis.

As reflexões aqui tecidas pretendem convocar artistas/artivistas, educadoras/es, pesquisadoras/es etc. preocupadas/os em processos experienciais de dança em territórios não urbanos como resgate das memórias e saberes ancestrais, no qual atuam-se as corporalidades femininas decoloniais e suas tentativas de ressignificações em todos os aspectos possíveis da vida.

Esta *escrevivência* também é um convite para refletirmos enquanto mulheres negras e da diáspora, sobre as nossas tomadas de decisões artísticas dentro das nossas comunidades e para além delas, como nos ambientes acadêmicos e a importância de produzirmos nossos próprios termos, partindo da potência que são as nossas experiências no mundo. Tanto as práticas da vida como as do Projeto CorpoTerritório, e esta *escrevivência*, para que sejam visíveis e fluentes, no campo da dança e da educação, construindo, cada vez mais, novos olhares e saberes diaspóricos.

Por fim, pretendo profundamente que esta escrita seja mais um caminho de *acendimento de sol*, como sugere a pesquisadora Aza Njeri (2020, p.1), no exercício de despertar as potencialidades femininas no interior dos corações de mulheres negras, viventes em territórios urbanos e rurais. Neste acender os nossos Sols para a construção de uma qualidade de futuro também me reconstruo, me refaço como educadora que reverencia as experiências conjuntas, quilombistas, ancoradas na memória e no legado dos e das nossas ancestrais.

Àşę!

Referenciais Bibliográficos

ALCÂNTARA, Débora Menezes. A categoria política quilombola na encruzilhada: um olhar Possível do Encontro das Vertentes Epistêmicas Decolonial e das Autoras Amefricanas Beatriz do Nascimento e Lélia Gonzalez. ARTIGO PARA XVI CONGRESSO INTERNACIONAL FOMERCO. UFBA, 2017.

GARGALLO, Francesca. **Feminismos desde Abya Yala: Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América.** Cidade do México: Editorial Corte y Confección, 2014. p.270

-MACHADO, Adilbênia Freire. *Ancestralidade e Encantamento como Inspirações Formativas: Filosofia Africana mediando a História e Cultura Africana e Afro-brasileira.* Tese de Doutorado. Salvador. UFBA, 2014

MARTINS, Cleide. *Improvisação Dança Cognição: Os processos de comunicação no corpo.* Tese de Doutorado. São Paulo. PUC, 2002.

NJERI, Aza. A Escola acende o Sol da humanidade? Blog G. Rio de Janeiro, 14 de Júlio de 2020 - Disponível em: <https://www.gabyhaviaras.com/blog-ponto-posts/https/wwwgabyhaviarascom/-blog-page-url/-2018/2/23/-new-post-titlea-escola-acende-o-sol-da-humanidade>

SANTOS, Antônio Bispo. **Quilombos, Modos e Significados.** Editora COMEPI, Teresina/PI, 2007.

SOARES, Lissandra Vieira e MACHADO, Paula Sandrine. "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Revista psicologia política** [online]. 2017, vol.17, n.39, pp. 203-219.

MOVIMENTO QUADRIL: DOS RICOCHETES DA BUNDA FEMININA PRETA À CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADE EM CONTEXTOS AFROCENTRADOS

Ana Carolina Alves de Toledo (IA UNESP)

O presente trabalho tem como objetivo estudar a potência daquilo que denomino “danças de quadril” como construção de subjetividade feminina negra em contextos de prática afrocentrados.

Considero, em definição por mim criada para este estudo, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de bascula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades.

Estética de dança valorizada e praticada há séculos em comunidades africanas e afro-diaspóricas (GOTTSCCHILD, 2003), são muitas as danças que têm sua narrativa pontuada pelas movimentações de quadril. No Brasil, o funk é sua grande expressão atual, mas podemos citar também o pagode baiano e o samba dançado em contextos urbanos. Elizabeth Pérez (2016), em seu trabalho sobre a ontologia do twerk (dança de quadril afro-americana), pontua outras danças caracterizadas por esta estética como a rumba (Cuba), dancehall (Jamaica), sabar (Senegal), makossa (Camarões), kuduro (Angola) e kwassa kwassa (Congo).

A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens africanas a um único aspecto, mas sim reconhecê-las como parte de um movimento cultural que se hibridiza entre suas diferentes vertentes e constantemente se reinventa, mantendo suas singularidades mas mantendo, também, domínios comuns. A prática destas danças em ambientes comuns a partir de suas similaridades e sob uma perspectiva de identidade afrocentrada vem se multiplicando em territórios diversos como festas, aulas e encontros informais, e a estes ambientes, que só fazem crescer, chamo Movimento Quadril. E que por suas potencialidades

contemporâneas como corpo-oralidade, identidade negra performada e afirmativa de autonomia corporal feminina, merecem ser pensados criticamente.

Neste sentido, esta pesquisa gira em torno de duas dimensões:

A primeira dimensão que este trabalho se propõe a pensar é a representatividade destas danças enquanto estética de matriz africana, em choque com valores epistemológicos eurocentrados que tendem a ressignificá-las pejorativamente. Movimentar os quadris enfaticamente em uma dança pode ser considerado “sujo”, “provocativo”, o “tipo de coisa da qual deveria-se ter vergonha” sob uma ótica ocidentalizada, enquanto que sob um ponto de vista africano, “é uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas”, sem que haja nada de errado nisso (SOMÉ, 2009, p. 103). Gottschild (2003, p. 147-148), ao falar de dança negra, destaca que “as nádegas simbolizam a dicotomia histórica entre os princípios estéticos africano e europeu” e segue explicitando que “do ponto de vista africano, uma postura verticalmente alinhada e uma presença estática indicam inflexibilidade e esterilidade”, enquanto que “pelos padrões europeus, o corpo dançante africano - articulando o tronco, o qual abriga características sexuais primárias e secundárias - é vulgar, lascivo”. Neste sentido, ela destaca ainda que “a presunção da promiscuidade leva aos estereótipos sexualmente estigmatizantes atribuídos aos corpos negros dançantes” e que por serem considerados “sexy demais”, “as nádegas femininas negras suportavam o peso dessa crítica”.

Estas presunções nos levam à segunda dimensão a ser focada neste trabalho. Apesar de não serem exclusivamente femininas, as danças de quadril são destacavelmente dançadas por mulheres negras, principalmente se pensarmos na prática destas danças em contextos comunitários, e, num contexto “normativo heterossexual branco específico de gênero”, passaram a ser associadas a “imagens de controle” (COLLINS, 2019) construídas em torno destas mulheres. Estas imagens de controle, utilizando aqui a definição de Winnie Bueno (2019), seriam uma representação específica de gênero para pessoas negras que se articula a partir de padrões estabelecidos no interior da

cultura ocidental branca eurocêntrica”. Ou seja, assim como aprendemos a performar o “ser mulher”, aprendemos também a performar o “ser mulher negra”, e somos coercitivamente constrangidas a aceitar alguns papéis pela própria possibilidade de aceitação e por possibilidades de ascensão social, as quais nos faltam. E até que sejam questionadas, estas imagens seguem de algum modo objetificando e mantendo mulheres negras subordinadas a uma ideia de sexualidade feminina desviante, afetando seus processos de subjetivação (Collins, 2019, p. 140).

Compartilho, portanto, neste artigo, parte de minha pesquisa de Mestrado em andamento no Instituto de Artes da UNESP. Neste trecho, discuto, especificamente, a construção e atuação de algumas imagens de controle relacionadas às danças de quadril e suas implicações na constituição de subjetividade feminina negra.

Descobrimos os quadris da “mulata”: um breve recorte

Pensar a construção e discussão das imagens de controle no contexto brasileiro nos aproxima de termos muito familiares.

No contexto brasileiro existem também imagens de controle históricas que se organizam a partir de estereótipos que tem por objetivo desumanizar e coisificar mulheres negras, como é o caso do estereótipo da mulata” (BUENO, 2019).

“Mulata”: termo relativo à mestiçagem típica do racismo brasileiro⁸⁹, mas que entendemos bem que se referem a mulheres negras. Sendo brasileira(o), sabemos também a que construção estas palavras servem.

Longe de ser a única, a imagem da mulata é marcante na construção objetificante da mulher negra brasileira. Não temos nenhuma dificuldade em identificar quais os valores impregnados nestas imagens, massificada e transmutada através dos tempos em torno de nossas corpos.

⁸⁹ Racismo brasileiro, como em outras sociedades de origem latina é o racismo disfarçado ou, conforme classificado por Lélia Gonzalez (2018), racismo por negação, onde “prevalecem as ‘teorias’ da miscigenação, da assimilação e da ‘democracia racial’” (p. 324).

Em seus escritos, Lélia Gonzalez (2018) fala com primazia sobre as “investidas” de exploração sexual em torno de corpos negras através dos tempos. Faz questão de nos lembrar que imagens da “doméstica” e da “mulata” “são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas” (p. 196).

A mulata, então, seria a transfiguração da empregada doméstica para um “produto tipo exportação”, onde os “atributos” da mulher negra brasileira estariam destacados, assim como foram expostas outrora nossas ancestrais escravizadas nuas em leilões, para fruição e consumo de seus idealizadores racistas e sexistas:

A profissão de “mulata” é uma das mais recentes criações do sistema hegemônico no sentido de um tipo especial de “mercado de trabalho”. Atualmente, o significante mulata não nos remete apenas ao significado tradicionalmente aceito (filha de mestiça de preto/a com branca/o), mas a um outro, mais moderno: “produto de exportação”. A profissão de mulata é exercida por jovens negras que, num processo extremo de alienação imposto pelo sistema, submetem-se à exposição de seus corpos (com o mínimo de roupas possíveis), através do “rebolado”, para o deleite do voyeurismo dos turistas e dos representantes da burguesia nacional. Sem se aperceberem, elas são manipuladas, não só como objetivos sexuais, mas como provas concretas da “*democracia racial*” brasileira; afinal, são tão bonitas e tão admiradas! Não se apercebem que constituem uma nova interpretação do velho ditado racista: “*preta pra cozinhar/ mulata pra fornicar/ e branca pra casar*”. Em outros termos, são sutilmente cooptadas pelo sistema sem se aperceberem do alto preço a pagar: o da própria dignidade (GONZALEZ, 2018, p. 46).

Lélia (2018) nos traz aspectos importantes para pensarmos a imagem da mulata. Estando ainda num lugar social ausente de privilégios, onde as opressões de raça, classe, gênero e sexualidade não nos favorecem, a mulata é, entretanto, louvada como possuidora de muitas qualidades admiráveis. Todas estas qualidades são, porém, reflexos de um olhar pornográfico heterossexista masculino (o qual iremos aprofundar adiante). Não há favorecimentos, sob este ponto de vista, para a figura da mulata, há, sim, abusos transvestidos de agrados, o que nos leva ao segundo aspecto a observar.

A “alienação” imposta pelo sistema nos faz acreditar sermos especiais por causar esta admiração e, educadas numa lógica de mercado, passamos a desejar este lugar. Num contexto social onde as possibilidades dadas a uma

jovem negra de classe baixa são limitadas (o serviço doméstico ou serviços operacionais similares de baixa qualificação e baixos salários) e no qual ela é responsabilizada individualmente por sua própria ascensão social, sentir-se admirada e acessar lugares sociais de destaque a partir de sua própria beleza corporal pode nos parecer uma opção bem melhor. A “alienação” se dá, entretanto, no entendimento parcial desta opção. Sem a compreensão sistêmica da situação na qual somos colocadas, permanecemos em uma posição servil, já que manter-se neste destaque social denota alguma disponibilidade sexual, segundo o pensamento machista racista coisificante utilitarista. A falta de entendimento tem ligação direta com acesso à informação, a qual também tende a ser controlada por veículos midiáticos e/ou disciplinadores que reiteram esta opressão. Importante dizer aqui que (nós) estas mulheres negras não estamos sendo colocadas como seres inertes, meramente levadas a agir a partir de fora. Há, dentro do contexto colocado, uma escolha feita e, portanto, ação, ou seja, há agenciamento dentro de suas próprias vidas por estas mulheres. O que não há neste contexto descrito, especificamente, é um discurso de resistência à forma como a ideologia dominante opera, uma vez que, à sua maneira, estas mulheres estão também tirando algum proveito disso⁹⁰.

Pelo exposto talvez se conclua que a mulher negra desempenha um papel altamente negativo na sociedade brasileira dos dias de hoje, dado o tipo de imagem que lhe é atribuído ou das formas de superexploração e alienação a que está submetida. Mas há que se colocar, dialeticamente, as estratégias de que se utiliza para sobreviver e resistir numa formação social capitalista e racista como a nossa (GONZALEZ, 2018, p. 49).

Terceiro, esta imagem da mulata carrega algo que é, posso dizer, inerente a ela neste contexto brasileiro: o *rebolado*. Seus corpos expostos e fragmentados junto à pretensa disponibilidade sexual opressiva, são reforçados pelo atrativo de sua dança. E não se trata de qualquer dança. A dança aqui é aquela dança protagonizada justamente por seu atributo “admirado” há séculos: seu quadril. Ou como diria Lélia (2018), sua bunda mesmo!

⁹⁰ “Segundo Butler, enquanto a agência está ligada à capacidade de ação de um sujeito (não transcendental) nos discursos, a resistência está relacionada não só com a ação desse sujeito, mas também com a possibilidade de que essa ação resulte, de alguma maneira, em uma resignificação radical dos discursos (BUTLER, 1997 apud LOPES, 2011, p. 169).

As “mulatas”, enquanto profissionais, são dançarinas ímpares. O rebolado qual Lélia Gonzalez (2018) se refere aqui é o movimento do quadril inerente ao samba moderno, aquele dançado na avenida, uma manifestação de matriz africana, cuja dança possui modalidades onde o movimento do quadril se destaca. Associar os passos marcados pelo pé à síncopa rítmica do quadril e à comunicabilidade polirrítmica que trazem ombros, braços, mãos e olhares não é uma tarefa simples. Podemos concluir isto ao observar qualquer estrangeiro se aventurando em passos de samba. Trata-se de uma dança complexa e, como qualquer outra dança desta magnitude, exige técnica. E esta técnica corporal negra vem sendo imortalizada através da corpo-oralidade. Estas mulheres negras crescem em seus contextos comunitários aprendendo e aperfeiçoando suas formas de dançar como uma grande brincadeira, com a ludicidade que caracteriza a transmissão destas manifestações populares. E, após uma vida de prática, exibem com maestria sua dança, seu samba rebolado, representações das mais significativas da cultura afro-brasileira. Sendo assim, sou contemplada pelo questionamento de Lélia (2018) ao perguntar

Por que essas jovens negras não são consideradas como profissionais de dança? A gente saca, então, que elas constituem uma “*espécie diferente*”, que não pode fazer parte de uma categoria profissional já existente, justamente pelo fato de serem negras. De repente, a mulata é o outro lado da mucama: o objeto sexual (p. 111).

Chegamos no ponto onde esta questão problematiza, ao mesmo tempo, as duas dimensões desta pesquisa: as razões pelas quais as danças negras com grande enfoque do quadril são desqualificadas enquanto dança negra e as razões pelas quais suas dançarinas são desqualificadas enquanto dançarinas. E estas razões são duas faces de uma mesma moeda: objetificação por um sistema funcionalista, apropriação⁹¹ por um sucateamento de sentido. Um olhar que invadiu uma cultura e as manifestações que expressas por suas corpos e

⁹¹ O termo refere-se à apropriação cultural: “o poder que uma sociedade, que se colocou no posto de dominante, no caso pela colonização, tem para definir que as demais culturas e, conseqüentemente, os integrantes dessa cultura, são inferiores em relação a ela, MAS, a partir do momento que essas culturas ou seus elementos são apropriados pela estrutura dominante, esses elementos perdem a inferioridade e ganham o status de exótico e/ou se tornam lucrativos. Portanto, apropriação cultural é um fenômeno estrutural e sistêmico” (Ribeiro, S. Afinal, o que é apropriação cultural? **Portal Geledés**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/stephanie-ribeiro-afinal-o-que-e-apropriacao-cultural/>>. 2017).

as resignificou a seu dispor. E no que tange especificamente a figura da mulata, entendemos que

A origem de tal “*profissão*” encontra-se no processo de comercialização e distorção (para fins não apenas ideológicos) de uma das mais belas expressões populares da cultura negra brasileira: as escolas de samba. Sua invasão, de início, por representantes dos setores ditos progressistas e, em seguida, pelas classes média e alta que introduziram uma série de valores diretamente oriundos do sistema hegemônico culminou com esse tipo de manipulação/exploração sexual, social e econômica de muitas jovens negras de origem humilde (GONZALEZ, 2018, p. 46).

Este sofisticado procedimento de apropriação cultural atua no sentido de fazer a cultura popular negra servir ao propósito de manter seus interlocutores em segmentos subordinados, uma vez que manifestações negras permeadas com os valores hegemônicos, ou “higienizadas”, tornam-se produtos mercadológicos da indústria da cultura, explorados social e economicamente. A cultura popular produzida e consumida em comunidades negras, é considerada pelos mesmos olhos que se apropriam dela como “baixa cultura”. Para tal operacionalização, estas ideias e imagens, construídas pelas ideologias dominantes e expressas em máximas de controle, precisam ser absorvidas em todas as camadas sociais, uma vez que justificam a estruturação e ações do sistema. Neste sentido, os meios de comunicação, principalmente os massivos, constituem-se esferas fundamentais de reprodução e difusão de ideários hegemônicos.

Este processo não se limita, de toda maneira, ao samba. Estas imagens, que permanentemente se reinventam, se adaptando aos seus diferentes contextos e expressando valores do pensar ocidental, agora são ainda mais detalhadamente e massivamente trabalhadas já que, se antes eram mercadorias em leilões de escravas, evoluíram junto ao capitalismo e ganharam contornos de indústria, a cultural, o que também multiplica seus lucros. Portanto, seguindo ainda a ótica da objetificação e fragmentação corporal, antes mesmo de serem desmascaradas e terem suas significações escancaradas, estas imagens tomam novas formas sutis de ludibriar, uma vez que sobrevivem explorando símbolos já existentes ou criando novos (COLLINS, 2019).

No contexto brasileiro, a imagem da mulata enquanto passista, apesar de muito discutida criticamente no momento atual, ainda persevera, principalmente nos momentos de reinação do samba, como no carnaval. Entendendo, entretanto, que a eficiência de uma imagem de controle tem relação direta com o número de mulheres relacionadas culturalmente com ela, e também que estas imagens atualizam-se respondendo não somente a contextos geográficos, mas também geracionais, não é difícil de concluirmos que a grande manifestação do momento é o funk brasileiro. E dentro desta manifestação popular negra, destacamos suas dançarinas, ou “funkeiras”. Luciane Soares, pesquisadora negra sobre o universo funk, afirma sobre esta imagem:

Eu não acredito que se possa afirmar que por elas usarem o corpo, elas são aquilo que elas apresentam, apenas. Eu gosto demais de pensar em performance. Eu acho que há uma performance dessas mulheres. Aquelas que trabalham nisso entenderam que esse nicho de mercado é um nicho onde o corpo é o elemento mais importante para geração de renda. [...] o espetáculo se sobrepõe à letra e ao protesto, esse é um ponto que eu acho que tanto para mulheres quanto para homens. Para a mulher ainda mais, porque essa imagem atualiza o estereótipo da mulata sensual, a mulher brasileira sensual. [...] esse lugar dessa mulher é muito narcotizante; as pessoas – homens e mulheres – vêm nessa forma de usar a roupa, essa forma de dançar e mexer o bumbum, uma ideia de descolamento e hiper sensualidade. E eu acho que essa é uma ideia muito construída, muito performática – de fato nem todas essas mulheres são esse boom de sexualidade, mas é um produto que gera renda, renda para elas inclusive (apud FORNACIARI, 2011, p. 69).

Sabemos as origens e ideologias que permeiam estas construções. Atualizando a mulata construída como “produto de exportação” (ressalto aqui paralelos na construção destas duas imagens), as funkeiras, em processo similar, rendem. Porém, trata-se de uma imagem ainda mais elaborada quando comparada à imagem da mulata, uma vez que apresenta-se dividida em categorias, conforme nos conta Lopes (2011), destacando e se aprofundando em duas, especificamente, popularizadas no meio comunitário desta manifestação e reproduzidas nas letras de suas músicas: a “novinha” e as “cachorras”:

A novinha é outra personagem feminina típica encenada nos atos de fala da cena funk. Trata-se de uma “amante” que é significada pela sua pouca idade. Essa também é cantada nas músicas de funk como

um objeto de desejo ou como aquela que dá prazer ao homem [...] (p. 173).

[...] ao incorporar, principalmente, a performance de “cachorra” e seus inúmeros desdobramentos (“piranha”, “puta”, “boa”, “solteira”, “mulher fruta”, “cicciolina”, “cachorra” etc.) é que a maioria das mulheres tomou conta da cena funk (p. 177).

Ainda que nas descrições feitas pela autora prevaleçam as construções enquanto marcação de gênero e ainda que estas não sejam, na pesquisa referenciada, articuladas enquanto imagens de controle, sabemos que, por ser o funk uma manifestação cultural diaspórica negra e periférica, estas imagens são também racializadas.

Destaco, na construção destas imagens, as escancaradas declarações de coisificação (“mulher fruta”) e animalização (“cachorras”, “piranhas”) que acompanha historicamente o processo de objetificação e hiperssexualização da mulher negra. Essas imagens, fixadas no imaginário social, perpetuam a ideia de “um corpo superexplorado, sexualmente falando.

“Mulatas”... “novinhas”. Entre os processos de massificação de uma e de outra tivemos ainda as dançarinas de pagode baiano, popularizado na década de 90 como “axé music”.

[...] a juventude que hoje canta e dança o funk era a criança que assistia ao Faustão apresentar, em seu programa dominical, os concursos de loira e morena do Tchan!, e aprendeu a “ralar na boquinha da garrafa” (FORNACIARI, 2011, p. 70).

Estas imagens hiperssexualizadas vendem. Sem novidades. Vendiam escravas expostas com seus corpos nus em leilões. Vendiam “mulatas tipo exportação” junto ao samba como produto nacional. Venderam inúmeras coreografias febris protagonizadas por “morenas” ralando “na boquinha da garrafa”. E agora vendem “liberdade sexual” ao beat do tamborzão⁹². Longe de julgar ou classificar ainda mais as mulheres que protagonizam estes movimentos e lembrando, sobretudo, que eu sou uma delas, é importante que compreendamos, entretanto, que à parte da afetividade cultural que nos faz

⁹² Beat de funk criado, no final dos anos 90, a partir da cadência de batidas de atabaque reproduzidas eletronicamente, difundida e agregada a outros elementos musicais. Esse ritmo disseminou-se nacional e internacionalmente como grande “ritmo do funk carioca para o mundo” (A historia do tamborzaio griado (sic) por DJ Luciano DJ Cabide ano 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z1ZKRUAKUgs&feature=youtu.be>>.)

dançar com satisfação e pertencimento cada uma destas manifestações, há uma indústria nos vendendo. E esta venda não parte de nossas motivações viscerais, pois nossas motivações denotam nossa subjetividade e nossa subjetividade, pelos motivos já expostos, coloca todo este sistema opressor em choque. O que vendeu e continua vendendo é a leitura de nossos corpos dançantes meramente como produto pornográfico.

[...] parece-me que o funk é incorporado pela indústria pornográfica, pois é o sexo que vende e, conseqüentemente, a própria funkeira incorpora a pornografia [...] pois só assim ela pode conseguir espaço no funk e chamar a atenção da mídia corporativa (LOPES, 2011, p. 169).

Importante que entendamos, neste contexto, que estas imagens de controle não estão sendo absorvidas pela indústria da pornografia, mas são, elas mesmas, parte das fundações daquilo que chamamos, hoje, de pornografia. Fundamental entender também que o pensamento que a constitui remonta há séculos, desde o tratamento brutal dado ao corpo das mulheres negras escravizadas:

O tratamento que se dava, no século XIX, ao corpo das mulheres negras na Europa e nos Estados Unidos pode ser o fundamento sobre o qual se assenta a pornografia contemporânea como representação da objetificação, da dominação e do controle das mulheres (COLLINS, 2019, p. 236).

Esta objetificação, esta ideologia racista e sexista da dominação, criou imagens iconográficas, representações a partir do corpo das mulheres negras que orientam os espectadores para determinadas “qualidades” da indivíduo retratada, desconsiderando o conjunto de subjetividades que a humaniza. A pornografia é, portanto, um “hábito de pensamento que reproduz relações de dominação e submissão” (p.243), que permite usar a imaginação “para se entregar à auto sensação que oblitera a subjetividade do observado” (p. 245), segundo Collins (2019). Sendo este “hábito de pensamento” inerente aos processos da escravidão das mulheres negras, sinto também contemplados pelo raciocínio desta pensadora os processos sofridos pelas mulheres negras brasileiras (dado sua similitude histórica de agressões sexuais) ao retomar que

As experiências das afro-americanas sugerem que as mulheres negras não foram inseridas em uma pornografia preexistente, mas que a pornografia deve ser reconceituada como uma transição da

objetificação do corpo das mulheres negras que visava dominá-las e explorá-las para uma objetificação das representações midiáticas de todas as mulheres que cumprem o mesmo propósito (p. 238).

Esta condição à qual nós as mulheres negras nos deparamos na pornografia contemporânea, reforçada também nas imagens de controle vendidas pela indústria cultural, nos mantém sob o foco do já retratado sortimento de agressões sexuais históricas que busca nos regular.

Desta maneira, o sexo pornográfico, que conforme vimos sempre nos forjou como uma mercadoria altamente vendável, agora toma contornos midiáticos e se utiliza da apropriação e esvaziamento ontológico de nossas manifestações culturais (onde nossas corpos dançantes e mal interpretadas pela ideologia dominante reinam), para consumirmos sua lógica da dominação e esta lógica nos consumir. Conforme já apresentado, este “hábito de pensamento” comercializou nossas corpos no samba, no pagode baiano, e agora se reinventa forjando novidades na cena funk:

[...] é preciso entender que é nesse contexto ultramodernizante, no qual o sexo passa a ser uma mercadoria altamente vendável, que essas personagens da cena funk atual têm lugar. Poderíamos dizer que essas personagens refletem tal contexto, ao mesmo tempo em que colaboram para a sua construção. Na cena funk, a sexualidade é produzida socialmente e compartilhada publicamente, sendo também um produto altamente comercializado (LOPES, 2011, p. 161).

Digo forjando novidades, pois a embalagem pode até ser outra, mas o conteúdo ainda é o mesmo:

Os meios simbólicos de dominação são particularmente importantes na mediação de contradições em economias políticas em transformação. A exibição de Sarah Bartmann e de mulheres negras em leilões não era um exercício intelectual inofensivo – essas práticas defendiam interesses materiais e políticos reais. As transformações pelas quais o capitalismo internacional está passando hoje exigem justificativas ideológicas semelhantes. A pornografia contemporânea acompanha as transformações globais do pós-colonialismo do fim do século XX, de maneira muito semelhante às mudanças globais associadas ao colonialismo do século XIX (COLLINS, 2019, p. 241).

A indústria dos corpos objetificados segue atenta às nossas atuações, aguardando a próxima oportunidade de nos vender aos pedaços, nos fragmentando enquanto comunidade e enquanto indivíduo. Quando nossas batidas musicais e corporais repetem-se com potência, quando nossas vozes

soam alto e auto-definidas, se afastando e ameaçando ideários hegemônicos, são rapidamente absorvidas ou, segundo Butler (2003, p. 198), “são domesticadas e redefinidas como instrumento da hegemonia cultural”. Assim,

[...] uma performance com potencial subversivo – que acredito ser o caso das mulheres no funk –, através de sua contínua repetição, sempre corre o risco de se tornar um clichê, principalmente, no contexto da indústria cultural em que a subversão tem um valor de mercado (LOPES, 2011, p. 200).

Entender nossos contextos econômico-político-sociais nos abre caminhos para compreender por que nossas potências são ameaçadoras e quais os esforços externos aplicados para que nos tornemos somente “mulas”, “mulatas”, “morenas”, “novinhas” ou “cachorras”, e isto é fundamental para não perdermos de vista quem somos e aquilo que tentam nos ludibriar a ser para que não nos tornemos “perigosas”. A tentativa externa de nos esvaziar de sentido não pode nos esvaziar de sentido. Concordo com Souza (2019) ao afirmar que

A tentativa de cristalização do funk como reduto musical da pornografia pela classe dominante evidencia a lógica de esvaziamento dos símbolos positivos do gênero, e o apagamento sobre as potencialidades dos sujeitos negros e periféricos partícipes da engrenagem desse segmento. As manifestações de poder das mulheres funkeiras expressam as entranhas da resignificação desde o lugar de subalternização. O processo de tornar o funk como rota musical extremamente pornográfica, no tocante à presença feminina, suprime o teor do poder erótico dessas mulheres (p. 150).

E o reconhecimento do poder erótico, assim definido pela pensadora negra Audre Lorde (2019), pode ser uma chave possível para engrenar esta mudança de perspectiva a partir de nós e recuperação de nossos sentidos próprios em contextos comunitários.

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (p. 67).

Se considerarmos o quadril feminino negra dançante do samba, pagode baiano e funk sob um contexto afrocentrado, podemos considerar que estas danças trabalham com e favor da força da sexualidade. As imagens de controle sob o olhar patriarcal branco hetero-normativo, entretanto, tornou estas danças, assim como suas protagonistas, objetificadas, pornográficas e “plastificadas”, como segue Lorde (2019):

O erótico é frequentemente deturpado pelos homens e usado contra as mulheres. Foi transformado em uma sensação confusa, trivial, psicótica, plastificada. Por essa razão, é comum nos recusarmos a explorar o erótico e a considerá-lo como uma fonte de poder e informação, confundindo-o com o seu oposto, o pornográfico. Mas a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento (p. 68).

A pornografia suprime sentimentos e nos sujeita, não nos constrói sujeitas de nossas próprias histórias. A pornografia nos oblitera. O erótico, entretanto, nos conecta com nossas corpos e às possibilidades de auto-fruição. Portanto, enquanto a indústria pornográfica de “mulatas” nos oferece uma “dança das cadeiras” onde para ganhar o importante é “sentar”, o poder do erótico nos possibilita outra dança, auto-consciente.

[...] todos os sistemas de opressão tiram proveito do poder do erótico. Em contraste, a sexualidade das mulheres negras pode se tornar um importante lugar de resistência quando é autodefinida por nós mesmas. Assim, do mesmo modo que aproveitar o poder do erótico é importante para a dominação, reivindicar e autodefinir esse erotismo pode se mostrar um caminho para o empoderamento das mulheres negras (COLLINS, 2019, p. 225).

As danças de quadril, sob a ótica da autodefinição e reapropriação de nossas corpos, ameaçam um ideário hegemônico quando ameaçam o próprio “ideal” de ser mulher, e ameaçar o “ideal” de mulher é ameaçar todo sistema patriarcal capitalista que se constrói sobre ele.

Sendo assim, creio que abrir mão da dança que objetifica não resolverá a questão da objetificação. Porque a objetificação jogada sobre a dança é ela mesma um sintoma, não a razão. Não creio que abandonar algumas de nossas expressões corporais mais potentes, como as danças de quadril, resolverá o problema de nossas opressões. Enquanto o ideal que objetifica for o parâmetro, não vejo soluções em definitivo, “pois as ferramentas do senhor

nunca derrubarão a casa-grande. Elas podem nos permitir vencê-lo durante certo tempo em seu próprio jogo, mas nunca nos deixarão provocar uma mudança autêntica” (LORDE, 2019, p. 137).

Busquemos, então, pontos de vista independentes dos hegemônicos, que partam de referenciais que nos contemplem enquanto sujeitas. Vislumbremos os parâmetros ideológicos, sociais e filosóficos que se adequam à expressividade que constrói nossa dança, nossa identidade.

As danças de quadril, conforme contextualizadas neste trabalho, são expressões culturais negras e, sob a ótica afrocentrada, podem favorecer a autodefinição das mulheres negras a partir da reivindicação de seu próprio erotismo. A diferença entre ser uma manifestação criativa e de resistência ou ser a manutenção de imagens de controle é a ação materializada no corpo imposta nesta (re)criação: auto-definição, subjetividade. Ser e não servir. Assim, “quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, [...] nossas vidas” (LORDE, 2019, p. 70).

Dançar enquanto auto-definida, aqui, sugere que estou partindo de pressupostos que fazem sentido pessoalmente para mim, que me valorizam enquanto ser humano integral e, sobretudo, que tenho plena consciência de todo contexto que me cerca. Muitas são as lentes oferecidas sobre nossa própria leitura, uma leitura que nos desqualifica, mas somos capazes de enxergar-nos sem elas. E quando nos enxergamos, estas imagens são confrontadas.

Reconheço as imagens de controle e não me vejo nelas. Não sou representada por uma dança que me vende como exótica, mas sou representada, entretando, pela ideia de uma dança negra que carrega valores os quais me conectam com meu passado histórico, atualiza em mim um movimento ancestral e é capaz de criar redes identitárias com outras comunidades negras. Não sou representada por uma dança que me fragmenta para me objetificar, mas sou representada por uma dança que favorece minha

conexão com meu corpo, com minha sexualidade, e ter consciência de todas as partes do meu corpo, inclusive daquelas negadas por prerrogativas machistas ocidentais, é o ideal para mim.

Sigamos, agora, para este reconhecimento deste poder do erótico enquanto formação de subjetividade pois

Reconhecer o poder do erótico nas nossas vidas pode nos dar a energia necessária para lutarmos por mudanças genuínas em nosso mundo , em vez de apenas nos conformarmos com trocas de personagens no mesmo drama batido.

Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista, patriarcal e antierótica (LORDE, 2019, p. 74).

Considerações Finais

Para questionar estas imagens de controle, estes modos de representação, é necessário, primeiro, destacá-los do âmbito de sua normalidade. Penso que este é o campo de atuação do Movimento Quadril e foco deste estudo: destacar a hiperssexualização da mulher negra a partir de si mesmas, como sujeitas de sua própria história, porém reconhecendo-se nesta atuação enquanto grupo, já que estas imagens afetam a todo um grupo social e levam o corpo da esfera privada para a pública. (Nós) Mulheres negras dançantes, ao colocar-se como corpo político, “retrabalham ou mesmo rompem com as condições estabelecidas de aparecimento, rompendo com as normas existentes ou importando normas de legados culturais imprevistos” (Butler, 2019, p. 46). Estes legados, neste caso, são as danças de quadril de matriz africana.

O caminho deste trabalho está sendo, portanto, o de entender e confrontar cânones das teorias da sujeição, epistemologicamente ocidentais, à praxis negra-brasileira do dançar, e seus entendimentos a partir de tradições, fundamentados em epistemes negras, escarificados pela necessidade e proeza da negociação constante por territórios, os nossos locais seguros, sendo o primeiro deles, o corporal. Essas questões ganham ainda outro teor quando se trata de corpos femininas.

A partir dos Movimentos da bunda feminina preta, esta pesquisa visa ostentar aquela energia erótica que não é somente sedução, mas sim uma declaração poderosa da subjetividade da mulher negra em ação (HOOKS, 2019).

Finalizo, por hora, parafraseando Lélia Gonzalez (1984), que com ironia crítica já ressaltava a “bunda” (termo que provém do tronco linguístico bantu) como língua, linguagem, sentido e coisa: “neste trabalho assumimos nossa própria fala”. Ou seja, agora a raba vai bater, e numa boa.

Referencial Teórico

BUENO, Winnie. A Lacradora : Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública. **Blogueiras Negras**. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presenca-de-mulheres-negras-na-esfera-publica/>>. Publicado em: 15 de Abril de 2019. Acessado em: 27 de Julho de 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. 1. Ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação a invenção, por uma estética popular brasileira. 1 Ed. Belo Horizonte, 2011.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**. ANPOCS, 1984, p. 223-244.

_____. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. 1. Ed. Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.

GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. Butt. In: **The black dancing body**: a geography from coon to cool. New York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 144-187.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo (SP): Elefante, 2019.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser**: no batidão negro da cidade carioca. 1.ed. Rio de Janeiro : Bom Texto : FAPERJ, 2011.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

PÉREZ, Elizabeth. The ontology of twerk: from 'sexy' black movement style to afro-diasporic sacred dance. **African and black diaspora: an international journal**. vol. 9, n. 1, p. 16-31, 2016. Special issue: "Sounds of Freedom Across the Black Atlantic."

SOMÈ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2007.

SOUZA, Miguel Alves de. "Sou feia, mas tô na moda": o funk como canal de transmissão da voz feminina negra periférica. **Revista Humanidades e Inovação**. v.6, n.16, 2019, p. 146-155.

O CORPO DA MULHER NEGRA NAS ARTES CÊNICAS

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa)
Dra. Celina Nunes de Alcântara

Neste texto lançamos o olhar para saberes e fazeres corpóreos poéticos de mulheres negras das artes cênicas contemporânea brasileira, especificamente sobre a cidade de Porto Alegre (Rio Grande do Sul), território no qual foi desenvolvida a pesquisa de mestrado intitulada *Representações do Feminino Negro na Cena Contemporânea Porto Alegrense no séc. XXI*, sob a orientação da prof.^a Celina Alcântara. Mediante a entrevista realizada com seis mulheres negras das artes cênicas da cidade, bem como em consequência do trânsito das autoras desta discussão, na condição de artistas, por alguns núcleos das artes cênicas porto-alegrense, percebeu-se o quanto esses espaços eram e ainda são racistas, eurocêtricos, elitistas, classistas, alijadores, excludentes, para ficar em alguns aspectos. Nesse sentido, a discussão aqui levantada será a partir de percepções sobre os modos de exposição e representação do corpo da mulher negra que permeiam os saberes e fazeres nas artes cênicas gaúchas de dança. Foi também nesse espaço social e artístico – já devidamente localizado – que vivenciamos as reproduções evidentes do racismo, classismo e sexismo. Assim, foi gotejando as percepções sociais, apontadas por mulheres negras artistas, e a prática artística na performance cênica *Peça*, que tecemos pensamentos e análises sobre as práticas performáticas de mulheres negras como condutas de resistência ao racismo estrutural em experiências artísticas alternativas ao status quo em Dança.

A questão delineada como mote para a discussão desse tema foi, a princípio, assim formulada: **como desenvolver e legitimar uma produção contemporânea em dança e/ou performance proposta e protagonizada por mulheres negras?** Tomamos como horizontes teóricos os conceitos de *Corpo em Diáspora* de Luciane Silva (2018), o conceito de *Encruzilhada* de Leda Maria Martins (1996) e do diálogo conceitual que trama a temática de *Representações da Mulher Negra*, analisada a partir de bell hooks em seu livro

Olhares Negros Raça e Representação (2019), além da noção de outridade proposta por Grada Kilomba (2019), entre outros teóricos.

Entendemos que a maneira como o corpo da mulher negra vem sendo representado nos trabalhos, inclusive os autorais, das próprias mulheres negras, em grupos, coletivos e trabalhos solo, tanto em dança como nas experiências em performance art, instituem um modo de representação que figura e reduz o fazer artístico de mulheres negras apenas às chamadas “danças afro”⁹³, manifestações folclóricas e populares, ou que recaem em discursos estéticos que caducam narrativas do período escravocrata⁹⁴, que redundam sobre a dor e um período dilacerante.

Sabemos que a urgência em compor estéticas e discursos que versem sobre o genocídio da população jovem-negra-periférica e sobre os altos índices de feminicídio dos corpos de mulheres negras é uma demanda importantíssima. Afinal, a ideia é a de fugir da lógica escravocrata, violenta, estigmatizante e desumana que perpassa a histórica agenda da necropolítica ao epistemicídio à brasileira. Nesse sentido, busca-se, a partir desta análise, dialogar, apresentar e discorrer sobre a maneira como a sexualidade e a arte se tornam visíveis e recorrentes nas obras de mulheres negras das artes da cena. Como aponta bell hooks (2019), na introdução de seu livro *Olhares Negros: Raça e Representação*:

Sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer. De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores. Sem isso, como poderemos desafiar e convidar os aliados não negros e os amigos a ousar olhar para nós de jeitos diferentes, a ousar quebrar sua perspectiva colonizadora? (hooks, 2019, p.33)

Neste trabalho propomos a possibilidade de reverberar sussurros sobre o que e como lançar mão do que somos, ou seja, sujeitas/sujeitos de nossas

⁹³ Não estamos aqui buscando reduzir a potência de saberes corpóreos e históricos no que consiste às linguagens das danças afro-brasileiras ou de matriz afro. Consideramos tais fazeres de extrema relevância no que concerne a uma linguagem em dança tão importante para compor o nosso o patrimônio imaterial do corpo cultural dos Brasileiros.

⁹⁴ Este período histórico é de extrema relevância para a tecitura de narrativas para a dança e discursos para a performance, porém, a pesquisa das proponentes questiona isso.

existências e não o Outro da branquitude. Fanon, em *Pele Negra Máscaras Brancas* (2008), traz a questão do Outro do Outro na visão do sujeito branco ou não negro. O autor martiniquense nos faz pensar num modo de relação no qual o sujeito negro é negado de si mesmo, é impedido de se reconhecer, e este reconhecer-se somente se dá por meio da visão do olhar de um outro. Este outro é o sujeito branco, que lança um olhar segundo uma perspectiva colonizadora, como aponta a autora Bell Hooks na citação anterior. Trabalhando desde a mesma referência, a pensadora e performer negra portuguesa, de origem angolana, Grada Kilomba (2019), propõe que se pense a partir de uma relação com uma “outridade”, que configura o racismo cotidiano como:

[...] todo um vocabulário, discursos, imagens, gestos, ações e olhares que colocam o sujeito negros e as Pessoas de cor não só como “Outra/o” – a diferença contra qual o sujeito branco é medido – mas também como Outridade, isto é, como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca (KILOMBA, 2019, p. 78).

Para ela, referindo-se a si mesma – embora a possamos tomar como referência para a experiência de negras e negros num sentido amplo –, sempre que as/os sujeitas/os negras/os são colocadas/os no lugar de outras/os, sejam como: intrusas/os, perigosas/os, violentas/os, passionais, sujas/os, excitadas/os, selvagens, naturais, desejáveis, exóticas/os, para citar alguns; toda vez que isso ocorre, sujeitas/os negras/os são forçadas/os a vivenciar o racismo na medida em que são obrigados a personificar aquilo que o sujeito branco se nega a ser ou a reconhecer em si (2019, p.78).

Aqui, faz-se importante discutir desde essa dimensão de “outridade” pensada por Kilomba, que marca a especificidade da vivência das mulheres negras numa sociedade racista “[...] que por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca” (2019, p.190). Neste aspecto, tomando as palavras de Grada Kilomba, “[...] representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade” (Idem).

Desse modo, a mulher negra, pensada nesta discussão, terá o resultado do seu processo criativo questionado ao expor-se ao olhar estigmatizador do outro em cena, sendo esse outro negro ou branco. A base desta discussão está alicerçada nos relatos de seis mulheres negras entrevistadas, que estão localizadas nas artes da cena de Porto Alegre. As entrevistadas relataram estigmas que aparecem de forma recorrente em suas respostas: sobre resistir contra o racismo velado sendo a única negra nos núcleos em que circulavam, da maneira como eram incluídas nos coletivos e contraditoriamente silenciadas, abordaram também sobre os tipos de trabalho que surgiam quando eram “convidadas” a compor determinado coletivo, grupo e etc. Conforme os relatos, os trabalhos para os quais essas artistas eram requisitadas enfatizavam a redução de suas capacidades artísticas cunhadas à marginalização, animalização e à sexualização. Em outras palavras, eram vistas e valoradas pelo exotismo e a banalização de seus corpos, e não pela percepção e legitimação do seu trabalho.

Assim, mesmo quando havia a possibilidade de expor trabalhos “autorais”, acabavam caindo na “armadilha” de abordarem temáticas sobre a *Negritude*⁹⁵, isto é, sobre “o que pode um negro” muito diferente das capacidades, das potências de um corpo que é também negro. Distanciavam-nas, assim, da sua humanidade e, por vezes, seus trabalhos eram reduzidos a algo pobre, folclórico, violento e sexual. Circunstância que se reproduzia não por falta de consistência dramaturgica, política, técnica ou performativa das artistas, mas de fato seus trabalhos somente eram aceitos e legitimados se revelassem algo que as aproximasse de sua negritude, ou que performasse o que é ser negro ou o estado do negro na sociedade. Conforme relato das próprias artistas, em vários momentos, por receio de perderem as oportunidades que surgiam, caíam nessa cilada e aceitavam os “papéis” que previamente lhes estavam estabelecidos. Os relatos dão conta de que essas mulheres, em diversos momentos, teriam preferido, escolhido abordar outras temáticas, que não estivessem somente associadas ao tom da sua pele ou ao seu *sexo selvagem*. Importante lembrar o que aponta Inaicyrá Falcão dos

⁹⁵ Qualidade ou condição de negro. Sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e da riqueza cultural dos negros.

Santos (2014), com base na proposta, temática e conceito de *pluriculturalidade* (SANTOS, 2014, p. 35). A autora traz como exemplo, para pensar o conceito de pluriculturalidade, a maneira como as pessoas negras são vistas quando estão em cena. Essa reflexão da autora, sobre a visão do corpo negro em cena, surge inspirada em conversa/entrevista com o coreógrafo negro norte americano *Rod Rogers*, que expõe o seguinte:

‘(não me diga quem eu sou)’ A minha negritude é parte da minha identidade como ser humano, e minha expressão e desenvolvimento na dança é o resultado da minha experiência total como homem. É simplesmente uma questão do que precede o nó criativo: se é a minha total experiência como ser vivente ou se aquelas experiências as quais eu considero relevantes para a minha negritude. (ROGERS APUD SANTOS, 2014, p. 32)

Compreendemos e corroboramos essa dimensão apontada por Inaicrya a partir da fala de *Rogers*, em suma, trata-se de que uma pessoa negra em cena jamais terá sua cor, sua forma, seus traços, logo, sua imagem apagada, a pessoa negra no espaço cênico revela algo que vem antes, algo que grita e pulsa na cara daquele que lhe assiste, contempla, critica e investiga. A primeira informação de uma pessoa negra em cena é a sua cor, a sua informação histórica, está jogada ali na cena, para além da posterior análise de suas qualidades técnicas como artista.

As entrevistas com as artistas negras foram determinantes para percebermos e localizarmos maneiras pelas quais se dá a inclusão de pessoas negras nos espaços embranquecidos, bem como constatação da presença perversa do racismo, do machismo e do sexismo dentro dos núcleos e espaços artísticos da cidade de Porto Alegre.

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação* (2019), revela-nos sobre a inclusão tokenista⁹⁶ de pessoas negras nos espaços hegemonicamente brancos, em que essas pessoas têm que representar de maneira obrigatória a sua negritude para serem de fato aceitas pela branquitude (SOVIK, 2019). A autora nos fala da “responsabilidade em ser a raça [...]” e ainda complementa que “ser incluída/o sempre significa representar as/os excluídas/os. E é por

⁹⁶ Tokenismo: é a prática de fazer apenas um esforço superficial ou simbólico para ser inclusivo com membros de minorias, especialmente recrutando um pequeno número de pessoas de grupos sub-representados para dar a aparência de igualdade racial ou sexual dentro de uma força de trabalho. Aqui especificamente dentro dos núcleos artísticos porto-alegrenses.

isso que geralmente, nos é forçado o papel de representantes da 'raça'. O que ocorre é que cada negra e negro acaba representando todos os outros" (KILOMBA, 2019, p. 173).

Sim, o racismo nos faz ser esse outro do outro. O racismo é violento quando exclui, quando joga a responsabilidade para o sujeito negro de ser e saber ser negro. O racismo não oportuniza a humanidade para a pessoa negra, ele simplesmente reduz e apaga a humanidade dessas pessoas a algo que caiba na visão colonial eurocêntrica e embranquecida. Não se trata somente do que circunda a nossa humanidade, pois já a possuímos, uma vez que o racismo entre outras violências nos forma e nos confronta diariamente desde o modo como somos vistos, ou seja, nós possuímos em nossa humanidade diversas lentes, conseguindo enxergar o outro para além de nós mesmos. Queremos algo que vá para além de uma mera empatia, pois enquanto formos lançadas/os como o "outro do outro", segundo Fanon (2008), estaremos sempre jogadas/os à margem da visão única e reducionista que nos aproxima e nos limita, que é a própria empatia. A empatia é o lodo viscoso da branquitude que aproxima as pessoas negras de uma determinada humanidade, ao mesmo tempo que nos dilacera e distancia do outro (sujeito branco). A empatia é a lente artificial da inclusão, relativa às oportunidades em que nos lança, é a possibilidade de iludir as chamadas minorias com efêmeros privilégios emocionais. Permanecemos ainda à margem, sujeitos/as a sermos objetos de estudo para ensaios de empatia inclusiva no núcleo artístico branco-hétero-burguês e eurocentrado. Núcleo que, para quem o sadismo em saber como nos sentimos, não impele a nos oportunizar ou privilegiar em relação às nossas reivindicações, uma empatia que tortura as pessoas minorizadas, que utiliza essa dor como combustível para fortalecer o alicerce resistente de uma cultura estruturada pelo racismo. Como aponta Audre Lorde (2019), "[...] o tokenismo que às vezes nos é oferecido não é um convite para compartilhar o poder; nossa 'diversidade' racial é uma realidade visível que deixa isso bem claro" (LORDE, 2019, p. 243).

Pensar a cultura artística local de maneira crítica é reconhecer, para além da potência das performances cênicas, algo que seja presente em seus discursos. É reconhecer que estamos inseridas dentro de um estado influenciado por diversas culturas, onde todos, sem exceção, transitam e

saboreiam uma diversidade de influências que se distanciam e muito do que possa ser dito como original, mas ainda sim guardam suas conexões, sobretudo em relação à desvalorização. O que estamos dizendo é que estamos jogadas nas margens pluriculturais, como traz Inacyra Santos (2014), no sentido de compreender a diversidade corporal dos povos que vivem aqui no Brasil e que têm colaborado para esse tecido social complexo, colorido, belo e tão mal compreendido (SANTOS, 2014). A complexidade está em reconhecer que existe aqui uma diáspora negra, assim como existe uma pluriculturalidade que passa ou é atavicamente transmitida para a memória celular dos indivíduos negros de maneira histórica. E que revela com isso nosso cerne cultural, o modo como nós, pessoas negras, fomos constituídas a partir de um histórico período escravocrata, pois, se somos negros/as, temos que reproduzir algo africano.

Luciane Ramos da Silva, com o conceito Corpo em Diáspora (2018), em que investiga e lança de maneira intelectual e crítica a percepção do que pode o negro nas artes cênicas da cultura brasileira, com base nas perspectivas cênicas e das danças e expressões negras brasileiras, elucida bem essa questão. Ela aponta para uma abordagem sobre a colonialidade e decolonialidade que consiste em atentar para as expressões artístico-cênicas negras e suas fugas dos paradigmas que impõem o que e como uma pessoa negra tem que vestir e investir em cena. A autora propõe a interculturalidade como conceito que busca debater expressões culturais subalternizadas em pé de igualdade com as expressões ditas hegemônicas, para além das diferenças simplórias e populistas (RAMOS, 2018). Em suma, ela reconhece a necessidade de uma investigação crítica e horizontal sobre colonialidade na qual sejam priorizadas estratégias de negociação sobre os conteúdos diversos, para a convivência coabitada no intercâmbio no sentido de reconhecer-se as diferenças e as reciprocidades (SILVA, 2018) dentro dos espaços artístico-culturais. A autora aborda ainda o desafio na inclusão de um aglomerado de alternativas estéticas, por reconhecer os conflitos nas relações existentes no espaço cultural heterogêneo. Para ela, a dificuldade maior está em lidar constantemente com os dilemas e desafios numa tentativa permanente de comunicação passível de tensões, já que a combinação cultural tranquila e sem conflitos talvez seja um desafio ingênuo (SILVA, 2018).

A multiplicidade que habita os corpos negros, especificamente os das mulheres negras brasileiras, não parece se comunicar e nem transitar no mercado artístico cultural brasileiro como outros referenciais de corpos artísticos. Se pensamos notadamente em mulheres negras artistas criadoras e intérpretes, a visão que recai é algo pautado num senso comum cultural, incapaz de perceber ou valorar as potências criativas dessas mulheres.

Pensar a partir das mídias hegemônicas de massa como fatores de impacto, e notar a intensidade e as tensões provocadas pelo capitalismo, é sinalizar também o estado de regulação (GOMES, 2011) e dominação (BARBOSA, 2006) que legitimam e delimitam o corpo e a liberdade das pessoas. Elementos que manipulam e forjam um sentido ideal de consumo, jogando com isso, produzindo indícios que programam arquivos e impressões do que e de como localizar, a partir de perfis determinados e específicos, o que deve e o que pode ser consumido a partir de uma determinada lógica e da experiência do prazer. Essa lógica do consumo, que pauta as relações num social consumista e neoliberal, acaba também por constituir o mercado artístico cultural.

Para pensar sobre o mercado artístico cultural com base nos corpos de mulheres negras brasileiras, trazemos para esta reflexão a autora bell hooks, a partir do capítulo *Vendendo uma Boceta Quente: Representações da Sexualidade da Mulher Negra no Mercado Artístico Cultural*, do seu livro *Olhares negros: raça e representação* (2019). A autora evidencia o modo como o grande mercado cultural desenvolve e vende um estereótipo da figura da mulher negra centrado na sexualidade. Para hooks, a erotização e sexualização dos corpos de mulheres negras colocam-se como questões centrais de negociação assertiva de sucesso no mercado cultural, uma vez que a não exposição sexual e desviante desses corpos provoca uma instabilidade que distancia e exclui qualquer alternativa de gerar outras concepções acerca do que é arte, do que é corpo e do que é possibilidade. Nas palavras de hooks,

A cultura popular oferece exemplos incontáveis de mulheres negras se apropriando de e explorando 'estereótipos negativos' para garantir o controle sobre a representação ou, no mínimo colher seus lucros. Uma vez que a sexualidade da mulher negra tem sido representada pela iconografia machista e racista como mais livre e liberada, muitas cantoras negras, independente da qualidade de suas vozes, cultivam

uma imagem que sugere disponibilidade sexual e licenciosidade. [...] o corpo da mulher negra só recebe atenção quando é sinônimo de acessibilidade, disponibilidade, quando é sexualmente desviante. (hooks, 2019, p. 136)

Refletir sobre a inclusão e oportunidades conquistadas pelas mulheres negras, dentro da lógica de opressão do sistema hegemônico cultural, é ainda localizar a corporalidade da mulher negra como algo que se insere no campo do experimental, como mostra Preciado (2018), pensando sobre as lógicas farmacopornográficas que induzem o prazer a partir de determinados grupos, para se pensar o poder, com isso:

O poder não se localiza apenas no corpo ('feminino', 'infantil', ou 'não branco') enquanto espaço tradicionalmente imaginado como pré-discursivo e natural, mas também em um conjunto de representações que transformam em sexual e desejável. Trata-se, em todo caso, de um corpo sempre farmacopornográfico, um sistema técnico que é efeito de um mecanismo de representação e produção cultural muito difundido. (PRECIADO, 2019, p. 51)

Assim, desde a perspectiva de uma criação artística elaborada e apresentada a partir da vivência/experiência cênica de uma artista negra, foi criada em 2019 a performance para a cena "PEÇA" (ROSA, 2019); cuja estrutura criativa e expositiva da montagem de Rita Rosa Lende foi elaborada mediante o conceito de Decolonialidade (GALLAS, 2013). Tal montagem foi construída com o intuito de dar, literalmente, um norte conceitual e investigativo para pensar a proposição e disponibilidade de uma corpa negra em cena.

Visando dialogar sobre estética, corpo e técnica de dança, pensamos em algo que não recaia na visão recorrente do corpo da mulher negra em cena. Pretendemos, por intermédio de uma linguagem em dança que não é comum, logo, não traduz o que a mídia hegemônica, principalmente, exige como legenda corpóreo e estética, burlar a lógica do corpo negro como um entretenimento débil, frágil, erótico e submisso. Afinal, "[...] o corpo negro ainda vive situações que exigem a superação da visão exótica e erótica que sobre ele recai, oriunda da violência escravista, alimentada pelo machismo e disseminada pelo sexismo" (GOMES, 2011, p.48), gerando com isso, de

maneira destacada, um processo tenso e ambíguo no corpo e na corporeidade do sujeito negro (GOMES, 2011).

A performance *P E Ç A* é uma proposta cênica que dialoga com a Dança Contemporânea e técnicas de Afro Butoh, da linhagem de Benjamin Abras (ABRAS, 2019). A montagem remete de maneira sutil ao período escravocrata da venda dos corpos de pessoas negras no mercado de escravos. Evidencia a maneira como estes corpos eram expostos e de como eram aceitos para compra final como peças alienáveis.

A obra performativa *P E Ç A* procura discorrer de forma abstrata sobre o corpo da mulher negra na sociedade e pensar sobre este corpo nas artes cênicas. A obra pretende ainda incidir sutilmente sobre a imanência do corpo da mulher negra através da dança e em dança. A busca foi por uma certa naturalização na percepção da humanidade do corpo que dança, que se expressa, pulsa e vive a cor, as curvas, a textura do cabelo da pele e do corpo, os pés calçados sobre as teias dos paradigmas sociais que marginalizam tal corpo.

P E Ç A é uma performance cênica que busca traduzir o que bell hooks, em seu livro *Olhares Negros Raça e Representação* (2019) aborda de maneira pontual sobre a legitimação e a representação do corpo da mulher negra nas grandes mídias, âmbito no qual tal corpo é representado de maneira hipersexualizada, como já dito, o que constrói e institui a visão sobre o corpo da mulher negra dentro da produção cultural do mercado artístico.

O Brasil, lugar em que a maioria da população é mestiça e negra, mas também onde essa mesma maioria é a mais pobre e a que mais morre por conta dos altos índices de genocídio da população negra, é, apesar de sua opressora realidade, reconhecido por suas tradições culturais que remontam a uma matriz africana. O exemplo mais emblemático é a música popular brasileira (MPB). É cada vez mais óbvia e evidente a estratégia do Estado brasileiro, estruturalmente racista, de eliminar da sociedade brasileira as pessoas pobres/negras e manter a dominação das elites consideradas brancas. Ao mesmo tempo, é parte desse procedimento opressor e violento estabelecer culturalmente como esses corpos regulados devem assistir, consumir e se perceber como uma matriz cultural. Os corpos de pessoas negras no Brasil são hipersexualizados, principalmente o das mulheres, sobre

os quais a mídia de massa investe em uma produção que objetifica e reduz a figura da mulher negra, limitando a sua produção artística ao carnaval, ao samba e às manifestações ditas folclóricas.

Assim, as produções de mulheres negras no Brasil que buscam desviar-se dessa lógica são excluídas e boicotadas do mercado artístico cultural como não apetecíveis dentro dos sistemas de arte. Além disso, não são reconhecidas como artistas e, quando são, seus trabalhos ficam limitados por discursos que ainda se ocupam em tentar desconstruir ou reafirmar o que a sociedade e a cultura impõem.

A performance *P E Ç A* consiste em ações fixadas em corridas pelo espaço, imagens do corpo em perfis distintos e duas sobreposições de imagens onde Rita Rosa, artista negra sul-brasileira, propõe ao público uma maneira abstrata de entendimento sem tradução posterior ao que se percebe em cena.

P E Ç A é sobre o corpo com cor, o corpo humano e a/na arte contemporânea. Performance que questiona a expectativa cultural lançada sobre o corpo da mulher negra em estado de artístico poético.

P E Ç A divide o corpo em pedaços, como um corpo mutilado socialmente pela estrutura do racismo, do machismo e da misoginia.

P E Ç A traz uma corpa dividido em partes, reitera a possibilidade única de uma marginalização e de um discurso de dor, *P E Ç A* evoca a subjetividade e a liberdade do corpo de uma mulher negra, que só quer ser/viver sua cor e sua liberdade de ser o que quiser ser de maneira literal. *P E Ç A* questiona: será que essa possibilidade existe?

Ao fim e ao cabo, trata-se de abordar a diferença de representatividade nesses discursos de diferenciação que tendem a elaborar representações sobre a autenticidade da cultura negra e que se tornam facilmente produtos de mercantilização e homogeneização, reificando estereótipos que a própria militância negra contesta (FERRAZ, 2012). Luciane Silva, por sua vez, faz-nos pensar sobre a questão da visão hegemônica, que recai sobre a exposição artístico negra, a partir da lente de uma crítica hegemônica:

Frequentemente o *expertise* da dança hegemônica, incapaz de fazer uma leitura de espetáculos enquanto arte, pura e simplesmente, ao se depararem com produções de dança negra, e diante de sua

limitação para apreciar aspectos dramaturgicos, coreográficos e técnicos de expressões de danças afro-orientadas, revelam perspectivas que tanto estigmatizam quanto reificam o olhar exotizador: 'Uau que forte', 'Que bonito, mas eu não entendo, não sou especialista', 'Que fantástico...que figura'. Percebemos que para esses especialistas, dentre os quais citamos críticos de dança, artistas, pedagogos, os traços ligados às estéticas negras são elementos exóticos e distantes do que se convencionou utilizar como critério para apreciação. (SILVA, 2018, p.56)

Por perceber a pluralidade existente nas experiências e saberes corpóreos de dançarinas, performers e criadoras negras brasileiras, notamos a importância em discorrer, inverter e desconstruir os modos de representação e representatividade da mulher negra e seu lugar no universo das artes da cena contemporânea. Buscando, desse modo, nortear o aprendizado a partir de outros fazeres e saberes em dança e performance, capazes de inaugurar discursos e narrativas sobre si de maneira a não esbarrar no discurso usual.

Acreditamos que o olhar sobre a corporeidade negra poderá nos auxiliar a encontrar outros elementos para a compreensão de novas dimensões políticas e educativas referentes à questão racial (GOMES, 2011) e o fazer artístico, lançando mão do que é e o que poderá ser diante do critério da lente hegemônica de pensar, ser, fazer e saber. Sentidos esses para compreender e lançar questões relacionadas ao viver o corpo no mundo e não negar que o corpo sente dor, produz, faz escolhas, age, move, contesta, vibra, goza, sonha, reage, diverte-se e luta. Trata-se de pensar sobre a sua liberdade em tecer e narrar a própria vida, no intuito de utilizar o corpo como um fator que cliva a poesia e a abstração da realidade vivida em sua dinâmica através do que pode o corpo no modo criativo.

Perceber a dinâmica do corpo e sua movimentação como um fator autônomo de percepção. Leda Maria Martins enfatiza o entendimento a partir de uma variável dinâmica dos processos de trânsito sógnicos abordados no conceito de *Encruzilhada* (1996). O que implica perceber a noção de escolhas, desvios, interações, intersecções, atravessamentos, possibilidades que o corpo social e político vive, se pensarmos que,

[...] a noção de encruzilhada como um operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos

quais confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos enfim (MARTINS, 1996, p.69)

Enfatiza-se dessa maneira a noção central de que o corpo é o centro potente de reinvenção da noção de si mesmo, receptáculo de criatividade diante de sua humanidade e percepção do outro. Entendemos que, para chegarmos à legitimação do corpo da mulher negra em cena, é preciso dar-se conta de que o corpo em cena também narra sobre a sociedade e o que vivemos, sobre os fatores que nos atravessam cultural e historicamente, como, por exemplo, a estrutura racista brasileira. Só então talvez poderemos compreender as percepções narradas desde perspectivas pluriculturais, no sentido de aquiescer ao fato de que vivemos em uma sociedade atravessada por diversos fatores culturais que inequivocamente constituem o que somos.

Para finalizar, gostaríamos de evidenciar que não estamos aqui tentando derrubar uma cultura já instaurada, a partir das relações com diferentes ícones das culturas femininas negras do carnaval, por exemplo, tais como: passistas, rainhas de bateria, dançarinas de dança afro, portas-bandeiras, etc., estamos aqui clamando por uma “[...] ânsia instaurada que nasce da urgência e do grito (há muito abafado) pelas abertura e incorporação de novos papéis e espaços para mulheres negras no meio artístico brasileiro” (RIBEIRO, 2018, p.144). Por fim, à guisa de conclusão, gostaríamos de pensar que, a partir destas lentes, de dentro de um sistema cultural, talvez desde esse núcleo artístico local da cidade de Porto Alegre, possam emergir formas de ruptura com as barreiras que limitam, coisificam, restringem e boicotam corpos artistas mulheres negras, seja em trabalhos solos, grupos e/ou coletivos. Quiçá possamos criar práticas que dilacerem o racismo entranhado nos espaços artísticos deste território e que sistematicamente invalidam e impedem o avanço das obras e percursos artísticos dessas mulheres. Nosso intento é o de implodir, através de micro ações performativas e dialógicas, os espaços artísticos hegemônicos, onde, em um restaurado núcleo, pluricultural, além do mero discurso retórico, possa haver disponibilidade para diálogos e a construção de relações com características antirracistas, antimachistas, derrubando as lógicas do tokenismo, para pensarmos, de fato, em novas bases, finalmente, decoloniais.

Referências

- ABRAS, Benjamin de Oliveira. Entrevista, **Atravessamentos e polarizações, entre as poéticas do gesto no Butoh e as expressões Negras**. Marrocos, p. 2 – 21, 2019.
- FANON, Franz. **Pele Negra Máscaras Brancas**; tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERRAZ, Fernando MC. Rede Terreiro: pluralidades na dança negra contemporânea. **Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia**, n. 33, 2013.
- GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. **Revista Semestral do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar**, v. 1, n. 2, p. 37, 2011.
- HOOKS, Bell. **Olhares Negros Raça e Representação**. São Paulo Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação-** Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LORDE, Audre. **Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença**. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 239-249, 2019.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.
- PRECIADO, Paul. B.. Texto Junkie. **Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. n-1 edições, 2018.
- ROSA, Gabriela Souza. **PEÇA: PERCEPÇÕES e DESVIOS**. Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS, Montenegro, Rio Grande do Sul, Brasil, 2019.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2^o Edição. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germany Acogny**. Universidade Federal de Campinas, UNICAMP, São Paulo, Brasil, 2018.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. **Branquidade e Racialização**: qual é o lugar da educação?.

Portal Geledés, 2019. <https://www.geledes.org.br/branquidade-e-racializacao-qual-e-o-lugar-da-educacao/> acesso em 24/09/2020.

**AFETOS DISSIDENTES, CORPOS VIGENTES:
REFLEXÕES SOBRE A HOMOAFETIVIDADE NEGRA NA DANÇA
CONTEMPORÂNEA**

Bruno Novais Dias (UFBA)

Antes de começar esse texto gostaria de propor uma rápida experimentação. Responda à pergunta a seguir, para si mesmo, com a primeira palavra que vem a sua mente: “— O que você está sentindo nesse momento? ” Talvez sua resposta seja alegria, sono, fome, desânimo, curiosidade, entre tantas outras respostas possíveis que você, instantaneamente, tentou resumir a pedido desse autor. Você já parou para pensar quantas vezes faz esse exercício por dia? Provavelmente muito pouco ou se quer essa ação é realizada, pois socialmente não possuímos uma atenção para refletir sobre o que nos afeta, principalmente sob esse sistema capitalista que nos obriga a estar ocupado a todo momento com foco em produzir massivamente.

Essas questões começaram a surgir em 2017, na Escola de Dança da UFBA, quando na busca de um tema à criação de uma nova obra juntamente com o artista/pesquisador Eduardo Guimarães, começamos a divagar sobre nossas questões afetivas. Naquele momento, havíamos acabado de sair de relações amorosas perturbadas, interferindo em nossos estudos, vida social e principalmente em nossa autoestima. Naquele instante percebemos que já tínhamos um caminho pelo qual percorrer. Foi extremamente potente trabalhar com os nossos afetos em processos criativos em dança, e para além da arte, como é necessário refletirmos sobre aquilo que nos atravessa emocionalmente. Depois desse dia, não parei mais de pesquisar sobre afetividade, sempre atravessando as questões de raça⁹⁷, gênero e sexualidade. No entanto, comecei a me perguntar recentemente, o que de fato significa “afeto”? Como determinamos se fomos afetados por algo ou alguém? Afeto e sentimento possuem o mesmo significado?

⁹⁷ Mantemos aqui o uso da palavra *raça* para referir-se a etnicidade das pessoas negras, pois consideramos que esse termo ainda é um operador sociológico de peso na reprodução dos estigmas racializantes em nosso país.

O autor António Damásio em seu livro *A estranha ordem das coisas* (2018), possui um capítulo destinado a refletir sobre os afetos a partir da neurociência. O autor argumenta que:

O afeto, portanto, é uma tenda bem ampla sob a qual deposito não só todos os sentimentos possíveis, mas também as situações e mecanismos responsáveis por produzi-los, ou seja, por produzir as ações cujas experiências tornam-se sentimentos. (DAMÁSIO, 2018, p.96).

Partindo da visão do autor, os nossos sentimentos são a base do nosso processo afetivo, assim como as situações e as formas que os produzem. Nas palavras do autor os sentimentos “são experiências mentais e, por definição, conscientes” (DAMÁSIO, 2018, p.98). Ele afirma que temos consciência dos sentimentos, justamente, porque conseguimos identificá-los e classificá-los como positivos ou negativos. Esse processo se chama *valência* que é: “[...] a *qualidade* inerente da experiência, que apreendemos como agradável, desagradável ou algo entre esses dois extremos” (DAMÁSIO, 2018, p.101).

Contudo, esse processo de construção sentimental não parte apenas do nosso interior, eles são formados em diálogo com nossas referências exteriores (sociais, culturais e históricas). Damásio aponta em seu texto a importância do fenômeno *sentimento* em nossa sociedade:

Sentimentos acompanham a trajetória da vida em nosso organismo, tudo o que percebemos, aprendemos, lembramos, imaginamos, raciocinamos, julgamos, decidimos, planejamos ou criamos mentalmente. Conceber os sentimentos como visitantes ocasionais da mente ou como sendo causados apenas pelas emoções típicas não faz jus à ubiquidade e à importância funcional do fenômeno. (DAMÁSIO, 2018, p.96).

As emoções por outro lado, não atuam em nosso campo consciente, sendo provocadas em resposta às situações que alterem o nosso equilíbrio homeostático⁹⁸. O desencadeamento das emoções acontece quando uma situação é identificada por sistemas cerebrais específicos, ocorrendo uma alteração em nosso estado fisiológico, podendo gerar liberação de moléculas químicas, mudanças viscerais, movimentos da face, membros ou até do corpo inteiro, resultando em uma resposta emotiva (DAMÁSIO, 2018).

⁹⁸ Capacidade do organismo de se manter constante, para que suas funções e reações químicas essenciais não sejam influenciadas e permaneçam dentro dos limites aceitáveis à manutenção da vida. (HOMEOSTASE, 2020).

Com isso o autor aponta para uma diferenciação das emoções e dos sentimentos, sendo que o primeiro acontece por meio de um processo orgânico e inconsciente, o segundo de maneira totalmente consciente, a partir da localização, perspectiva e construção social de cada indivíduo.

A antropóloga Jeanne Favret-Saada em seu texto *Ser afetado* (2005), reflete sobre o processo afetivo a partir de uma experiência no Bocage francês em um ritual de feitiçaria. A autora na época buscava contrapor pesquisadores que defendiam a importância de não se relacionar com os seus “objetos” de pesquisa, na tentativa de protocolar um distanciamento entre pesquisador e seu interlocutor, pressupondo uma neutralidade nas relações de pesquisa. A autora participou do ritual no intuito de descrever como era esse processo estando dentro da manifestação e a importância do pesquisador estar imerso em sua proposta para poder colher dados mais detalhados. Favret-Saada, no final do processo, compartilha que foi enfeitiçada, relatando que muitas vezes não conseguia registrar o que havia acontecido em seu diário, pois simplesmente lhe faltava palavras para tentar decifrar sua experiência.

A partir de sua vivência a autora entende os afetos como “[...] intensidades específicas que geralmente não são significáveis” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159). Em seu texto refletindo sobre o processo da feitiçaria, ela aponta que quando não vamos no caminho de querer entender tudo em um processo de racionalização da vivência, é possível conhecermos uma outra dimensão da experiência humana, é possível sermos afetados (FAVRET-SAADA, 2005).

Com base nessas partilhas, podemos relacionar o ponto de vista da autora com Damásio e refletirmos que ambos indicam diferentes possibilidades para se pensar sobre afeto. Damásio demonstra uma dimensão mais orgânica e racionalizada em um estudo neurológico e cultural sobre essas construções afetivas e Favret-Saada, com base na antropologia, parte de uma prática ritualística, apresentando uma dimensão mais subjetiva de uma presença, na qual ser afetado é ser transformado pela experiência da vivência.

Alicerçado pelos dois autores, sugiro que podemos entender que a afetividade humana se constitui entre as experiências conscientes e subjetivas que nos permitem (ou não) identificar e mensurar uma experiência vivida.

Os afetos e suas intersecções

Se ponderarmos sobre essas questões pensando nos corpos negros e os atravessamentos do racismo, podemos refletir na importância de se pensar sobre *afetividade negra*, visto que existe uma estrutura social que modifica a experiência afetiva desses corpos. O autor Silvio Almeida relata em seu livro *Racismo Estrutural* (2019), a constituição e a dinâmica do racismo que perpassa as esferas econômicas, culturais, históricas e sociais, salientando a reverberação do mesmo na construção da subjetividade desses corpos:

[...] o racismo, enquanto processo político e histórico, é também um processo de constituição de subjetividades, de indivíduos cuja consciência e afetos estão de algum modo conectados com as práticas sociais. (ALMEIDA, 2019, p. 63)

O autor relata que a elaboração da autoconsciência e as experiências subjetivas do sujeito negro irremediavelmente serão afetadas pelo racismo, interferindo totalmente em todas as suas relações pessoais e interpessoais (ALMEIDA, 2019). A autora bell hooks no texto *Living to love*, contribui nessa perspectiva afirmando como o período escravocrata influencia até hoje nas relações afetivas dos negros:

A escravidão socializou as pessoas negras para conter e reprimir uma série de emoções - testemunhando uns aos outros sendo diariamente sujeitos a todos os tipos de abusos físicos, a dor do trabalho brutal excessivo, a dor das punições, a dor de quase morrer de fome – pessoas negras escravizadas raramente poderiam mostrar simpatia e solidariedade uns com os outros. [...] Era apenas em espaços cuidadosamente cultivados de resistência social que escravos podiam dar vazão aos sentimentos reprimidos. Assim, eles aprenderam a controlar o impulso de cuidar quando era mais necessário e aprenderam a aguardar por um momento “seguro”, quando os sentimentos poderiam ser expressados. (hooks, 1993, p. 232, TRADUÇÃO NOSSA.)

A autora enfatiza como o processo escravocrata forçou os negros a buscarem uma forma de dividirem “razão e emoção” como estratégia de sobrevivência. Até hoje é muito comum associarmos a emoção como uma fraqueza, principalmente os homens negros, que além de possuírem o

patriarcado reforçando uma figura do homem desprovido de sentimentos, ainda possuem um legado histórico da escravidão como herança, acreditando que a brutalidade e severidade são características que imprimem força e virilidade.

Nesta perspectiva, refletir sobre afetividade negra é uma estratégia política de sobrevivência e (re)existência, pois só conseguiremos transformar nossas estruturas sociais se antes voltarmos nossas atenções para os nossos sentimentos e subjetividades. E se formos mais a fundo pensando para além da raça, refletindo sobre as intersecções de gênero e sexualidade, esse processo torna-se ainda mais necessário.

A partir da minha experiência de vida sendo uma bixa preta⁹⁹ e com base em relatos de amigos próximos, começo a perceber que além da cor da pele preta o fator *sexualidade* é um agente que também influencia nossas experiências afetivas, pois estando dentro de uma sociedade heteronormativa supremacista branca, nossas relações, desejos e vivências são totalmente atravessados por esses padrões impostos. Em vista disso, começo a me debruçar reflexivamente como pesquisador e artista sobre o termo *homoafetividade negra*, levando em conta essas intersecções como influenciadoras na construção desses sujeitos negros e homossexuais.

Na busca de teóricos que indiquem uma possível definição do termo *homoafetividade*, percebo que é muito recorrente a utilização da expressão sem nenhuma conceitualização. A única definição que encontrei até o presente momento foi da autora Maria Berenice Dias que no seu livro *União homoafetiva: O preconceito e a Justiça*, utiliza o termo no intuito de resguardar o direito do afeto entre pessoas do mesmo sexo, não associando especificamente a prática sexual como alicerce constitutivo dessas relações (DIAS, 2009), ou seja, em sua perspectiva o termo pode ser utilizado para retratar o afeto entre dois homens ou duas mulheres héteros, por exemplo.

A contribuição da autora é de extrema relevância se pensarmos que os processos afetivos estão para além das relações conjugais e sexuais, considerando que as trocas de afetos acontecem em relações parentais,

⁹⁹ Termo utilizado com “x” pelos ativistas homossexuais negros como transgressão da linguagem formal e ação política que intersecciona raça e sexualidade.

amizades ou até mesmo com animais de estimação por exemplo. Entretanto, nesta pesquisa utilizo esse termo para retratar as experiências afetivas dos homossexuais negros a partir da dança, pensando nele como um dispositivo dramático potencializador na vida destes sujeitos, constituindo um posicionamento político que protagoniza tais corpos.

É imprescindível ressaltar que dentro deste artigo e em minha atual pesquisa, utilizo esse termo com base na minha experiência de vida enquanto uma bixa preta cisgênero, que reconhece que cada identidade de gênero, pode se relacionar com esse termo de diferentes formas. Esta pesquisa não visa desconsiderar ou ignorar todas as produções que contribuem para a desconstrução dessas normativas de identidades de gênero e sexualidade, mas sim, de problematizar esse lugar a partir da minha relação com essas esferas, entendendo a insurgência de questionar esses processos afetivos atravessados por essas intersecções. E quem sabe, corroborar para outras pesquisas que reflitam sobre afetividade a partir dessas outras identidades de gênero. A busca por uma representatividade política pode nos apresentar dilemas importantes, como reconhecer as diferenças e descobrir estratégias que não desistam de estabelecer diálogos e reconhecimentos possíveis

Portanto, o intuito aqui não é trazer respostas concretas ou alocar determinados sujeitos em caixas categorizadoras, e sim, problematizar e buscar uma atenção para esses afetos dissidentes que possuem uma interferência direta em suas edificações em consequência da estrutura racista e homofóbica que vivemos atualmente. E escolho fazer um recorte para falar das bixas pretas, primeiramente, por me reconhecer enquanto uma e por acreditar na importância de gerar discussões e reflexões específicas acerca de cada grupo que se identifica a partir das mesmas perspectivas de identidade de gênero e sexualidade. Este objetivo não anula a individualidade e subjetividade de cada pessoa, pelo contrário, almeja fortalecer uma resistência desse movimento e apontar a similaridades em alguns processos nas construções afetivas desses sujeitos.

Homoafetividade Negra - Dançando os nossos afetos como estratégia de (re)existência

Desde 2017, quando inicio o meu primeiro trabalho artístico investigando os afetos como disparadores em processos criativos, percebo o quão prazeroso e doloroso pode ser explorar essas percepções. Essa ambiguidade é compreensível, pois os afetos abarcam os sentimentos tidos como positivos, negativos e os seus *entres*, sendo necessários para o nosso equilíbrio. A potencialidade de trabalhá-los em um processo artístico está nas infinitas possibilidades de investigação de sentimentos, lembranças e estados corpóreos.

Porém, para as bixas pretas – assim como para outros corpos dissidentes – essas investigações muitas vezes perpassam por lugares de sofrimentos, principalmente àquelas que experienciam uma *segunda diáspora*, quando ao performar suas sexualidades são expulsas de seus ambientes familiares ou ciclos de amizades (VEIGA, 2019). Essas alterações de relações são um ponto de extrema relevância quando pensamos em interferências em nossas construções afetivas “[...] uma vez que a família ocupa lugar especial de pertencimento e de segurança para a bixa preta” (VEIGA, 2019, p. 84). Além dessas possíveis quebras de vínculos, as bixas pretas correm o risco de ficarem expostas a hipersexualização de seus corpos, dificuldades de se relacionar amorosamente – por insegurança e baixa autoestima –, falta de representatividade midiática e escassez de trabalho. Essas questões se intensificam quando as mesmas externam uma feminilidade mais aparente.

Por esses e outros motivos entendo a relevância de refletir artisticamente sobre *homoafetividade negra* em meus trabalhos, pois antes de enfrentarmos o mundo para performar nossas verdades, necessitamos mergulhar em nossos processos subjetivos e refletir sobre as nossas construções sentimentais. Lucas Veiga pontua que “O trabalho sobre si, o autocuidado, tão fundamental para que a bixa preta siga viva num mundo que quer exterminá-la, é ferramenta de fortalecimento para o confronto permanente com a realidade social do racismo” (VEIGA, 2019, p. 90).

Ao propor em 2019 um projeto intitulado *POC – Pretas, Ousadas e Contemporâneas* para o PIBEXA-UFBA¹⁰⁰, meu intuito era justamente utilizar essas experiências homoafetivas como material propulsor à criação de um espetáculo em dança que além de mostrar as fragilidades e dores que uma bixa preta afeminada vivência, consistia, também, em realçar a força, beleza e determinação desses sujeitos.

Convidei para atuarem como interpretes três alunos da graduação e um do mestrado da Escola de Dança da UFBA¹⁰¹, que se enquadravam dentro deste perfil, o qual almejava para essa obra: Bixas pretas afeminadas e periféricas. O processo se iniciou com a utilização de uma metodologia que estou desenvolvendo desde 2018, intitulada como *mapeamento dos afetos*¹⁰² que consiste em um procedimento de reflexão e escrita pelo corpo utilizado como disparador para processos criativos. A proposta parte da seleção de um sentimento no qual o artista/mediador pretende aprofundar – sozinho ou em grupo - para que durante o processo este mapeamento aponte as intersecções e possibilidades de criação em dança a partir dessa constelação de afetos que vivenciamos diariamente em nossa construção social e subjetiva.

Com isso, divido este processo metodológico em três partes: Identificação, reflexão e transformação. Identificação – o mediador solicita que o artista/convidado identifique uma história afetiva dentro de critérios pessoais do mesmo; Reflexão - o artista/convidado cria um apanhado de semelhanças e diferenças entre as histórias – Caso seja um processo solo, o artista/criador/mediador pode colher histórias de pessoas que possuam o mesmo perfil identitário (ou não) do mesmo, depende de sua proposta – e inicia uma investigação improvisacional a partir da dança escrevendo-a pelo corpo; Transformação – com base nestas etapas em destaque, o artista/convidado que utilizar o mapa começa a desenvolver ações artísticas (coreografadas ou

¹⁰⁰ Programa Institucional de Experimentação Artística da Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia (PROEXT)

¹⁰¹ Os interpretes são: Daniel Dias, Eduardo Almeida, Patrick C. de Jesus e Wiliam Gomes. E no início do ano 2020, o aluno Allan Fradique também foi convidado para integrar o elenco.

¹⁰² Anteriormente era intitulada como “Mapa de afetividade”. Assim como a própria metodologia, o nome está em desenvolvimento. Essa mudança ocorreu por uma busca poética para o título por tratar-se de um processo em dança.

semiestruturadas) que gerem possibilidades de transformação cênica dos temas que surgiram no decorrer do processo.

A possibilidade de uma *escrita pelo corpo* surge a partir do conceito de *Performance da Oralitura* de Leda Martins. Ela explica:

[...]. Que o corpo em performance, é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. (MARTINS, 2013, p. 66).

Desde quando comecei a refletir sobre a criação desta metodologia, venho explorando em meus processos o *amor* como ponto de partida, e com *POC* não foi diferente. A escolha se sucede com base no que bell hooks aponta como o seu entendimento de amor, que diferente do que é vendido nas produções midiáticas ocidentais, para a autora o amor consiste em uma *ação e intenção* (hooks,1993), ou seja, o amor é construído, ele é autônomo, é possível para todos aqueles que queiram vivenciar e experienciar esse sentimento. Por esse motivo, me debruço atualmente nesse sentimento, entendendo sua importância para processos de reconstrução da autoestima desses sujeitos dissidentes e como fortalecimento na construção de laços entre pessoas negras e/ou LGBTQIA+. ¹⁰³

Após colher as histórias de amor dos integrantes de *POC*, iniciamos várias experimentações em nossos encontros que expressassem, através do corpo, os sentimentos, reflexões e atravessamentos que essas vivências relatadas nas histórias geraram para cada um. Antes dessas investigações, eu sempre mediava um momento que intitulei como *orgasmo coletivo criativo*, que consistia em uma chegada harmoniosa, que poderia perpassar por situações de massagens em grupo, exercícios de alongamento que ao mesmo tempo provocava cenas sensuais e debochadas ou uma sessão de partilha de beijos dançantes entre nós, por exemplo. O intuito era preparar esses corpos para uma imersão afetiva durante o processo, desconectando suas preocupações com o mundo exterior e concebendo um espaço seguro de compartilhamento de seus sentimentos e emoções.

¹⁰³ Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersex, agêneros, assexuados e mais).

A improvisação foi uma técnica muito utilizada durante o processo todo, pois ela se constituiu como uma ferramenta fundamental dentro da proposta do *mapeamento dos afetos*, em razão de ser um dispositivo muito utilizado na cultura das bixas pretas, sendo que manifestações como a *Ball Culture*¹⁰⁴, abriga até hoje momentos de improvisação através da dança *Vogue*¹⁰⁵ por exemplo. Se pensarmos em todos os atravessamentos que esses corpos vivenciam, a improvisação é uma ferramenta constante para a nossa sobrevivência em um mundo tão violento que elimina diariamente nossos corpos. O objetivo também era que os mesmos acessassem lugares mais inconscientes através da dança, buscando os registros das vivências em seus corpos.

O espetáculo foi construído com base em todas as experimentações que tivemos no decorrer do processo, sendo que algumas partes foram coreografadas e outras utilizaram cenas semiestruturadas, que permitiam que os intérpretes improvisassem em alguns momentos de acordo com a interação do público e/ou os seus estados emocionais naquele dia.

A repercussão diversa do público, os depoimentos posteriores sobre o processo e espetáculo que vieram do elenco, me fizeram pensar na variedade de caminhos que a *homoafetividade negra* pode apontar quando utilizada na construção de processos e obras artísticas em dança. Foco nesta linguagem, pois além de ser no que venho me debruçando enquanto artista e pesquisador atualmente, acredito que a dança contemporânea possui uma maneira muito única de explorar os afetos, por poder investigar o corpo em sua totalidade como comunicador de sua arte e ideias.

Pensando em uma metodologia de pesquisa para este artigo, atravessando uma pandemia da Covid-19, a qual ocasionou o distanciamento físico social, realizei as entrevistas com o elenco via plataforma *StramYard*¹⁰⁶,

¹⁰⁴ Movimento iniciado na década de 80 nos Estados Unidos por bixas pretas em clubes gays, que mesclava concursos com desfile de moda com várias categorias e batalhas de danças Vogue, inspirados nas estrelas das revistas, cinema, publicidade e televisão. (BERTE, 2014)

¹⁰⁵ Dança criada na *Ball Culture*, tendo como inspiração as poses das modelos da revista VOGUE. A dança funde movimentos do *Break Dance*, ginástica artística e desfiles de moda, encadeando linhas corporais sinuosas e retilíneas e posições refinadas. (PARIS IS BURNING, 1990)

¹⁰⁶ Plataforma virtual para reuniões em vídeo

na qual realizei cinco perguntas fixas para todos os interpretes, depois houve um momento de *improvisação* e a partir das respostas eu formulava novas perguntas durante a entrevista. Posteriormente, criei um *mapeamento de afetos* com base nas entrevistas, criando uma tabela de *post-it* virtuais, ligando temas, questões, atravessamentos e diálogos que ocorreram durante o processo de criação e apresentação do espetáculo. Dessa forma, o próprio processo de pesquisa é atravessado pela metodologia em desenvolvimento, alicerçando a curadoria dos depoimentos com base na mesma.

As perguntas fixas realizadas foram: 1) *O que te fez querer participar desse processo?* 2) *Como foi participar de um processo artístico que partiu de histórias de amor?* 3) *Quais são suas lembranças mais significativas do processo? E por quê?* 4) *Tem interesse de elaborar ou participar de um outro processo artístico que tenha como base um estudo voltado para os afetos?* 5) *Depois dessa experiência, o que significa ser uma POC para você?* As respostas passaram por temas como: problematizações de masculinidades negras, o deboche como uma armadura e resistência, as vivências como processo de autodescobrimento, debates sobre *colorismo*¹⁰⁷ e apontamentos de reverberações posteriores.

Amor e afeto foram dois temas bastante explorados. A maioria dos comentários dialogaram muito com a perspectiva apontada por hooks sobre o amor, como um sentimento autônomo, diverso, particular e coletivo ao mesmo tempo. Outros apontaram a importância de falar sobre afetos negros à nossa resistência. Eduardo acrescentou a relevância de compartilhar sobre esses assuntos com as crianças, principalmente trabalhando o auto afeto. Depoimento de Daniel como “Quando eu me vi rebolando, caiu a ficha que eu sou *gostosa*.”, nos mostra como explorar o nosso próprio corpo e nossas subjetividades podem modificar a maneira como nos relacionamos com nós mesmos.

Assim, o comentário de Daniel, juntamente com outros depoimentos de alguns integrantes como o do Eduardo que disse “As vivências de corpo

¹⁰⁷ Um tipo de discriminação baseado na cor da pele onde, quanto mais escura a tonalidade da pele de uma pessoa, maior as suas chances de sofrer exclusão em sociedade. (SILVA, 2017, p. 03)

permitiram que eu me conhecesse melhor”, ou Patrick que acentuou que “Depois que o processo acabou, eu consegui perceber muito mais coisas no meu corpo”, indicam como a soma de utilizar a improvisação na dança com uma mediação mais sensível que priorize a escuta do outro e a escolha por utilizar histórias homoafetivas como disparador criativo, podem alterar a nossa percepção sobre nós mesmos e promover uma conexão maior com o seu próprio corpo e autoestima. Embora estando em um cenário caótico, no qual os corpos das bixas pretas sofrem violências diárias, esses processos criativos contribuem para um fortalecimento desses sujeitos que reverberam em representatividades possíveis para outros corpos.

Além disso, como dito anteriormente, o objetivo de utilizar o *mapeamento dos afetos* como um disparador, é entendendo que falar sobre afetos envolve uma gama de possíveis outros assuntos e questões que irão surgir a partir de cada sujeito e contexto. Um exemplo disso, é quando Willian e Daniel apontam a questão do *colorismo* em suas falas, sendo que ambos são sujeitos negros de pele clara. Quando divulgamos os encartes da obra, algumas pessoas não os identificaram enquanto bixas pretas, recaindo até em algumas críticas sobre essa escolha. Entretanto, o fato de gerar esse debate em rodas de conversas, diálogos informais e escritas acadêmicas, automaticamente nos mostra a importância de discutir sobre este assunto. Willian afirma que o processo foi “Um divisor de águas identitárias” e que ele sentiu que se conectou mais com sua ancestralidade.

Por fim, terminei a entrevista perguntando o que cada um entendia por homoafetividade negra e a grande maioria associou a *relações amorosas homoafetivas* instantaneamente. Allan e Patrick por estarem atualmente namorando, falaram muito da questão de parceria, de estar com alguém que lhe entenda e lhe proteja. Daniel, disse que “Quando penso em homoafetividade, penso em um grande leque de pessoas se amando, homens e mulheres”, e ainda fez uma provocação no sentido de que os homens héteros exercem muito essas trocas homoafetivas, mas não assumem esse lugar. Já, William me devolve a pergunta com outras duas, enunciando: “Por que falar sobre *homoafetividade*, se podemos falar sobre *afetividades*? E como a ideia de homoafetividade fica para os corpos trans? ”.

Essas questões não possuem uma resposta única, até porque a complexidade de relacionar afetos com identidade de gênero, sexualidade e raça é extrema se pensarmos na variedade de sujeitos, perspectivas e realidades. Porém, nesse artigo, assumo que a ideia de *homoafetividade negra* na dança não contempla todos os sujeitos, pelo contrário, ela é delimitada para um grupo que possui vivências e experiências afetivas até certo ponto em comum, respeitando sempre suas individualidades. Entretanto, acredito na importância de problematizar essas especificidades *afetivas dissidentes* para justamente falar sobre diversos afetos, sendo que a nossa estrutura social, econômica, política e cultural, impregnada pelo racismo, homofobia, machismo entre outras violências, acabam criando vários segmentos que nos distanciam dos nossos e de nós mesmos. Espero que essa pesquisa, assim como outras que se aventuram a refletir sobre processos afetivos, busquem cada vez mais falar de outras possíveis afetividades.

Quilombo de Afetos

Para a *fexação*¹⁰⁸ desse artigo, acredito que todas essas reflexões e apontamentos podem resultar em um possível conceito, o qual venho desenvolvendo na minha pesquisa de mestrado intitulado até o momento de *Quilombo de afetos*, que consiste na construção de uma rede afetiva que priorize experiências de pessoas negras, no intuito de desenvolver um espaço seguro de troca e conhecimento pessoal, permitindo o fortalecimento do movimento negro e possibilitando que outros grupos sociais possam priorizar suas vivências afetivas como estratégia de resistência e (re)existência.

Esse possível conceito nasce como extensão do conceito de *Quilombismo* de Abdias Nascimento, que em suas palavras:

O Quilombismo propõe, em síntese, um socialismo democrático e descentralizado, com ênfase na propriedade coletiva da terra, nas realidades pluriculturais e multiétnicas das sociedades americanas, e nas necessidades de respeito à pessoa dos descendentes de africanos e dos povos indígenas, bem como de reconstrução das histórias e dos

¹⁰⁸ É uma expressão cultural, que denota uma deslumbrante aparição, uma ação esplendorosa. Quando utilizada reflete as gírias das pessoas LGBTQIA+, em contextos múltiplos e em situações variadas. (SANTOS, 2019, p.89). Neste contexto me inspiro em Leonardo Santos ao utilizar o termo como sinônimo de “conclusão” em sua dissertação de mestrado.

valores culturais não europeus. [...] Trata-se de uma forma de administração e organização nacional que leva em conta as necessidades de populações específicas num contexto multirracial. (NASCIMENTO, 2019, p. 330)

Como a proposta de Nascimento, abrange uma vasta dimensão política, cultural, econômica e histórica, a concepção de *Quilombos de afetos*, surge como um galho diante dessa árvore imensa de possibilidades que Abdias planta em nossa história. Palavras fundamentais utilizadas pelo autor como respeito, reconstrução e justiça, nesse caso são direcionadas para uma atenção para os nossos afetos como potencializadores revolucionários para o enfrentamento dessa supremacia branca.

Quando começamos a direcionar a nossa atenção para as nossas dimensões afetivas, estamos lutando contra um sistema que nos trata como seres inferiores, que nos apontam como não dignos de possuir subjetividades complexas. Além disso, quando passamos a nos cuidar e entender a importância de direcionar um olhar mais atento para as nossas questões afetivas, nos fortalecemos como indivíduo e coletivo, e desenvolvemos um quilombo com um poder de luta e resistência. Beatriz Nascimento fala um pouco sobre essa questão de poder em seu livro *Quilombola e intelectual – Possibilidade nos dias da destruição* (2018):

A investigação sobre o quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro de um sistema diferencial e é isso que é o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva, cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (NASCIMENTO, 2018, p334.)

O intuito de não associar esse possível conceito como exclusivo para os corpos dissidentes, é justamente de abraçar essa ideia mais ampla e coletiva de Abdias e Beatriz, entendendo que independente da identidade de gênero e orientação sexual, enquanto negros, possuímos o racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) como um elemento comum e constituinte na composição de nossos afetos, entendendo que as camadas de interseccionalidades (AKOTIRENE, 2019) atuam no apontamento de outros atravessamentos devido a diversas violências estruturais.

Com isso, a dança contemporânea negra que utiliza os afetos como potencializador de suas criações, aparece como uma possível linha que

costura essa rede afetiva, permitindo uma reverberação de subjetividades, uma movimentação de saberes sensíveis e um dispositivo dramatúrgico que narra outros corpos. Entendo que esse *Quilombo de afetos* pode ser construído de diferentes formas, por várias linguagens artísticas, acadêmicas, sociais e humanas, porém, acredito que o foco dessa proposta é evidenciar o quão é importante falar de afetos, para falarmos de vida.

E agora, como você está se sentindo? O que te afeta nesse momento? Você se sentiu afetado por esse texto? Acredito que a melhor forma de terminar essa escrita é indagando possíveis reflexões, pois pensar sobre as nossas vivências afetivas, não é luxo, e sim, uma necessidade.

Referências Bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Ed02. São Paulo: Pólen, 2019

ALMEIDA, Silva. **Racismo Estrutural**. Ed02. São Paulo: Pólen, 2019

BERTE, Odailson. VOGUE: dança a partir de relações corpo-imagem. **Dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, v.3, n.2, 2014, p. 69-80

DAMÁSIO, António. **A estranha ordem das coisas**: As origens biológicas dos sentimentos e da cultura. Trad. Laura Motta. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

DIAS Maria Berenice. **União Homoafetiva**: o Preconceito e a Justiça. Ed.4. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2009

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. Trad. P. Siqueira. **Cadernos de campo**. São Paulo: Edusp, v.13, n.13, 2005, p. 155-161

HOMEOSTASE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/homeostase/>>. Acesso em: 23/07/2020.

hooks, bell. *Living to Love*: **Women's Health**. Emmaus: Rodale, vol. 05, 1993, p. 231-236

MARTINS, Leda. Performances da Oralidade: Corpo, lugar da memória. **Letras**. Santa Maria: Universidade Federal Santa Maria, vol. 26, 2003, p.63-81

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: Documento de uma militância Pan-Africanista. Ed03. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: Possibilidade nos dias da destruição. Ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

PARIS is burning. Produção e direção de Jennie Livingston. New York, USA: Academy Entertainment Off White Productions. Miramax Films Distribuidora, 1990. 1 DVD (76 min.): DVD, NTSC, color.

SANTOS, Leonardo. *Gênero e sexualidades nas licenciaturas em Dança da UFBA: por e para uma pedagogia queer*. Dissertação de mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Tainan. O colorismo e suas bases históricas discriminatórias. **Direito UNIFACS – Debate Virtual**. Salvador: UNIFACS, n. 201, 2017, p.01-19

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: diáspora da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf (org). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. Ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019, p. 77-93

CORPO-NANÃ: EXPERIÊNCIA PERFORMÁTICA NO MANGUEZAL

Cleyce Silva Colins (UFRGS)

Esta investigação faz parte da pesquisa de mestrado: “Performar o Encante: Camadas para a criação em dança desde os saberes do terreiro”, orientado pela professora Dra Celina Nunes de Alcântara¹⁰⁹. A dissertação em questão busca pensar a experiência religiosa da umbanda a partir da dimensão da encruzilhada, noção que aparece nessa investigação pautada no autor Luiz Rufino (2017; 2016) e Leda Maria Martins (1997). Também trabalho com o entendimento de encantamento do autor Eduardo Oliveira (2005) e conceito de performance da oralitura, Martins (1997; 2003), tais formulações no desenvolvimento da pesquisa foram percebidas como alinhados a experiência ritual da umbanda. Dentro do desenvolvimento da pesquisa esses conceitos bem como a experiência religiosa, foram disparadores para realização de experimentos práticos, assim como meios pelos quais realizei a análise da performance.

A escrita da dissertação, assim como este texto estão pautados no entendimento de escrevivência¹¹⁰ da autora Conceição Evaristo (2009). Com base na perspectiva desta autora penso em uma escrita que se forja desde um si, compreendendo esse si como aquilo que está inscrito por força da minha vivência. O meu corpo, mulher, afrodescendente, umbandista, pesquisadora, bailarina.

Neste texto em questão, trago o experimento performático Corpo-Nanã, realizado no desenvolvimento da pesquisa de mestrado, com o intuito de pensar a criação em dança pautada pela performance da oralitura, Martins

¹⁰⁹ CELINA NUNES DE ALCÂNTARA - celinanalcantara@gmail.com - Professora adjunta no curso de Teatro, no Departamento de Arte Dramática e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹¹⁰ Está noção é marcada por uma subjetividade própria de um corpo-mulher-negra, que segundo Evaristo (2009), inventa e cria o ponto de vista do texto desde a experiência de sua existência. Em outras palavras, é uma escrita que se dá colada a vivência do corpo afrodescendente.

(1997; 2003) e encantamento, Oliveira (2005). Para além, este experimento ao qual me proponho relatar aqui, irrompeu do desejo de olhar para os saberes de meus ancestrais¹¹¹ com o intuito de reconhecer os conhecimentos negro-africanos em meu corpo e no de minha família consanguínea. Está que é parte de um projeto brasileiro de embranquecimento¹¹² da população negra.

A ideologia do embranquecimento forjou meu corpo enquanto um corpo que não é suficientemente branco para ser intitulado branco, que não é negro e nem indígena. Criou um corpo do entre, um corpo que resulta da desterritorialização e violência contra os povos originários e da diáspora negra.

O embranquecimento pariu um corpo para não ser, um corpo que tem que forjar sua existência a partir da condição da vivência de um entre lugar, que considero como uma fratura, um rompimento. “O Brasil é assim. O candomblé é assim. A macumba é assim. A feijoada é assim. [...] Assim, é a cultura afrodescendente. Ela é um entre lugar não um sem lugar” (OLIVEIRA, 2007, p. 105). Essa condição que estreita a possibilidade de um reconhecimento de uma ancestralidade, também esgarça e me mostra o quão cruel é um projeto que visa a homogeneização dos corpos e o apagamento das diferenças.

Umbanda como encruzilhada

Para o autor José Carlos dos Anjos (2008), esse aspecto de homogeneização das diferenças não encontra seu lugar dentro das filosofias religiosas afro-brasileiras, onde o encontro com as diferenças, não é da ordem

¹¹¹ O entendimento de ancestral nesta pesquisa extrapola a noção de ancestralidade genética, indo em direção aos ancestrais que compõem a umbanda, como os pretos-velhos, boiadeiros, malandros, caboclas, ciganas, baianas, etc.

¹¹² A ideologia do branqueamento é parte de um projeto do estado brasileiro para a transformação da população não branca em branca, essa ideologia impõe aos corpos não brancos uma assimilação do comportamento branco. O embranquecimento é uma das formas de manutenção do racismo por parte do colonialismo, esse artifício é um modo de destruição dos valores africanos. Para a autora, Machado (2016, p. 2169) “A dimensão ideológica do embranquecimento consiste na assimilação do comportamento do branco e na negação da cultura africana.”

do fundir aspectos díspares tornando-os unidade, não é uma espécie de cruzamento onde se tem uma síntese, mas antes uma condição de encruzilhada onde os diferentes caminhos não se fundem e seguem como pluralidades. Seguindo este pensamento o autor nos apresenta a noção de que,

A religiosidade afro-brasileira apresenta um outro patrimônio que não é a dissolução das raças numa mestiçagem em que, o negro como um “reagente químico” – para retomar uma expressão cara a Sodré – “funciona como uma espécie de tempero para o prato único da cultura nacional” e em que as “diferenças são homogeneizadas por uma solução de compromisso idealizada” (Sodré, 1999:192). Em primeiro lugar, a lógica rizomática da religiosidade afro-brasileira em lugar de dissolver as diferenças conecta o diferente ao diferente deixando as diferenças subsistirem enquanto tal. (DOS ANJOS, 2008, p. 82)

A partir desse reconhecimento, penso, intuo a umbanda¹¹³ nesta pesquisa como uma das encruzilhadas¹¹⁴ de Exu¹¹⁵ no Brasil que promove o encontro de caminhos distintos, subsiste com as diferenças, é ambivalente e se cruza com o efeito de fazer baixar saberes negro-africanos. Meu intuito com

¹¹³ A umbanda é um fenômeno plural que congrega diferentes práticas litúrgicas, podendo ser elas africanistas, cristãs, indígenas e orientais. Tais práticas se cruzam em maior ou menor grau podendo até não aparecerem em determinadas agremiações. O encontro dessas práticas múltiplas, gera uma dificuldade em pensar a umbanda como uma unidade, dessa maneira pondero esse aspecto e ressalto que o modo como essa religião é aqui pensada diz respeito a minha experiência dentro do cultivo religioso.

¹¹⁴ Para o autor Rufino (2016) a encruzilhada fratura a pureza dos cursos únicos, uma vez que é o espaço-tempo onde as fronteiras aparecem como zonas interseccionais, em outras palavras as diferenças e os múltiplos saberes coexistem e se pluralizam, enquanto escolhambam às verdades únicas.

¹¹⁵ Exu dentro das religiões afro-brasileiras é o orixá da transformação, da comunicação, é o senhor das encruzilhadas, bem como potência diante da multiplicidade de caminhos. Para Martins (1997, p. 26) ele é “[...] princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento. Como mediador, Exu é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos.” Para a autora ele “simboliza um princípio estrutural signficante da cultura negra, um operador semântico da alteridade africana na interseção cultural nos Novos Mundos. Senhor das encruzilhadas e, principalmente, da encruzilhada dos sentidos e dos discursos, ele é trickster, uma instância de mediação e ressignificação através da qual a mitologia iorubá desliza pela religião cristã, mantendo uma enunciação diferenciada e descentralizadora.” (MARTINS, 1995, p.56). Exu no Brasil também é lido como entidade e não orixá, essa é uma das transformações dessa divindade no Brasil. A qual é apresentada pelo autor Nogueira (2014), como parte do processo de ressignificação desse orixá no “Novo Mundo”, vale ressaltar que esses processos de hibridização que as religiões africanas passaram em terras brasileiras, são meios de reexistência a um longo período de opressão europeia aos valores africanos, o qual segundo o autor transfigurou Exu de divindade iorubá para um espírito ancestral (entidade) nas umbandas.

esta percepção não é a de abrandar o processo de opressão e embranquecimento que esta religião sofre em sua constituição, mas sim ampliar sua leitura a partir de saberes negros.

Para além, penso que esta dimensão de encruzilhada me auxilia a trazer a umbanda como uma filosofia que concede outras lógicas para pensar o corpo na criação em dança. Olhando a umbanda a partir dessa perspectiva, entendendo-a como um campo de possibilidades “[...] onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. (RUFINO, 2016, p. 3). Esse aspecto me auxilia a pensar em uma filosofia da diferença dentro do fazer da dança, filosofia demasiadamente urgente quando entendemos que o aparato colonial que busca dizimar corpos negros e indígenas está também presente em nossas práticas artísticas.

Nesse sentido é que este corpo reivindica na contemplação de sua experiência religiosa dentro de uma das religiões afro-brasileiras, a umbanda, a correlação com um itã de Nanã em uma história de sua família, no intuito ainda que frágil de firmar o reconhecimento de uma oralitura e de um passado mítico e histórico inscrito em seu corpo.

Escritas do Corpo

O conceito de performance da oralitura é neste relato usado com base na autora Leda Maria Martins (1997; 2003), que nos apresenta uma análise dos Congados mineiros para firmar a hipótese de que no domínio dos rituais afro-brasileiros as epistemologias negro-africanas estão inscritas na performance do corpo. Performances, que segundo a autora nos apontam para um conhecimento que está inscrito no gesto, no canto e na dança, que em fusão são o lugar da memória, recriação da memória e da continuidade dos saberes negros nas Américas.

O termo oralitura do modo como a autora se propõe a usar, refere-se a “presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade”

(MARTINS, 2006, p. 84). O uso do conceito por Martins (2003) institui a noção de corpo como escrita, para ela

[...] o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (MARTINS, 2003, p. 66)

Alicerçada nesta compreensão me utilizo do conceito de performance da oralitura, com o intuito de vislumbrar rastros dos saberes da performance ritual da umbanda e das histórias de minha própria família dentro do experimento performático Corpo-Nanã. Entendo a partir de minha vivência na umbanda que os saberes não são apenas dimensionados pela escrita, mas pela fala, pelo hálito, pela dança, pelo som de nossos atabaques, pela relação com a natureza, etc. Compreendo que além de uma escrita firmada no corpo, os saberes do terreiro inscrevem-se nos pontos¹¹⁶ vocalizados, riscados, na mitologia dos orixás, no rufar dos atabaques, bem como no transe¹¹⁷. Entendo esse conjunto como o lugar da memória, conhecimento, encantamento, assim como da ética de um terreiro de umbanda.

Uma leitura sobre encantamento

A noção de encantamento é aqui utilizada com base na noção de “Semiótica do encantamento” do autor Eduardo Oliveira (2005; 2012), ou seja, como lente “para enxergar este mundo” (OLIVEIRA, 2005, p. 38). Para o autor o encantamento não se configura como um estado emocional, mas antes uma

¹¹⁶ Os pontos, são cantos ritualísticos acompanhados de atabaques, danças e palmas.

¹¹⁷ Dentro da religião de Umbanda, o transe é o momento onde os ancestrais e Orixás se manifestam nos corpos dos adeptos, para festejar, curar e encantar a vida.

experiência cognitiva, pacífica ao aprender, ao educar e ao conhecer. Para ele, o encantamento é resultado de uma sensibilização do olhar, esse que recria o mundo e detém uma matriz de diversidade de mundos. O olhar encantado para Oliveira (2005) está firmado no território da ancestralidade e revela o corpo, visível, enquanto “o sinal do invisível no corpo” (OLIVEIRA, 2005, p.128).

O encantamento é para o autor uma atitude frente à vida, da qual nasce a filosofia africana. Para Oliveira (2005) é uma metodologia para ler experiências assentes no solo do mistério e da ancestralidade, diante desta perspectiva faço uso desta noção como metodologia e lente para olhar o mundo. Ancestralidade com base no autor Oliveira (2005; 2012) é o espaço-tempo da experiência negra afrodiaspórica, um movimento que exerce um elo entre diferentes tempos-espacos. A ancestralidade é entendida por Oliveira como “[...] um tempo difuso e um espaço diluído. Evanescente, contém dobras, labirintos se desdobram no seu interior e os corredores se abrem para o grande vão da memória” (2007, p. 245).

Para além da visão desse autor trago a perspectiva da professora, artista e pesquisadora Inacyra Falcão Santos (2002). Esta autora compreende a ancestralidade não apenas como genética, mas como passado que se inscreve no corpo a partir da oralitura. A partir dessas noções de ancestralidade entendo meu corpo como continuidade não apenas dos saberes de meus antepassados, mas também o lugar onde se inscreve os saberes do encantamento, o corpo como um elo, um cordão umbilical como um tempo-espaço difuso e diluído. Essa percepção me amplia a leitura sobre a ancestralidade me permitindo acessar o encantamento e elaborar conhecimentos a partir de outras bases, por exemplo, pelo sensível¹¹⁸ e pela performance da oralitura.

¹¹⁸ Me utilizo do termo sensível com base no autor Sodré (2017), onde o sensível é configurado como uma condição da corporeidade iorubá, para o autor “O sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo. O sentir é o modo de presença na totalidade simultânea das coisas e dos seres. O sentir é o corpo humano enquanto compreensão primordial do mundo. O homem não é si mesmo por derivação ou, progressivamente, por etapas. Ele é de vez ele mesmo, estando nele mesmo junto a coisas e a outros, na atualidade do mundo. O sentir é a correspondência a essa presença [...]. Pelo sentir do corpo, o homem não está somente no mundo, mas este está nele. Ele é o mundo” (SODRÉ apud BOULAGA, 2017 p.124)

Com base nesse entendimento proponho pensar que o corpo vivenciado no experimento performático se assume como cordão umbilical, lugar do olhar encantado e local de reelaboração da história e saberes afro-ameríndios, que despontam inscritos em meu corpo.

Corpo-Nanã¹¹⁹

Por esta pesquisa tratar-se de uma investigação que acontece atravessada pela umbanda, o Ifá, divindade da sabedoria, foi consultado, assim como meu pai de santo. Deles pude receber autorização para o desenvolvimento da pesquisa e entender os meus limites enquanto adepta para o desenvolvimento deste trabalho.

Com base no que me foi apontado pelo meu pai de santo, os saberes e a ética do terreiro que perspectivam a investigação Corpo-Nanã, não trazem os segredos e mistérios próprios desta religiosidade, os quais são preservados nesta pesquisa. Os saberes que trago em meu trabalho a respeito do chão do terreiro são conhecimentos e públicos e não se referem aos ritos de iniciação. Essa delimitação, busco estabelecer pela necessidade de definir o uso da experiência religiosa dentro das artes cênicas.

Corpo-Nanã foi realizado em janeiro de 2020, em uma praia de mangue na cidade de Alcântara - Maranhão. O mangue é um aspecto importante ao se pensar está orixá. Pois, conforme o mito que aduz ao rito, foi Nanã que deu a porção de lama para a criação do corpo humano, sendo ela responsável por nos receber em seu seio, nos levando novamente para à terra. Ela é uma divindade que tem origem na República do Benin (Daomé), sendo um vodum jeje que teve seu culto ressignificado pelos nagôs, onde passou a ser considerada uma orixá. Pela cosmovisão nagô, Nanã é considerada um dos mais antigos orixás, seus atributos associam-se a figura da Mãe Velha, aquela que carrega passos lentos, possui a coluna curvada e têm em seu corpo toda a

¹¹⁹ Link com material áudio visual produzido durante o experimento:
<https://youtu.be/5FfvDwrM6zg>

experiência de uma vida. Ela está associada a chuva, a fertilidade, a agricultura, a morte, as águas contidas na terra, pântanos e mangues, por exemplo. Tendo nesses lugares seus símbolos naturais.

Com base nessas noções de Nanã acima citadas e na performance da oralitura vivenciada, contemplei a convergência de um dos itãs, histórias e mitos iorubas, da orixá Nanã com histórias de minha família, por isso escolhi esta orixá como norteadora deste experimento. Entendo vivência da oralitura dessa orixá, como as experiências ritualísticas de culto a essa divindade, na qual estão presentes mitos, cantos, danças, toques, comida, transe, etc. Foi desde essa contemplação que optei por escolher o mangue como local para criação, ressalto que tal escolha esteve pautada diretamente na relação de uma performance da oralitura pulsante no corpo em relação a esta orixalidade.



Figuras 1 e 2 – Experimento Corpo-Nanã. Fonte: Arquivo pessoal da autora. Foto: Larissa Micenas.

Tomando o experimento “Corpo-Nanã” como ponto de análise, entendo que o movimento corporal experimentado em relação ao mangue, teve base tanto na performance da oralitura no terreiro quanto no próprio habitat do mangue. Os crustáceos, pássaros, as árvores dos manguezais, a textura e a cor da lama, tornaram-se estímulos, fazendo emergir outras qualidades de movimentos, uma dessas foi a criação de movimentos com base na alteração da gravidade pela densidade da lama, que alterou o peso do corpo e o modo de realização da caminhada.

Durante a realização do experimento pude caminhar cerca de 5 km por meio do manguezal e pude perceber outra organização corporal, meus pés pisavam de forma plana e havia toda um jogo de acionamento das musculaturas do abdômen para sustentar o meu tronco. Percebo que essa organização corporal só foi possível pelo contato do corpo com o mangue, o qual influenciou diretamente meus movimentos. Senti meu corpo mais pesado, mais denso. Peso este que me direcionava, puxava, impelia ao solo. Tal vivência me permitiu vislumbrar outra relação com o corpo de Nanã apresentado em suas mitologias. Pois, fiquei pensando que a figura de corpo desta orixá, como um corpo curvo e de caminhada lenta, se deve a relação dela mesma ser um desdobramento do mangue, em outras palavras ela é o próprio mangue.

O mangue é todo ele é um organismo vivo, um espaço de multiplicação de várias espécies, o qual possui uma grande quantidade de matéria-prima, que é sedimentada, apodrecida e transformada em alimento para os muitos seres que vivem ali. A lama do mangue que resulta do apodrecimento desses sedimentos em contato constante com a água, é um rico ambiente de encontro entre a vida e a morte, o espaço onde esses aspectos convivem para fecundar novas vidas. Essa característica de encontro entre a vida e a morte está presente na orixá Nanã e pude contemplar isto, em certa medida, lá no próprio mangue. Esse aspecto me proporcionou o encontro com a qualidade de meu corpo como um corpo que nomeei como berçário, um local que toma os muitos sedimentos e fragmentos de uma ancestralidade para fazer viver outra qualidade de corpo, que vislumbro diferente da experiência de corpo dentro do espaço litúrgico da umbanda, mas que ainda acontece conectado a ele.

O mangue, é lido nesse experimento como um dos locais que evoca a ancestralidade do corpo do terreiro, mas também evoca a performance da oralitura por meio da experiência presente do contato com o ambiente de Nanã, que mais que uma simbologia é um local vivo de sua sabedoria. Local este que no experimento é uma força ativadora de dança.

Neste ponto vejo convergência com o que o autor Muniz Sodré (2019) nos apresenta em relação à dança que tem como base a filosofia africana, a qual é uma expressão de um saber que não se reduz a um símbolo de uma língua, sendo ela um saber “colocado a experiência de um corpo próprio” (SODRÉ, 2019, p. 127), onde

[...]os movimentos e os gestos dos dançarinos não são descritivos de uma referência ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis. A dança não é, aí, mera composição, mas impulso de união com um todo - é impulsão. (SODRÉ, 2019, p. 127)

Percebo com base em Sodré (2019) que os movimentos criados no experimento Corpo-Nanã não são apenas miméticos ou geradores de símbolos no meu corpo. Antes disso eles me parecem ser resultados de um saber incomunicável, que tem sua base em uma conexão com o que este autor relaciona como Arkhé. Conforme Sodré, uma energia capaz de gerar espaços, trazer a herança cultural africana, prover a continuidade de tais saberes e ser um polo irradiador de energia vital. Entendo que as experiências de Arkhé estão diretamente relacionadas a noção de encantamento de Oliveira (2005), pois em ambas as noções se encontram no aspecto de um princípio criador de mundos que apresenta o corpo como a condição da experiência. Intuo que o Arkhé gesta o encantamento, que, por sua vez, me possibilita na situação do experimento de Corpo-Nanã ver a vida e a morte gestadas em uma mesma encruzilhada.



Figuras 3 – Raízes de Mangue. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O corpo vivenciado dentro do experimento o intuo como uma árvore de mangue, tem suas raízes suspensas e justamente por essa condição consegue sua sustentação em ambientes lodosos. Tal analogia objetiva ilustrar que mesmo o meu corpo resultado de um projeto civilizatório que visa a homogeneização e, que por isso tem suas raízes suspensas, pode ainda fincar-se na lama para reflexionar sua ancestralidade. Não com o intuito de um retorno a África, mas com o objetivo de olhar diretamente para a fratura que a diáspora criou para meu corpo.

Para além, a ancestralidade que emerge da performance da oralitura dentro do experimento, é entendida como um meio de retomada dos valores civilizatórios africanos em minha vida. Os quais me recordam sobre a interconexão que tenho com o ambiente. Entendimento iorubá vivenciado na umbanda e que é apresentado por Ribeiro e Sàlámi (2008), como parte da cosmovisão africana, onde somos todos parte de uma grande teia, a qual quando tocamos em um ponto estamos tocando no todo. Trago essa visão de uma forma um tanto reduzida aqui, mas conjeturo que essa experiência de fazemos parte de uma grande teia, da qual não estamos separados das árvores, do mar, da terra, dos minerais e toda a infinidade de outros seres, para além de retomarem a performance da oralitura e o encantamento, nos lembram que a crueldade aos reinos, vegetal, mineral e tantos outros não passam de uma agressão a nós mesmos. Ainda nesse contexto gostaria de ressaltar que Martins (2003, p. 78) afirma que a concepção africana

[...] inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir. (MARTINS, 2003, p. 78)

Com base nessas acepções entendo que a cosmovisão da umbanda associa o corpo e a dança aos elementos da natureza, estando ambos imbricados. Nessa experiência “Corpo-Nanã” a orixalidade me remete a esse aspecto, tornando-se não exclusivamente meu objeto de fé, mas potência para refletir sobre a dimensão do corpo que dança, canta e encanta como um possível lugar de criação de um pensamento ecológico e de um meio de se caminhar no mundo.

Considerações

Fico pensando que as noções de encantamento e performance da oralitura atreladas a uma vivência encarnada, corporificada desses entendimentos, podem ser uma possibilidade para aduzir um fazer ético dentro das artes da cena.

Intuo que a criação de potências para o fazer artístico em dança com base em tais percepções é algo bastante complexo, demorado e, ao mesmo tempo, imponderável, sobretudo quando o intuito é o de tomar a experiência como potência de experimentação e pensamento. Nesse ponto vejo ainda o trabalho como um esforço para entender os processos de colonização que se inscrevem em minhas práticas artísticas, ao mesmo tempo, em que um esforço para ir desenhado outros modos de dançar, criar e ensinar.

Considero que tenho muito a aprender sobre transgressão a colonização com os saberes negro-africanos instaurados no solo do terreiro. E já percebo que tais sapiências vêm me abrindo as portas para suplantar os vazios, a precarização, a vigilância e o embranquecimento que o colonialismo edificou nas bandas de cá. Entendo o corpo do experimento, como insurgente, um corpo que dança com as tensões, rupturas, por isso incorpora os imensos de

nossa história. Este corpo me mostra um caminho ético para a criação, onde as diferenças e a multiplicidade de sentidos se encontram em um respeito profundo a vida. Penso que o experimento vai em direção a uma produção de mudança por meio do reconhecimento da ancestralidade e da noção de que não somos a única espécie viva.

Em suma, conjeturo que as performances que emergem desde a filosofia dos terreiros, são danças que versam estratégias de sobrevivência para os valores civilizatórios africanos, por essa lógica tais danças podem ser vistas como uma espécie de útero que gesta e nutre em diferentes níveis um processo de reelaboração de nossas memórias negro-africanas.

REFERÊNCIAS

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. **Debates do NER**. Porto Alegre. Vol. 9, n. 13 (jan./jun. 2008), p. 77-96, 2008.

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. In: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Orgs.). **Mulheres no Brasil: Resistência, lutas e conquistas**. João Pessoa: Editora Universitária -UFPB, 2009.

MACHADO, Edilaine Ricardo. Formação teatral como resistência às práticas de embranquecimento. **ANAIS ABRACE**, v. 17, n. 1, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: Corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, UFSM, n. 26, p. 63-81, jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazereth Soares (Org.) **Brasil afro-brasileiro**. 2. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

NOGUEIRA, Leo Carrer. Exu no “novo mundo”: o processo de hibridação cultural da umbanda na diáspora africana. **Elisee: Revista de geografia da UEG**, Anápolis, v. 3, n. 1, p. 116-134, 2014

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. 352 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi & SALAMI, Sikiru. King. Omoluwabi, Alakoso, teu caráter preferirá sentença a teu favor! Valores pessoais e felicidade na sociedade iorubá. In ANGERAMI, Waldemar. Augusto(org) **Psicologia e Religião**. São Paulo: CengageLearning, 2008.

Rufino, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas**. SEMINÁRIO DOS ALUNOS PPGAS-MN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. ISSN: 2359-0211

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. 2017. 231 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes Limitada, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda. 2019.

A DANÇA DE OXUM NA CONSTRUÇÃO DO CORPO CAVALO

Joelma Ferreira da Silva (PPGCULT- UFS)
Ana Maria de São José (PPGCULT- UFS)

O presente artigo tem como objetivo tratar das escritas de movimento a partir do meu relacionamento com a ancestralidade africana e o orixá Oxum¹²⁰, bem como das reverberações do corpo durante o processo de composição da dança criada para o filme **Cavalo** (2020), dos diretores Raphael Barbosa e Werner Salles.

Como ressignificar a dança de Oxum em um corpo que não conhece os códigos pré-estabelecidos desta dança? Essa questão surge a partir de uma experiência, palavra usada aqui tendo como base a percepção de Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21): “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que me toca”. E, desse modo, busco aproximar o leitor das sensações e percepções vividas no desenvolvimento do que irei aqui chamar de “dança de Oxum”.

Para compreender possíveis respostas à pergunta, faz-se necessário traçar um breve panorama da minha trajetória com a dança em Maceió. Quando criança, estudei na Escola Municipal Almeida Leite, no bairro da Ponta Grossa. Nesta escola as danças populares foram-me apresentadas: primeiro o coco, depois a taiêra¹²¹. Ainda nessa época, teve início a minha aproximação com a dança, e assim também passei a gostar da rotina de ensaios e apresentações. Recordo-me que sentia prazer em dançar, embora não me sentisse representada, enquanto criança negra, pelos personagens negros que compõem tais danças. Compreendo o ambiente escolar, como apontam os estudos de Fanon (2008), como um espaço propício ao desenvolvimento de traumas relacionados à questão racial, conduzindo a criança negra a reproduzir, desde cedo, a negação de tudo que está ligado ao universo do povo

¹²⁰ Segundo Prandi (2001, p. 22), “Oxum preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces.”.

¹²¹ Danças populares de matrizes africanas.

negro escravizado, da mesma forma como ocorre fora dos muros da escola, numa sociedade racista.

Durante a adolescência e início da fase adulta, eu continuava alheia às questões raciais e, ao adentrar a Universidade Federal de Alagoas para cursar licenciatura em dança, deparei-me com colegas de turma refletindo sobre questões raciais e as subjetividades relacionadas ao fato de ser um corpo negro alagoano, nordestino e brasileiro, o que despertou minha atenção para essas discussões.

Ainda no curso de licenciatura, desenvolvi um solo de dança contemporânea, termo aqui entendido com base na perspectiva adotada por José (2011, p. 2):

Partimos da hipótese de que existe uma variedade de significados e concepções conceituais para o termo dança contemporânea, pois identificamos como um campo de conhecimento, amplo, aberto, vivo, pleno de infinitas possibilidades de criação artística e de processos em constante construção e transformação.

O solo foi criado a partir da minha experiência como brincante de quadrilha junina, atividade que desenvolvi por mais de 10 anos. Para esta criação utilizei o método organizado por Graziela Rodrigues, o BPI¹²². Este foi o primeiro momento em que meu trabalho artístico se aproximou da religiosidade africana do candomblé de forma mais clara para mim, num sincretismo com as simbologias católicas dos santos juninos. Nessa época ingressei na Companhia dos Pés¹²³, e iniciei as pesquisas em dança contemporânea a partir dos estudos das danças populares do Nordeste, como o coco, guerreiro, cavalo-marinho, tambor de crioula, entre outras, que são decorrentes ou dialogam com as matrizes africanas. É nesse contexto, quando efetivamente as questões raciais começam a me atravessar, que eu passo a me reconhecer enquanto mulher negra e a refletir sobre como as relações étnico-raciais se entrelaçam à minha vida em todos os âmbitos, pessoal, social, profissional, artístico, político e emocional.

¹²² Bailarino Pesquisador Intérprete, difundido em Alagoas por sua aluna, a professora e diretora do solo, Paula Caruso.

¹²³ Companhia de dança dirigida por Telma César, atuante em Alagoas desde os anos 2000, realizando pesquisa com as danças populares do Nordeste e criações de espetáculos em dança contemporânea.

É importante para este trabalho situar historicamente o território onde o filme **Cavalo** foi gravado: Alagoas. É neste estado onde está localizado o maior quilombo do Brasil, símbolo de luta e resistência negra: a Serra da Barriga. É também Alagoas o estado que carrega na sua história o episódio conhecido como o “Quebra de Xangô” de 1912.

Segundo Rafael (2012), no dia 1º de fevereiro de 1912, uma semana antes do carnaval, ocorreram as homenagens a Oxum nas casas de xangô no bairro da Levada, em Maceió. Pelas redondezas, concentravam-se várias agremiações carnavalescas que finalizavam seus ensaios, atrações que movimentavam o bairro. O tradicional bloco carnavalesco Clube dos Morcegos foi o ponto de encontro da Liga dos Republicanos Combatentes, que era formada por ex-militares que deixaram seus cargos, revoltados pelo baixo salário, e por pessoas da sociedade civil, que estavam indignadas com a administração política da época. É fato que esse encontro teve como intuito pressionar e forçar a saída do líder do governo do estado, Euclides Malta, o qual diziam frequentar com assiduidade (mesmo não havendo comprovação concreta) a religião do candomblé na busca por sua manutenção no cargo público. Naquele dia, o grupo estava decidido a invadir e quebrar os terreiros de umbanda e candomblé que encontrassem pela cidade, como forma de exterminar o que, para muitas pessoas, deixava de ser religião para tornar-se “feitiçaria barata” com patrocínio do governador, o qual, uma vez ausente, estava representado pela religião.

O racismo religioso marcou a história de Alagoas, pois, no decorrer daqueles dias, mais de 30 terreiros foram destruídos na capital e em cidades vizinhas, tendo seus objetos e artefatos jogados em fogueiras na rua e outros levados para a sede da Liga dos Republicanos Combatentes, sendo deixados em exposição. Sobre essa ação, Rafael (2012) afirma que, na medida em que os terreiros iam deixando de ser atacados, as decisões de expor publicamente imagens e objetos ritualísticos iam se consolidando como um desdobramento da violência sofrida por aquelas casas. Alguns religiosos conseguiram escapar, mudando-se para estados circunvizinhos, outros foram agredidos gravemente e até morreram, como foi o caso de uma das mais antigas ialorixás de Alagoas, Tia Marcelina. A partir daquele período, a prática religiosa no estado de

Alagoas passou então a ser silenciada e, ao longo do tempo, praticada pelos remanescentes em casas humildes, de modo discreto. No entanto, essa prática de racismo religioso não evitou que o conhecimento africano se perpetuasse através da oralidade, resistindo ao tempo, até a atualidade.

É nesse lugar histórico-político-geográfico que surge a proposta dos diretores Rafael Barbosa e Werner Salles para o primeiro longa-metragem financiado por um edital público em Alagoas. Em **Cavalo**, buscou-se investigar a ancestralidade do corpo, posicionando-o como o signo mais relevante do filme. No processo de criação em coautoria, os protagonistas foram provocados a construir performances inspiradas pelo protótipo do cavalo¹²⁴, suas múltiplas simbologias e os conhecimentos relacionados às religiões de matrizes africanas. De acordo com Oliveira (2009, p. 3-4), ancestralidade é:

(...) o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. (...) torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros.

Para vivenciar essa experiência, passei por um teste de elenco. Como eu ainda não havia participado de nenhum outro teste, seja para filme, teatro ou espetáculo de dança, todo o processo de construção do filme **Cavalo** me apresentava experiências únicas até aquele momento. No teste foi realizada uma entrevista seguida de uma improvisação em dança acompanhada por um músico a tocar pandeiro. Durante o teste nos foram colocadas algumas questões: “Fala para gente da sua história com a dança? Como a sua personalidade interfere na sua dança? Dança um pouco para gente ver?”. Eu estava despretensiosa, mas buscava seriedade e transparência nas respostas. Fui aprovada e, junto comigo, os artistas alagoanos Alexandria Constantino, Evez Roc, Leide Serafim (Olodum), Leonardo Doullennerr (Lulinha) e Sara Oliveira, compondo, assim, um elenco formado por sete artistas negros, *rapper*,

¹²⁴ Termo utilizado para referir-se aos médiuns na umbanda e no candomblé.

b-boys e *b-girl*, dançarinas e dançarinos de diferentes estilos. Cabe aqui ressaltar que três deles são médiuns na religião do candomblé e umbanda.

No filme, o corpo Cavalo é composto por todos nós, sete caminhos que constroem uma unidade potencializada pelas diversidades corporais, as quais advêm das danças, personalidades, crenças, lutas, orientações sexuais, do modo como cada pessoa se relaciona com o ambiente onde vive, seja este um bairro de Maceió ou uma outra cidade do estado de Alagoas. Assim, são retratadas histórias de vida distintas, mas que se unem através da força criativa da dança, do corpo e da ancestralidade. Desse modo, identifico a harmonia do trabalho em grupo, desde o início até a finalização da trajetória de cada um no decorrer do filme, como um rastro pujante da singularidade completa em si e decomposta no que forma o robusto corpo Cavalo, signo maior do filme. Observo as relações pessoais e a construção artística no filme e traço uma analogia com os parâmetros educacionais de sociedade presentes na cultura do povo africano Dogon.

A definição de signo Dogon é resultado dos princípios cunhados no processo civilizatório africano. Nesse caso falamos do Princípio de Integração onde cada parte está ligada ao todo e o todo é o conjunto de cada parte (mas a soma de cada parte com as outras não é o todo) ao mesmo tempo em que cada parte é um todo em si mesmo na totalidade da singularidade (OLIVEIRA, 2009, p. 5).

Ressalto que há momentos na construção do filme em que as cenas foram desenvolvidas em grupo, com os sete protagonistas, e outras em duos e solos. Aqui, restrinjo a escrita à minha participação.

Glauber Xavier e Flávio Rabelo foram os preparadores de elenco, e já no primeiro encontro lançaram para o grupo as seguintes questões: “O que move o meu corpo? Para quem eu danço? Por que eu danço? O que paralisa o meu corpo? O que gera desvios no meu corpo? Para além do filme, o que me faz acordar e levantar da cama de manhã? E o que me faz ter interesse em estar aqui?”.

Como resposta, afirmei que a dança e o meu comprometimento com ela me fizeram acordar e levantar da cama de manhã. Saber que estou despertando para ir dançar me faz feliz, motiva-me a viver, trazendo

perspectivas e vontade de interferir na vida dos outros, para quem eu danço, através da minha arte e dos conhecimentos que dela surgem. Tenho desejo pelo novo, por desafios e experiências que me modifiquem. Interesse-me por aquilo que me atravessa, provoca reflexões, sensações e me desestabiliza; pelas oportunidades de conhecer, a cada exercício, uma nova movimentação. Olhar, perceber, ter consciência do meu corpo são entendimentos que agem como dispositivos para movê-lo ou paralisá-lo. Em vista disso, há sempre curiosidade em movimentar alguma parte do meu corpo que, no cotidiano, não tenha organicamente mobilidade. O espaço da cidade, a arquitetura de um ambiente, um som também são dispositivos para me mover ou me paralisar.

Os exercícios propostos pelos preparadores de elenco tinham a intenção de criar qualidade de vínculo entre os intérpretes criadores, fazendo-nos passar por desafios até chegarmos à sensação do limite psicofísico, trabalhando em coletividade, e criando, dessa maneira, um corpo que está a todo momento em relação, ou seja, um corpo relacional, para que, individualmente, cada um pudesse se libertar um pouco das suas amarras construídas no corpo pelo cotidiano. Em entrevista¹²⁵, Rabelo aponta como se pensou o caminho à ancestralidade:

O acesso pela ancestralidade vinha exatamente pela criação dessa porosidade, dessa qualidade de vínculo entre vocês e desse corpo relacional. Precisava-se criar uma egrégora ali, potente, criativa, de acesso a forças mais inconscientes, onde está a nossa ancestralidade. É nesse campo da invisibilidade que a ancestralidade atua.

Atividades como as aulas das danças dos orixás também fizeram parte da preparação corporal do elenco, de maneira a nos aproximar da ancestralidade do corpo através do movimento. Essas aulas foram guiadas pelos candomblecistas Lulinha (babalorixá) e pela Leide Serafim Olodum (iaô). Olodum¹²⁶ nos apresentou os aspectos sobre a dança dos orixás:

Orixá é aqui, é pé no chão. É o mínimo que a gente tira. A gente tem mania porque a gente já tem essa questão do corpo, da dança, e não sei o quê, aí a gente tira. Mas quando se trata mesmo da dança do orixá, é mais pé no chão também. É bem mais forte. É muito terra. É muito raiz mesmo. É muito essa árvore mesmo. Essa força, a gente tira da nossa raiz, né? Da nossa mina, na verdade, né? Porque existe

¹²⁵ Entrevista concedida a Joelma Ferreira no dia 31/7/2020.

¹²⁶ A fala de Olodum foi extraída do filme **Cavalo**.

a mina, existem vários outros detalhes dentro de uma casa de santo, né? Então é isso que a gente faz, é essa energia que emana. É essa energia que emana na gente. Ela vem daqui mesmo, esse poder vem daqui, vem da terra.

Sobre os orixás, nos esclarece Prandi (2001, p. 20):

Para os iorubás tradicionais e seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum, também chamado Olofin em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por um aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana.

Os elementos da natureza – terra, fogo, ar, água e éter¹²⁷ – foram escolhidos como referência de qualidade de movimentação coreográfica dos respectivos orixás: Omolu, Xangô, Oyá, Oxum e Oxalá. Essa dinâmica facilitou a compreensão da construção dos movimentos no estudo da improvisação em sala de ensaio, bem como para a dança feita em tempo real através da improvisação para a filmagem.

Assim, durante as aulas práticas, comecei a perceber como a musicalidade reverberava no meu corpo, sentindo como o som dos tambores, em diálogo com a intensidade da terra, atravessavam meus pés e percorriam todo o corpo, encontrando a vibração, energizando e reorganizando o corpo em movimento numa comunicação forte e pulsante que interiorizava a minha atenção para camadas mais profundas, fazendo-me compreender o meu corpo como uma unidade vibracional estimulada pela música percussiva dos atabaques. Senti a música e as suas variações rítmicas como um caminho de acesso ao êxtase.

De acordo com Barbara (2002), esteticamente, a música africana é entendida como impulso que gera movimento, enquanto a percussão, na religião do candomblé, é responsável por louvar os orixás, evocá-los e trazer a memória ancestral.

Durante a preparação para o filme **Cavalo**, a dança se construía em um discurso direto com a música e a partir dela. Tanto nos momentos de pesquisa

¹²⁷ Elemento da natureza proposto pelo preparador de elenco Glauber Xavier, considerado quase uma não-matéria, ligado à cultura indiana ayurveda, com a qual Glauber trabalha. Dentro da dinâmica do filme, esse elemento foi associado ao orixá Oxalá.

de movimento em sala de ensaio quanto durante as gravações, eu sentia o cansaço físico acionando camadas mais profundas de resistência, levando a minha atenção cada vez mais para dentro do corpo, com a finalidade de encontrar soluções criativas no próprio mover-se, realizando a dança daquele momento. Ao longo desse processo de preparação, alguns de nós foram convidados para propor atividades de exercícios coletivos. A minha participação e contribuição para as práticas em grupo foram nos momentos de alongamento e aquecimento. Todas as aulas culminavam com um tempo reservado para o estudo da improvisação como pesquisa de movimento. Os ensaios individuais aconteciam na medida em que as gravações dos solos se aproximavam.

Fez parte do meu estudo a pesquisa acerca dos mitos dos orixás e seus arquétipos. Segundo Rodney William¹²⁸ (2020), Oxum é vista como emancipadora das mulheres, empoderando-as, deseja que todas elas vejam os seus próprios potenciais através de seu espelho, não só a vaidade. Com o mesmo objeto, ela ilumina seus filhos, mas também o transforma em arma, repelindo o inimigo com o reflexo espelhado do sol. É popular, diplomata, sabe influenciar politicamente e tem como símbolo o rio. Age sorrateiramente, conquistando o que deseja e divide-se em 16 qualidades.

Complementa William (2020) que, mesmo jovem, Oxum é esperta e está ligada aos peixes e às aves. É maternal, sendo o ovo o símbolo de fertilidade, tendo no corpo o ventre como região de cuidado à saúde e ao feto. Não faz juízo de valor ao aborto, mas protege a gravidez. É água calma e água em fúria, é chuva mansa que na terra brota vida, é água que alaga e desmorona tudo. Ela existe para que o outro possa refletir sobre si mesmo e, diante da transformação, possa transformar os demais.

Logo, observo que o corpo malemolente, dançante, em que o quadril e a coluna dominam o movimento, e o suor, água que transborda a pele, deixam transparecer a sedução e a sensualidade, mais duas qualidades atribuídas a

¹²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AAMU4wfop7c&t=2s> . Acesso em: 4 jun. 2020.

Oxum que alafia¹²⁹ a mim tal parentesco, anunciado na cena do jogo dos búzios¹³⁰.

Eu estava pela primeira vez diante do Ifá (ou Orunmilá), que é, de acordo com Prandi (2001, p. 23), “o conhecedor do destino dos homens, o que detém o saber do oráculo, o que ensina como resolver toda sorte de problema e aflição”. Eu estava curiosa à espera de informações sobre mim e, por não ter conhecimento prévio, encontrava-me em dúvida sobre o que poderia ser dito através do jogo. Permaneci silenciosa para não dar informações, mas esperava ansiosamente ouvi-las. A partir do que era dito sobre minha vida pessoal, a conversa alcançava profundidade na memória afetiva, fazendo emergir sentimentos mais delicados. Ouvi as características dos filhos de Oxum e me identifiquei com cada uma delas, descobrindo, ali, que eu era filha daquele orixá.

Tais conjuntos de significados e conhecimentos sobre Oxum permearam a construção e gravação do meu solo. Houve um ébo¹³¹ de limpeza antes da preparação corporal, feita com alongamento e massagem. Iniciei a minha dança seguindo os princípios de movimentação das danças dos orixás e dos movimentos relacionados aos elementos terra, fogo, água, ar e éter.

A pesquisadora Barbara (2002, p. 137-159) observa e relata que, no candomblé, “cada orixá tem um padrão que é aprendido antes da iniciação e no *roncô*¹³², mas existe claramente uma liberdade para expressar a própria criatividade e a ‘qualidade’ do orixá”. Com base nos principais fatores de movimento de Laban, Barbara estabeleceu algumas diretrizes para a movimentação da dança de Oxum, as quais utilizei para a criação do meu solo no filme: **Peso: leve. Tempo: percussão. Espaço: roda sobre no próprio eixo e fora dele; direção: sentido circular anti-horário. Uso de círculos e caminhadas em círculo. Fluência: no tempo – rápida e lenta; no espaço – caminhos em andamento circular com círculos.**

¹²⁹ No jogo dos búzios significa positivo ou confirmação.

¹³⁰ A orientação para o jogo acontecer foi para que eu não tivesse ingerido bebida alcoólica nem ter tido relação sexual por, no mínimo, três dias, além de realizar uma limpeza corporal, tomando banho de ervas e vestir roupas brancas antes de ir à mesa.

¹³¹ Oferenda feita com alimentos, relacionada à saúde e oferecida aos meus ancestrais.

¹³² Espaço sagrado onde ficam recolhidos os iniciados no candomblé.

Na minha pesquisa de movimento, os fatores que mais variaram ritmicamente foram o tempo, o espaço e a fluência. Visto que a performance foi realizada sem uma música pré-estabelecida, ou seja, em silêncio, meu corpo dançava no espaço estimulado pelo tempo musical que advinha do barulho da água, da respiração e dos sons emitidos pelo meu corpo em movimento.

Existiu no meu estado de presença cênica uma atenção, uma escuta do movimento interno do corpo conduzindo a dança a acontecer naquele exato momento. Situei-me espacialmente, conhecendo vagarosamente os elementos compositivos da cena não experimentados anteriormente: a escuridão, dois focos de luz branca na minha direção, que formavam uma diagonal, água nos pés até a altura dos maléolos, numa estrutura como uma piscina ampla, moldando um quadrado. No desenvolver da dança, encontro o tremor, o vibrar, vindo dos pés, percorrendo novamente o corpo, pulsando e exalando vida. Sobre a vibração na cultura do povo Dogon, Oliveira (2009, p. 5-6) descreve:

(...) os Dogon entendem que o que anima a existência é uma vibração. Já os Bantos – cf. Pe. Altuna – concebem a Força Vital como a energia que anima o mundo. Se isto é uma verdade no Sul da África, o é também na África Setentrional (por exemplo, entre os Dogon). Pensa-se a existência a partir de uma vibração, da energia e da emanção. A fonte dessa metafísica que é mais uma infra-física.

Considerando todos esses aspectos de estado do corpo na cena, no filme, o encontro com o corpo Cavalo pediu a minha nudez. Senti a necessidade de me despir como quem se depara — espelhada na água — com a sua própria história, nobreza de quem cavou a si mesma e caminhou por terras até então desconhecidas, ou melhor, desviadas da minha história, atentando-se aos artifícios de apagamento da memória dos povos africanos pelos colonizadores europeus e seus descendentes, que seguiram perpetuando a opressão até os dias atuais.

O corpo Cavalo pulsa vida no meu ventre, a energia vital é dissipada pela coluna, inebriando todo o corpo, alterando o meu estado de presença, vibrando na pele a delicadeza da água, sendo desafiada e dominada por ela, encontrando um paradoxo em perceber o inconsciente na liderança por uma busca pelo prazer da criação. Esta água sou eu, este espaço sou eu. Uma pausa dilatada para o gozo, seguido do grito ensurdecido rasgando o silêncio

e a escuridão que também fazem parte de mim. Houve um choro compulsivo como alguém que acabara de nascer.

Acredito que estar imbuída das características do orixá Oxum foi parte fundamental no processo de ressignificação da dança criada. Cabe aqui ressaltar que não faço parte do candomblé ou da umbanda, não vivi a incorporação que acontece no momento do transe religioso, portanto, não consigo traduzir essa experiência em palavras que possam alcançar tal força e potência vinda da ancestralidade africana. Ao fim da minha dança, estava instaurado um clima de suspensão estendido no extenso silêncio de todo espaço do *set*, configurando-se para mim um tempo outro, um momento atemporal.

A experiência de transe no ritual dançado do candomblé se aproxima da minha vivência no filme. Assim, comungo do pensamento de Barbara (2002) quando ela afirma que, através da arte, a comunicação não verbal que acontece na religião expressa informações difíceis de serem traduzidas em palavras, sendo o transe uma experiência igualmente difícil de explicar, por ser uma transformação interna.

De acordo com Rabelo¹³³, o corpo Cavalo não está atuando, buscando mostrar algo, mas mediando forças. É um corpo treinado na sua micropercepção para deixar que as coisas se expressem, levando em consideração a ancestralidade.

No filme, percebo que os mitos de Oxum não foram usados para serem interpretados como um roteiro de criação para minha dança, mas como porta de acesso aos saberes africanos e, por não conhecer as dinâmicas de compreensão sobre os mitos, deparava-me com certa dificuldade em traduzi-los para além da literalidade. Nas palavras de Oliveira (2009, p. 5): “Talvez, também, porque o mito mantenha seu poder de segredo e encantamento, pois ao mesmo tempo em que revela, esconde e, ao mesmo tempo em que oculta, manifesta”. Para Prandi (2001, p. 18), os mitos “são histórias primordiais que relatam fatos do passado que se repetem a cada dia na vida dos homens e

¹³³ Entrevista concedida a Joelma Ferreira no dia 31/7/2020.

mulheres. Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes”.

Durante os processos criativos dos movimentos para gravação fílmica, a sensação era de estar vivendo algo novo e forte, que não estava exigindo de mim o desenvolvimento de uma personagem estruturada com leitura de texto e história dirigida com início, meio e fim. As imagens revelam a minha pessoa, como artista, tendo a minha vida pessoal provocada, atravessada, pela minha aproximação com a religiosidade africana. Sendo assim, a mitologia do orixá Oxum não foi utilizada por mim como uma rota a ser seguida ou reproduzida, mas alimentou meu imaginário com os arquétipos referenciados a esse orixá, e tais simbologias foram os princípios criativos para o movimento.

Com relação à percepção do povo Dogon acerca do mito, Oliveira (2009, p. 5) salienta que:

O mito está aquém da significação, o que equivale a dizer que ele está aquém da representação. Ele ocupa o lugar da fonte. Território que ainda não sofre a ação imperiosa da razão monolítica. A fonte é o grau zero da representação. É a desterritorialização que possibilita a formação de qualquer território posto que é o mais abstrato onde se possa chegar. Por isso lá está o corpo. Por isso lá está o conceito. Por isso é lá que se aloja a forma cultural. Dali tudo flui: as regras, os princípios, os valores, os sistemas. É claro que sistemas são representações, mas sua fonte - o mito - não é representação do mundo, mas apresentação da physis.

Passados alguns dias após o processo de criação, e refletindo acerca das reverberações que permaneceram intensas sobre essa experiência no âmbito da vida pessoal, fui tomada pelo sentimento de surpresa, ao me dar conta que, de fato, vivenciei um dos mitos de Oxum. Passei a olhar para o meu lugar e para as minhas relações sociais atribuindo novas interpretações sobre o mundo que me cerca.

Retomando a discussão sobre as práticas de racismo religioso, as violências ocorridas nas comunidades de terreiros e os corpos enterrados na historicidade do território alagoano citados anteriormente, faz-se necessário ressaltar a ligação deste espaço/desta terra com a dança de Oxum criada para o filme **Cavalo**, observando os diálogos entre o Quebra de Xangô e a ideia de

um plano de composição ligado à *política do chão*, conforme definido por Lepecki (2010, p. 15):

Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele.

Assim, uma dança que leva em consideração a *política do chão* propõe-se a uma reflexão sobre o chão histórico onde a dança acontece, olhando-a do ponto de vista que nos é particular, no meu caso, mulher negra, artista periférica do estado de Alagoas, conectando-me à minha ancestralidade, construindo uma dança atravessada por ela e pelas políticas públicas sociais que circundam um corpo negro neste território geográfico, histórico e cultural.

Portanto, percebo que o filme **Cavalo** lança uma abordagem diferente para o território geográfico “Sol e Mar” alagoano propagado massivamente pelo Estado. Maceió, Coqueiro Seco e União dos Palmares foram cidades escolhidas como locações, espaços onde cada artista desenvolveu suas performances individuais.

O mercado de Maceió foi um dos sets de gravação escolhidos para as minhas cenas. Para mim, lugar de afeto do qual me sinto íntima. Recordo-me que desde a infância sempre passava por aquelas ruas em momentos graduais da minha vida, seja fazendo compras, trabalhando lá ou apenas atravessando esse caminho para ir à universidade. Inicialmente, transitava entre os espaços de venda de objetos da umbanda e do candomblé com distanciamento, mas também com curiosidade em relação às imagens de gesso dos orixás, tão representativas que o olhar procurava evitar. Não sentia medo, porém, havia tensão ao caminhar entre os becos estreitos e suas encruzilhadas, apreensiva do que poderia encontrar enquanto passava por ali, com o caminhar acelerado dos passos para não demorar naquele ambiente. Já na gravação do filme, senti-me solta e segura, com coragem no olhar e vontade de saber os significados de cada imagem de gesso, o que elas representavam e quais histórias existiam sobre elas. Estar nesse ambiente no contexto do filme modificou meu comportamento corporal em relação àquele lugar, despertando interesse em voltar lá e conhecê-lo melhor.

Geralmente transito a pé entre esses espaços. Sinto que, desse modo, construo uma relação de afeto com a cidade. Sensação aguçada no retorno ao cotidiano, confirmando, para mim, o meu lugar como suporte potencializador na construção da minha dança enquanto artista e reconhecimento pessoal de pertencimento territorial e cultural de Alagoas.

Depois dessa experiência, ficou ainda mais visível que as religiões de matrizes africanas e as comunidades de terreiro estão historicamente colocadas em um lugar menor e vistas com preconceito pela grande massa da sociedade alagoana. Preconceito esse que acaba sendo estendido para outras esferas da cultura negra e periférica, como ocorre com o *hip hop*, o *vogue*, o *rap* e as danças populares, linguagens estas vivenciadas profissionalmente pelos protagonistas do filme **Cavalo**, que têm seus conhecimentos sistematizados na informalidade da rua, e não em escolas tradicionais de arte.

Essa encruzilhada de saberes também se encontra na dança apresentada por cada um. Cada pessoa do elenco é afetada pelos processos identitários e pelo “sentimento de pertencimento”. Assim, no momento em que se apossam de seus territórios geográficos (lagoas, mangue, centro da cidade, praia, a cidade de União dos Palmares), nutrem o imaginário criativo, algo que é propiciado pelo sentir das suas ancestralidades e que potencializa a dança individual e a coletiva, as quais contribuíram para a composição do corpo Cavalo para filme.

Considerações finais

Diante do exposto, compreendo que o fato da dança dos orixás não fazer parte do repertório de movimentos do meu corpo fez com que a codificação da dança de Oxum, investigada durante a preparação de elenco, pudesse ser diluída na movimentação criada para o filme, ampliando suas possibilidades de tradução e leitura/releitura de movimentos. E, apesar de não se tratar da dança de Oxum realizada no terreiro, o trabalho corporal presente no filme não foi menos potente, uma vez que fora composto a partir dos princípios de movimento desse orixá.

Entendo a ancestralidade como algo inerente ao ser humano. Em **Cavalo**, a ancestralidade africana e os seus fios condutores — como a música percussiva, a dança e a mitologia dos orixás, assim como as características da personalidade dos filhos de Oxum — foram os fundamentos propositores para a pesquisa de movimento, conduzindo a dramaturgia da dança por camadas estéticas complexas e subjetivas.

Por fim, considero a experiência de participação no filme **Cavalo** como um reencontro visceral com a cultura popular alagoana de matriz africana, o qual se deu sob um novo ponto de vista, uma vez que, agora, diferente do que ocorria em minha infância e adolescência, reconheço-me enquanto mulher negra que se identifica com as manifestações culturais de matrizes africanas não somente pelo prazer em dançar, mas, sobretudo, por encontrar significados que me preenchem de sentidos para estar em movimento, em criação artística, em cena.

Referências

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das Aiabás**. Tese de doutorado, Departamento de Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: ANPEd, 2002, n. 19, p. 20-28. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2020.

CAVALO. Direção: Rafael Barbosa e Werner Salles. Maceió: A La Ursa cinematográfica; Núcleo Zero, 2018. 1 filme (84 min.)

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

JOSÉ, Ana Maria de São. Dança Contemporânea: um conceito possível?. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 5, 2011. São Cristóvão-SE. **Anais**. São Cristóvão-SE: 2011, p. 1-12.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Cristine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (org.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-21.

OLIVEIRA, Eduardo. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares**: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins. Fortaleza: UFC, v.1, n. 2, 2009, 10 p. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>. Acesso em: 24 out. 2016.

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

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xângo rezado baixo**: religião e política na primeira república. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: Edufal, 2012.



4ª PARTE

MANIFESTAÇÕES AFRO-DIASPÓRICAS

AFRO MANDINGA: MATRIZES DO MOVIMENTO

Aurionelia Reis Baldez (Dandara Baldez) (UFBA)
Joice Faria

O kuanza me contava que o pai tinha dado a ele nome de rio, e que por causa disso sempre se sentiu como um rio, pois todos os rios correm para o mar, e o mar leva as pessoas a todos os lugares que existem, podendo então levá-lo de volta à terra de onde o pai tinha saído (GONÇALVES, 2019)

A perspectiva afromandinga como matrizes do movimento, visa alicerçar uma visão teórico metodológica junto a práticas africanas e indígenas de uma cosmovisão de mundo. Feitas essas considerações iniciais, se faz necessário a partir de uma escrevivência de Conceição Evaristo, redesenhar uma matéria cartográfica líquida apoiada nas entidades religiosas que representam as omin (águas), orixá da fertilidade e maternidade Oxum enquanto odô, (rio) que alimentam, estabelece uma ligação entre as fronteiras, permite travessias e descobertas pelo mundo. Dentro desse mesmo pensamento temos lemanjá, que para os iorubanos é a mãe no qual seu filhos são peixes que representa o okun, (mar) das águas salgadas. Para os bakongo o mar pode ser entendido como Kalunga, aquilo que é equilibrado, lugar dos mortos, infundável, justeza ontológica do ser.

Debruçar-se a luz do sol no panorama Bantu Congo em interação entre o mundo dos vivos e dos mortos, na medida em que até o sol trilha o caminho das águas, possibilita entender o que Evaristo cartografa sobre a linha materna da gestualidade em ensinamento:

Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe? Pois de quem ela teria herdado aquele ensinamento, a não ser dos seus, os mais antigos ainda? Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com

parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. (EVARISTO, 2005)¹³⁴

Nesse relato a ancestralidade presentificada enquanto continuidade e memória ancestral, consolida toda uma (ori)entação oracular, tanto na saia como gira, como no sol que viaja entre os mundos. Assim a saia que representa o feminino também está em paralelo com a forma de comunicar.

Caminhando sobre a encruzilhada a fim de estabelecer acordos com nossos antepassados, pedindo licença a divindade Exu que é o pai da comunicação, lanço mão do termo africano Malinke e substantivo feminino mandinga como horizonte de equilíbrio sobre o mar da Kalunga, equilíbrio esse que não se dá de forma estática, porém, é proposto como ginga na composição de corpos plurais inspirado pelo feminismo negro.

Mandinga em alguns aspectos está ligado a feitiçaria, ato que também acontece na forma de segredo. Segundo Amadou Hampâté-Bâ (2013), que também é Malinke, “tudo que é segredo está ligado ao feminino”, nesse sentido mandinga e o feminino estão correlacionadas. Para compor essa ideia, observemos a Kalunga nos festejos dos maracatus em comemoração aos reis e rainha do Congo que representa uma rainha ou entidade já morta estabelecendo uma ligação com o mundo dos mortos e proteção dos brincantes nas ruas. A boneca passa o ano inteiro guardada em local reservado e só sai após ritual de purificação, o segredo e o sagrado acompanham o festejo nas ruas de forma enigmática.

Ainda de forma misteriosa a própria conquista das mulheres negras por um espaço na sociedade e não diferente capoeira, acontece de forma silenciosa, já que antes de conquistar esse espaço, se faz necessário vencer outras demandas sociais interseccionalizadas e sem sombra de dúvidas, bebe em algumas fontes e fluxos transatlânticos de identidades políticas na busca por igualdade de gênero, raça e classe.

A capoeira assim como os esportes e as lutas de maneira geral, historicamente está associada ao universo feminino as qualidades físicas não eram os únicos motivos pelos quais se justificava a ausência de mulheres nas práticas corporais esportivas, mas

¹³⁴ <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>

também os valores culturais impostos pelo estado capitalistas, socialmente aceitos referenciados nos aparatos ideológicos e reforçados pelos aparatos repressores (MIRANDA; MURICY, 2016, p. 42)

O fato é que as mulheres da elite tinham acesso à educação recebiam orientação de comportamento moral e sexual normatizadas reproduzindo os valores da família, da escola, da igreja e das demais instituições ideológicas de hegemonia burguesa, enquanto as mulheres trabalhadoras que ganhavam a vida nas ruas trabalhando para garantir o sustento das famílias, tendo seus comportamentos ditados pela necessidade de sobrevivência, eram criticadas e perseguidas pela sociedade (apud MIRANDA; MURICY, 2016, p. 42)

Nessa escala social, o corpo da mulher negra luta pela sobrevivência, marcada pela vida e morte, por um lado a estrutura do racismo que limita suas condições de humanidade e conquistas na sociedade. Ao mesmo tempo representa um corpo que possibilita vida, alimentando os seus e de outras através do leite materno. Esta estrutura reflete no contexto cultural da capoeira, hora, se a capoeira é tudo que a boca come, como afirmou o Mestre Pastinha, proponho repensá-la incluindo Exu como centro - se Exu é tudo que a boca come - uma vez que Exu estando ligado às funções da boca, cavidades do útero e vinculado à ipori, (placenta) estes órgãos estão sobre proteção do sagrado ventre feminino.

A mandinga ou feitiçaria também exerce proteção do corpo através do líquido, banhos de folhas, tendo em conta que sem folhas não há orixá, sem água não há vida. A mandinga na capoeira é uma estratégia, segredo corporal que vai sendo construído com o passar do tempo, esse alimento em forma de conhecimento possibilita uma visão mais ampliada sobre a encruzilhada na qual somos posto. Sendo assim, podemos pensar na mandinga como uma forma de proteção ao corpo como reza da oralidade dançante. E no corpo da mulher negra, pode ser vista através de uma fragilidade imposta, porém, sua resistência sobreveio de forma humilde e transformadora.

O Mestre Mbanji chamou isso de mandinga, coisa que o branco não entende, que não nasce com ele, só com o preto. Porque a mandinga também é humildade, é fazer-se de fraco quando não é, é lutar até deixar o outro tão cansado a ponto de errar a resposta ou de não conseguir fazer mais perguntas. (GONÇALVES, 2019.p, 666-667)

Ainda que na prática as mulheres negras sejam minoria ocupando postos como mestras ou até mesmo iniciantes da capoeira, a contribuição dessas mulheres vai além desse espaço físico, é nisso que queremos reforçar de como a capoeira é influência por outras matrizes. A proteção dos candomblés, os cantos corridos do samba de roda, o barravento, o frevo, o bumba boi, são identidades vivenciadas pelo corpo que dança e luta capoeira. O próprio nome capuera que vem tupi guarani, reforça a diversidade na manifestação que faz com que ela seja continuidade, sendo impossível conviver sem se retroalimentar do espaço em que vive.

Diante dos métodos de colonização, a forma com que mulheres negras agenciaram suas sobrevivências e conquistas dos seus espaços decorreu não apenas da capoeira, mas também do silêncio como estratégia de escuta para formular os primeiros processos de libertação. Antes mesmo de ser entendida como mulher no Brasil colônia, as pretas exerciam diversas funções, não existia nenhuma distinção entre homem e mulher escravo, porém, elas exerciam maior número de atividades no trabalho escravo

No ganho, as mulheres negras eram obrigadas pelos senhores a realizar atividade econômica e tudo que produziam pertenciam aos senhores de engenho, só após a lei do ventre livre em 28 setembro 1871 a mulher negra pode gerar seus primeiros filhos livres, mesmo ainda sendo escrava. Quero chamar a atenção mais uma vez para a luta de mulheres que puderam libertar seus ventres, sendo matriarcas no processo de libertação do seu povo, antes mesmo dessa libertação, a única forma de proteção que os escravos pequenos puderam experienciar, era através do ventre e proteção de suas mães no período puerperio. Já que com essa falsa libertação os proprietários das escravas continuava a usufruir dos corpos dessas crianças.

A sinhá Ana Felipa me esperava na sala, com o Banjokô no colo, e informou que eu tinha sido alugada. (Gonçalves,2019, p.212)

A sinhá Ana Felipa me colocou na rua, como escrava de ganho, a quase um mil e setecentos réis por semana, dinheiro que eu tinha que pagar a ela aos domingos. Como escrava de ganho, eu poderia sobreviver do que quisesse, poder escolher meu trabalho, e ficaria com o dinheiro que ganhasse acima da quantia pedida por ela. Muitos escravos viviam do dinheiro que eles levavam para casa. Principalmente senhoras viúvas, que não sabiam tocar a atividade deixada pelo falecido e se desfaziam dos negócios mas

conservavam os escravos, que colocavam na rua, a ganho. Outras, mesmo muito ricas, colocavam mucama para vender doces, salgados, disputando entre si quem tinha o quitute mais gostoso. Isso no caso das senhoras mais pudicas, porque outras obrigavam as escravas a fazerem a vida no meretrício. Tinham sorte quando elas não pegavam doença e morriam logo. Muitas sinhás ganhavam um bom dinheiro com isso, com o serviço de pretas novas e bonitas, que eram logo trocadas por outras quando deixavam de render o esperado. (GONÇALVES, 2019,p.241)

A subalternização do corpo da mulher negra enraizada na sociedade até os dias de hoje, mostra o quanto essa sobreposição tirou possibilidade de escolha, vistas como mercadoria, os donos de escravos recebiam indenização para entregarem seus filhos ao Estado aos 8 anos ou continuarem com eles em trabalhos forçados até aos 21 anos de idade. Todavia a contribuição das mulheres negras têm desempenho atuante na formação e geração de identidades para os primeiros passos organizativos de gerações que lutam para mudar um contexto ainda atuante de discriminação de racial.

Imersos em um olhar global, a mulher historicamente é mais violentada que o homem e neste sentido Spivak afirma:

O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher” como um item respeitoso nas listas de prioridades globais. A representação não definiu. A mulher intelectual como uma intelectual tem uma tarefa circunscrita que ela não deve rejeitar com floreiio (SPIVAK, 2014,p.165)

O que na verdade incômoda é a colocação do sujeito como subalterno, enquanto na verdade não o seja, no Brasil não fomos subalternizados, fomos colocados historicamente e consecutivamente como não humanos, os espaços sempre negaram a nossa existência e conhecimento, negaram nossas estratégias de sobrevivência com intuito de nos desumanizar e matar simbolicamente. Não à toa as aulas de história pouco falam sobre a participação do negro e sobretudo da mulher negra na sociedade e na economia brasileira. Hoje com os estudos culturais, vemos cada vez mais estas participações e propondo pequenas revoluções nos espaços.

Contrariando o que está posto, as matrizes do movimento negros e indígenas, tem como formação a luta de mulheres que foram silenciadas e trabalha para superar esteriotipos de genero e privilegios de classe articuladas

atraves das danças, capoeira entre outras manifestações de resistencia que falam através de sua gestualidade. O samba de roda, candomblé, batuque, coco de roda, jongo dentre outras manifestações, compõem a influência identitária dos povos bantus saudando a caboclagem indígena. Quando mestre pastinha lança mão de um pensamento exuniano para se referir a capoeira, mostra o quanto nossa cultura é composta por matrizes e negar essas matrizes é negar a importância das mulheres.

A dança enquanto reza, tem o corpo como lugar sagrado de sua morada presente no fazer dos povos da terra enquanto narrativas. Foi dançando que nossos povos desenvolveram durante séculos as suas culturas e suas tradições como uma experiência dançante. Assim, a dança enquanto memória do corpo propõe uma descoberta de si e do outro, sugere uma vivência estética do que acontece. Tiganá Santana (2020) em *Live*¹³⁵, onde discutia sobre tradução, ritmo e força vital. Dança sobre o pé do baobá, aproxima de nós o sentido do cosmograma bakongo enquanto pergaminho, todavia, o que nos conduz a complementar que a roda traduz um modo de pensar em fluxos coletivos cultivando determinados signos presentificando as manifestações e matrizes de forma divinatória.

Por fim uma breve reflexão sobre as formas de uso das práticas holísticas e somática dentro do que estamos construindo. Pensar afromandingas a partir de corpos de mulheres negras, nos leva diretamente a questionar os espaços que não validam os conhecimentos produzidos por estas. Assim Gilroy, fortalece ao afirmar que alguma prática podem levar ao apagamento da tradição:

É interessante que neste entendimento da posição dos negros no mundo moderno, ocidental, a porta para a tradição permaneça fixamente aberta não pela memória da escravidão racial moderna, mas a despeito dela. A escravidão é a sede da vitimação negra e, portanto, do pretendido apagamento da tradição (GILROY, 2001,p.354)

Correlacionar as matrizes com às práticas holística e somáticas acontece de forma alimentar, um ebó posto na encruzilhada da comunicação consultando as linhas verticais como uma forma de erguer-se ao horizonte de

¹³⁵ Cosmologia Banto: interações tradução ritmo e força vital. Visto em < 18/09/2020>

silenciamento e aceitação que é diferente do horizonte proposto na linha da Kalunga que se põe sobre equilíbrio do mar e pensa uma justeza sobre o que emerge.

A influência maléfica do quebranto que nos foi jogado aos pés do colonialismo é responsável pelos desafios intelectuais dentro das epistemologias dançantes cruzadas por pontos de vistas que obstruem os conhecimentos de matrizes africanas e indígenas, ignorando as experiências marcadas por uma imposição acadêmica ocidentalizada, nada devemos às visões holísticas e somáticas, vistas que os princípios destas práticas também se encontram em nosso fazer, embora a própria academia justaponha esses conhecimentos ocidentalizados e eurocêtricos de forma detentora.

II.

Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão. (EVARISTO, 2005)

Na segunda parte deste estudo a literatura será o caminho para o estudo da afromandinga. A partir do romance “Um defeito de Cor” de Ana Maria Machado (2019). Que narra a história de Kerinde, uma menina de Savalu – Reino de Daomé em África- que fora sequestrada e trazida a força para o Brasil, sendo forçada pelas violências do racismo a reconstruir sua subjetividade junto a outros escravizados, conduzida pelas suas heranças ancestrais e pela corrente de afeto que se fortalece primeiramente na Bahia (Itaparica/Salvador) e depois em outros estados brasileiros.

A escolha deste romance nasce através daquilo que nos tornam comuns. Somos quatro mulheres negras que chegaram na Bahia em contextos distintos da diáspora. Savalu- Itaparica, Minas Gerais - Itaparica ,Maranhão - Salvador e São Paulo-Salvador. E aqui as nossas histórias se conectam, não

apenas por sermos mulheres, mas por carregamos em nossos corpos a experiência da dança. Seja ela pela oralidade, escrita ou a capoeira, todas nós carregamos em nossos corpos a afromandinga que nos atravessa enquanto mulheres negras que usam seus corpos e conhecimentos para agenciar a vida de outros sujeitos negros e recorrem a escrita /oralidade como forma de diálogo com o outro a fim de fazer resistência.

É preciso assumir que esta é uma tarefa difícil, porque a literatura ou o que fazem dela a partir das teorias iluministas, separando as áreas de conhecimento sistematizando a dança como algo que pertence ao corpo e a literatura ao intelecto, como se fossem coisas separadas, tornando difícil articular processos que propõem metodologias giram/circulares, que entende o corpo como as atravessam o mesmo rio. Este é um dos nossos desafios.

A epígrafe usada é um relato feito por Conceição Evaristo, sobre a gestualidade da mãe, que a autora identifica como uma dança ou movimento-grafia. Parto do olhar sensível de Evaristo para pensar as nossas escritas , ou seja, as escritas de mulheres negras como movimentos de dança e que reescrevem uma nossa sociedade onde o negro é humanizado e cercado de afeto e resistência.

Assim, é preciso que você leitor observe a escrita literária como uma coreografia onde as pontuações representam o ritmo e a história são como movimentos e expressões. Se ainda assim ficar difícil, podemos recorrer a capoeira, esta brincadeira existe a partir do corpo que dança, mas há também uma narrativa. Cada movimento está compassado com o outro corpo num jogo de pergunta e resposta e por trás destes movimentos existe uma narrativa marcada pela música, pelo som dos instrumentos, pela chamada no pé do berimbau. Enquanto ginga o corpo compõem um poema.

A capoeira, o candomblé e tantas outras brincadeiras dançantes escrevem oralmente sobre o nós, pessoas negras, nos ajudando a compor uma parte da história que nos foi negada. Junto, nessa tentativa de reescrever a história da população negra, mulheres negras emergem escrevendo sobre um Brasil que historiadores brancos negaram, apagaram e marginalizaram, nos

colocando como subalternos e submissos quando na verdade nossas danças, mandingas e rezas foram sempre usados para a nossa sobrevivência e voz, falamos através destes conhecimentos. As histórias escritas por estas mulheres nos representam e contribuem para que sujeito negro tenha outras experiências e histórias sobre si.

Escritoras como Maria Firmina, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, e tantas outras mulheres negras, não apenas corrigem o cânone literário como reescrevem histórias onde o negro mesmo que socialmente excluído, ainda é humano e este lugar de humanidade permite que sua voz seja ouvida. Dentro do que pretendemos construir sobre mulheres negras e suas mandingas, as escritoras negras representam o fio condutor de um realinhamento social.

Assim o romance “Um defeito de Cor” narrado por Kerinde é atualmente uma romance de fundição da literatura Brasileira, que foi capaz de narrar movimentos de extrema opressão ao mesmo tempo que descreve gestualidades de afeto, trocas entre outras mulheres, situações onde mulheres negras se ajudam para construir autonomia financeira na busca de libertar outros escravizados. Não é apenas um romance, e talvez nunca saberemos se Kerinde existiu ou não, o fato é que descreve episódios como a revolta dos malês, ou a formação de instituições como a Irmandade da Boa Morte, que para além da sua relação religiosa revela que mulheres negras livres compravam escravizados para poder dar a eles a carta de alforria. Isto é gestualidade de afeto, cuidado para que o outro sobreviva, política, capoeira.

O trecho abaixo, fala sobre a ação do Mucurumins de comprar escravizados, mas era muito comum a prática entre as irmandades sejam elas formadas por mulheres ou homens:

Todo dinheiro que os muçurumins ganhavam enrolando charutos era usado na organização da revolta, e naquele momento eles estavam em comprar cartas de alforria de alguns escravos que teriam o papel importante (GONÇALVES, 2019, p.496)

As irmandades financiavam os pretos, através do dinheiro de outros pretos que depositavam uma quantia de dinheiro na instituição, funcionava como uma espécie de banco, em algumas instituições existiam juros.

Ela dizia confraria, mas também podia ser chamada de cooperativa, junta, irmandade ou sociedade. Qualquer pessoa podia se inscrever, mas estavam dando preferência às mulheres, já que tinham algumas confrarias eram formadas por muitos homens, e as mulheres tinham algumas ideias diferentes, preocupações bastante próprias, como o cuidado com o futuro dos filhos [...] O que tinha que fazer, era pagar cinco mil réis para mim e cinco mil réis para Benjokô e continuar com o pagamento mensal de pelo menos quinhentos réis, mais o que eu conseguisse conseguir. Quanto mais pagasse, mais depressa poderia acumular a quantia de que precisava para comprar as cartas. (GONÇALVES, 2019, p. 297)

Além destas situações, existiam outros movimentos em que as mulheres negras contribuíram. As informações, sobre o que estava acontecendo na política do Brasil, a situação dos negros nascidos, negros vindos de África, os portugueses e tantas outras situações políticas sociais. As movimentações eram feitas muitas vezes de boca em boca ou por escrito entre os poucos negros que tinham acesso as letras. Nas batucadas, nos poucos encontros religiosos, em reuniões ou durante o trabalho os movimentos de reivindicação, de informações sobre o que estava acontecendo no Rio de Janeiro ou Cachoeira, eram fornecidas aos outros negros.

A oralidade, e por isso falo sobre Kerinde e não Ana Maria Gonçalves, pois ela (re)escreveu algo que foi escrito por alguém que ouvia Kerinde, e neste sentido está é, primeiramente uma história oral, e reflete na nossa sociedade atual. Somos nós pessoas negras produtos da oralidade, as nossas tradições e produções culturais negras, são frutos da oralidade. “Esta herança ainda não se perdeu e reside na memória das últimas gerações de grandes depositários, de quem se pode dizer são as memórias vivas da África”. (HAMPATE BÂ, 2010, p.167). O tradicionalista Bandiagara, mesmo falando da suas experiências e da sua comunidade, aspectos que atravessam esta herança se mantêm vivas, haja vista, as nossas movimentações culturais e como os ensinamentos são passados nos grupos de capoeira, tambor de crioula, samba de roda , nos terreiros de candomblé e outros.

O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído

à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.

E, pois, nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado a palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. Em compensação, ao mesmo tempo que se difunde, vemos que a escrita pouca a pouco vai substituindo a palavra falada, tornando-se a única prova e o único recurso; vemos a assinatura tornar-se o único compromisso reconhecido, enquanto, o laço sagrado e profundo que unia o homem à palavra desaparece progressivamente para dar lugar a títulos universais convencionais (HAMPATE -BÂ. 2010, p.168)

Cabe recorrer a um tradicionalista para explicar algo que estamos buscando construir na contemporaneidade, pois estas tradições pertencem às nossas existências e contribuem para justificar a contribuição das mulheres negras na sociedade como intelectuais e agentes das suas sobrevivências e do seu entorno. Ao que cabe ao romance, Kerinde explica o porquê a oralidade é importante para os tradicionalistas.

A Mãe Rosa ouvia tudo com muita atenção e quase me ofereci para tomar nota do que falavam, mas me lembrei de que nem sempre as irmandades gostam de ter suas tradições por escrito, preferindo que sejam passadas de irmã para irmã. Assim também acontecia com os cultos que, à exceção dos feitos pelos muçurumins, eram ensinados apenas oralmente, para evitar que a parte sagrada caia nas mãos erradas. Acho que também eram um jeito de se proteger das autoridades, que não permitiam outro culto a não ser os brancos católicos. (GONÇALVES, 2019, p. 610)

A partir deste trecho podemos repensar a forma com que as culturas tradicionais são vistas pelo homem ocidental, que sempre diminuiu a oralidade como uma espécie de incapacidade. No entanto, não apenas no relato de Kerinde, mas em outras situações inclusive em contextos reais como os terreiros de candomblé ou em outros contextos onde a cultura negra vive, o segredo é algo que se matem, pois ele muitas vezes garante a sobrevivência. A intelectual Leda Maria Martins (2001), apresenta o conceito de oralitura, segundo ela:

O termo oralitura, da forma como apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade. (MARTINS, 2001, p. 84)

A afirmação de Leda contribui com a nossa tentativa de compreender a escrita de pessoas negras como uma dança, que aqui percebemos através do corpo da mulher negra. É importante ressaltar que existem tradicionalistas que optaram pela escrita, pois entenderam que no contexto em que estão suas memórias poderiam ficar no tempo e a escrita muitas vezes permite a continuidade.

Quando Kerinde escolhe escrever esta carta, talvez ela não tenha tido a dimensão da sua escrita e o que ela significaria nos dias de hoje. Este livro traduz uma sociedade que violentou e marginalizou a população negra, mas que diante desta opressão não se rendeu. Pelo contrário, é possível identificar que as pessoas negras escravizadas conseguiram diante deste processo construir estratégias e reorganizar suas vidas e ajudar o outro.

Observei que assim elas acabavam formando uma grande família, já que as iniciadas tinham que conhecer a apresentante. Isso explicava por que entre aquelas mulheres só havia eves, nagôs e ketus, que, além de irmãs no santo e parentes, também se tornaram irmãs na devoção, e foi só algum tempo depois, em África, que entendi como estas relações eram importantes, não só no Brasil, mas também lá, entre os que retornaram (GONÇALVES, 2019, p.610)

O que hoje é considerado cânone literário brasileiro, nada mais é do que o pensamento da aristocracia intelectual brasileira, composta por homens lidos como socialmente brancos. Ao longo da história a literatura cânone foi responsável pela construção da nacionalidade brasileira, denunciando ou ditando os comportamentos sociais, interferindo na construção do sujeito seja ele a ideia do “primeiro” brasileiro ou de um estereótipo exportado da Europa e, portanto, imaginário do que seria um ideal de “brasilidade”. Assim tudo aquilo que não corresponde a uma lógica absurda de limpeza ou claridade, não seria bom para o Brasil.

As histórias contadas por estas escritoras tentam falar de um Brasil que não corresponde integralmente ao que ele é! Mas como isso? Diria que a literatura é uma mídia e a partir dela a sociedade foi moldada. Existe uma negação social das pessoas negras, estas literaturas foram as primeiras a colocar o negro como subalterno, aumentando as distâncias sociais.

O processo de escravidão no Brasil, intelectuais negros de diferentes áreas do conhecimento buscam corrigir as narrativas contadas por pessoas brancas, que sempre submeteram corpos negros como escravizados. Atualmente existem vários indícios de que os negros escravizados foram agentes negociando constantemente forma de sobreviver diante da opressão do branco colonizador. Hoje com o passar dos anos descobrimos a existência de produções literárias, artistas plásticos, músicos, danças e manifestações religiosas que sempre foram discriminadas por uma elite branca que buscou constantemente mediar formas de invisibilidade destas produções que para nós revelam que sujeito negro escravizado nem sempre foi subalterno.

Ao longo da leitura inúmeras situações são descritas revelando a participação de negros escravizados como intelectuais e portadores de conhecimentos ancestrais que cuidavam das suas vidas e da vida de outros, incluindo os brancos.

Eu não tinha coragem de olhar para o rosto de Verenciana, então me sentei bem atrás, então me sentei bem atrás da Esméria e achei que era melhor apenas rezar. De onde eu estava ainda dava para ver a quantidade de sangue perdido nos inúmeros panos tingidos de vermelho. Os panos eram colocados sobre os olhos dela e trocados de tempos em tempos, muito menos amiúde depois que Rosa Mina apareceu com uma infusão de ervas para colocar sobre as feridas. [...] O Valério Moçambique não tinha parado um só minuto rezando, cantando e esfregando as mãos nas sementes para depois passá-las por todo corpo de Verenciana (GONÇALVES, 2019, p.108)

Neste trecho Kerrinde descreve uma situação de apoio e cuidado com uma das escravizadas que teve seus olhos retirados como castigo. Esta cena denuncia de maneira brilhante o cuidado, afeto e conhecimento da população negra no trato com o outro que compartilham as violências cometidas pelos senhores brancos. Existem neste romance inúmeros relatos de experiências de afeto e cumplicidade entre pessoas negras.

Caso o romance não seja um recurso aceito como exemplo de nossa humanidade, acredito que as inúmeras revoltas provocadas pelos negros possam ser consideráveis para revelar como resistimos. A revolta dos malês descrita no romance e em alguns outros livros de história, descrevem um movimento que levou anos para de fato acontecer, houve muitas reuniões entre os negros muçurumins, negros africanos e alguns negros nascidos no Brasil que acreditavam no movimento.

No romance Kerinde descreve que alguns ingleses apoiaram e permitiam reuniões em suas casas, mas nada era dito integralmente, as pessoas tinham pedaços de informações. Para informar os negros que moravam em Cachoeira, muitas mensagens eram enviadas dentro dos charutos. Tudo foi feito com tempo e estrategicamente pensado, pois eles não queriam correr o risco de algumas informações caírem em ouvidos errados e atrapalhasse os planos da revolta.

Quando soube a data, voltei a me interessar e a participar das reuniões permitidas, também me oferecendo para fazer o que fosse necessário. Minha primeira tarefa foi convencer o Tico e Hilário a levar algumas informações aos muçurumins do Recôncavo. [...] O primeiro recado foi sobre a data escolhida, que Tico e Hilário preferiram levar por escrito, pois não queriam nem saber do que se tratava para não caírem na tentação de contar, caso fossem pegos. Eles também achavam que se protegiam daquele jeito porque, não conhecendo o recado, não poderiam ser acusados de traidores se alguma informação chegasse aos ouvidos das autoridades. O Fatumbi concordou, pois quanto menos pessoas soubessem, melhor, e o lugar escolhido para carregar os bilhetes foi dentro dos próprios charutos (GONÇALVES, 2017, p.496)

Uma das coisas que estamos tentando dizer é que tanto a dança quanto a escrita ou a oralidade são testemunhos da consciência do corpo, proporcionando um entrelaçamento entre as pessoas negras. Dentro do que a Afro Mandinga abarca, se a mulher negra através da dança experimenta o agenciamento da sua vida e do seu entorno, dentro da literatura acontece o mesmo, através da produção de outras narrativas, construindo referências e remendando os buracos das nossas narrativas, nos tornando mais humanos para o mundo a partir de correções na literatura universal.

Milhões de mulheres estão hoje preocupadas com empregos, condições de trabalho, salários mais altos e violências racistas. Elas estão preocupadas com o fechamento de fábricas, com a

falta de moradia e com a legislação migratória repressiva. Estão preocupadas com a homofobia, o idadismo e a discriminação contra pessoas com deficiência física. Estamos preocupadas com a Nicarágua e a África do Sul. E compartilhamos com nossas crianças o sonho de que o mundo de amanhã esteja livre da ameaça de um onicídio nuclear. Essas são algumas das questões que devem ser incluídas na luta geral pelo direito das mulheres, caso exista um compromisso sério com o empoderamento daquelas mulheres que tem sido historicamente submetida à invisibilidade (DAVIS,2017, p.17)

No momento em que a sociedade identificar a importância da mulher negra dentro da sociedade compreendendo que o seu papel é econômico e social, e que o seu corpo gerencia vidas que são as mais diversas indo do ancião a criança. Davis faz reflexões a cerca do feminismo negro Afro-americano, que pode se estender a realidade das mulheres negras no Brasil quando assumimos que estas mulheres em sua maior parte são as que regem sozinhas a economia de casa e dentro de um contexto onde sua participação na comunidade é fundamental, na educação dos filhos, dos seus e de outras(os).

Conclusão

Ao longo do percurso o diálogo entre as linguagens dança e literatura contribuiu para o entendimento e extensão do que para nós enquanto mulheres negras significa afromandinga, neste sentido identificamos que ela possui um significado maior do que projetamos ao iniciar as primeiras reflexões sobre este “operador teórico”, em uma dimensão extensa do que é o sagrado para as matrizes indígenas e afrobrasileiras. A ginga como composição de corpos plurais desestabiliza a pirâmide social reorganizando a partir do corpo de mulheres negras e indígenas que lutam pelos seus direitos numa sociedade legislada pelo cisheteropatriarcado. Tanto a capoeira quanto a literatura são espaços já conquistados por essas mulheres, porém ainda se faz necessário gingar para desviar dos processos que impedem a visibilidade e acesso dessas narrativas. O corpo quando faz uso da dança ou literatura, escreve de forma silenciosa a liberdade que podemos alcançar.

Referências bibliográficas

AURELIO, Marcos Luz. **Dinâmica das civilizações brasileiras**. Salvador. Edufba, 2017;

AKOTIRENE. Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte. Letramento, 2018;

BALDEZ, Aurionelia Reis. **Baiei na Bahia: A dança do tambor de crioula em processos de desterritorialização Maranhão, Bahia**

BÂ. Hampâté Amadou. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo. Palas Athena, 2003;

_____.Tradição Viva. In: **Metodologia e pré-história da África.Org:** ZERBO, Joseph Ki. Brasília, Unesco, 2010.p, 167-212.

CONDÉ, Maryse. **Eu, tituba bruxa negra de Salem**. Rio de Janeiro. Rosa dos Tempos, 2019;

DUMAS, Alexandra. **Corpo negro: Nadir da Mussuca, cenas e cenário de uma mulher quilombola**. São Cristovao. Ed Ufes, 2016.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo. Boitempo, 2016;

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo. Boitempo, 2017;

FILHO, Vamberto Ferreira; MURICY, Jalcia Lima Santos. Mulheres na história da capoeira: contribuição ao necessário debate sobre mulheres nas lutas sociais. Revista ANDES-SN, n.58. p. 42- , junho.2016. Disponível em: <http://portal.andes.org.br/imprensa/publicacoes/imp-pub-396573526.pdf>. Acesso em: 20 de setembro.2020;

GILROY, Paul. “Uma história para não se passar adiante”: A memória viva e o sublime escravo. In: **O Atlântico Negro**. São Paulo. Editora 34, 2012;

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro. Record, 2006;

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. Belo Horizonte. Letramento, 2019;

MARTINS, Leda. Oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org). **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

NASCIMENTO, Abdias. **Genocídio do povo negro**. São Paulo. Perspectiva, 2016;

SANTANA, Marilda. **As bambas do samba mulher e poder na roda**. Salvador, Edufba, 2016.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, Editora:UFMG, 1942.

CAPOEIRA E EMANCIPAÇÃO NA FORMAÇÃO EM DANÇA: ANÁLISE DE ASPECTOS DIDÁTICOS E METODOLÓGICOS

Marcos Cezar Santos Gomes (UFBA)

INTRODUÇÃO

Embora, ainda, hostilizada por uma parcela da sociedade brasileira, a capoeira afirma-se no mundo a cada dia. Para alguns pesquisadores e também africanistas as primeiras práticas surgem já na primeira metade do século XVII aqui no Brasil. É pertinente considerar que ao longo de sua existência, seja aqui ou no exterior, a capoeira tem dado uma imensa contribuição para formação em suas especificidades, principalmente em artes. Baseado em um determinado recorte da escravidão, Rego (1968) afirma que, enquanto se divertiam, os escravos colonizados planejavam suas fugas.

Nesse dado momento da história do Brasil colônia, a capoeira era vista como uma luta que dançava e uma dança que lutava. A este período Areias (1983) refere-se ao clímax das invasões, momento de tensão e guerras por posse da terra, ocorridas entre holandeses e portugueses de 1624 a 1630. Momento este que oportunizou lutas e possíveis fugas dos africanos cativos aqui no país. Na impossibilidade do uso da arma de qualquer espécie, acreditava-se ter sido o corpo o protagonista no jogo e/ou dança de fuga em busca da emancipação. Desse modo, a capoeira foi proibida do início do governo republicano até o final dos anos 1930, da década de XX. Atualmente, busca caminhos que possam evidenciá-la como uma legítima arte na linguagem da dança e relevante meio de educação.

A didática entre a capoeira e a dança, a partir da relação dos aspectos procedimentais metodológicos, no processo de formação de dançarinos na academia, configura – se como tema desse trabalho. Ao pensar nessa mestiçagem, emerge o problema de pesquisa: as metodologias tradicionais utilizadas para o ensino de capoeira, poderão auxiliar na formação acadêmica em dança? A partir da atuação in loco, mediante dezessete anos compartilhando o conhecimento da capoeira para dançarinos, pôde-se

perceber que os métodos tradicionais não dão conta da subjetividade inerente a linguagem da dança.

Do ponto de vista emergente, para a aprendizagem inicial da capoeira no campo acadêmico, o ensino tradicional deverá abrir espaço para o movimento criativo e autônomo. É a partir dos códigos da própria tradição, que os mesmos deverão ser alterados, mediante a ressignificação gestual, vislumbrando, portanto, novos horizontes. Essa afirmativa emerge com base na Capoeira Emancipatória, em desenvolvimento, investigação do mestre Zambi (BA); Hidrocapoeira, mestre Odilon Goes (BA), Capoterapia, mestre Gilvan (DF) e Capoeira Orgânica, mestre Itapoã Beiramar (RJ). Nessas pesquisas se aborda também, que em sua especificidade e espacialidade, a capoeira não esteve e nem está historicamente imbricada aos conhecimentos científicos, (NENEL, 2018).

Contudo, as novas tendências para o ensino superior na contemporaneidade, apontam para a necessidade de novos modos de saber. Nesse sentido, a concomitância entre capoeira, dança e as pesquisas acadêmicas mais recentes, correlatas com as ciências cognitivas, certamente, otimizará alguns aspectos, a exemplo do psico-sócio-afetivo-cultural, destarte a contribuição da Filosofia também, para além do biológico, descritos e desenvolvidas no corpo do trabalho. Esse recorte multifacetado nos conduz aos pressupostos da pesquisa de movimento em Rudolf Laban, por meio da cinesfera do corpo, da corêutica e da eukinética, que se consolidam em ações corponectivas, ou seja, ações que efetivam corpomente como não fragmentados (RENGEL, 2007).

Foucault (2015) traz um debate contundente, ao tratar do direito negado no controle do nepotismo, conceito seu. Ao longo dos anos confirmou-se o protagonismo elitista, em detrimento as classes à margem, nos colocando, por repetidas vezes, na condição de coadjuvantes. Nesse fluxo, o cosmopolitismo em (APPIAH, 2017) influencia a investigação na perspectiva da subversão metodológica, compreendendo ser necessário fazer-se mundo, argumentar as inovações e assumir pertencimento. Em meio a subversão, Bruno de Jesus, dançarino e docente da Universidade Federal da Bahia – UFBA, entende que o

corpo é questionador e tudo é por meio dele e reflete nele, logo “O corpo é ciência. O corpo é um campo de produção de saberes, de epistemologias desse corpo que é físico, químico, biológico, cultural que se dá a história, que faz história, que se constrói no universo, que é filosófico (SILVA,2020, p. 25).

Ao considerar a capacidade de improvisação e atitudes criativas inerentes à capoeira e/ou aos seus fazeres procedimentais, atitudinais e conceituais, entende-se que a técnica não é isolada do contexto da tradição e nem dos conceitos e desejos. Ela é imprescindível para o controle corporal, entendido corpo como uma totalidade, independente da configuração apresentada no ambiente cênico. A capoeira tem possibilidades que tangem o potencial coreográfico Nene (2018), ainda obscuro nas instituições de nível superior que lidam com a formação em dança.

O objetivo é de analisar procedimentos metodológicos pertinentes ao processo de aprendizagem da capoeira na formação de dançarinos, no âmbito acadêmico, ampliando, portanto, a preocupação com um campo maior, a didática. Nene (2018) aponta que a história da capoeira se coloca subjacente à história do Brasil. Para Gomes (2013, p. 11) tal saber de tão longa consolidação contemplará significativos benefícios na formação dos dançarinos. Enquanto expressão dinâmica, atentamente observado na enação em Varela (1993), o movimento deve ser representado pela captação da forma com que o dançarino se percebe, dinamizando a autonomia no qual fluía, fato confirmado na evolução etnográfica em que se ver e vive o método.

Constata-se ainda, que há lacuna de material publicado com o tema, confirmação realizada a partir de pesquisas no estado da arte na Bahia, nos repositórios em dança. Portanto, colaborar com as produções bibliográficas em mediações educacionais da capoeira na formação acadêmica em dança, compartilhar experiências vivenciadas por mim em uma companhia e duas escolas de dança de Salvador, descrever formas particulares de realização do cruzamento entre ambas as linguagens e apresentar estratégias metodológicas emancipatórias procedentes ao processo formativo dos dançarinos, se constituem como objetivos específicos.

Com relação à estrutura metodológica da pesquisa, Gil (2017) orienta sobre a necessidade de aprimorar as ideias extraídas e intuídas, mediante o material colhido. Essa recomendação não rompe com a relação mútua entre pesquisador e pesquisa. Em função do interesse em pesquisar a própria prática e suas implicações, a etnografia se fez presente na medida em que o pesquisador se envolveu, cotidianamente, no processo de formação dos sujeitos, *in loco*, possibilitando os constantes diálogos entre professor e estudantes.

Além do registro etnográfico, os procedimentos técnicos presentes em uma pesquisa, transitaram pela metodologia qualitativa bibliográfica (GIL, 2017), efetivada pelo acúmulo de informações extraídas de livros e artigos de periódicos, já publicados e disponíveis em diversas plataformas. Para se pensar outras teias que colaborem com as metodologias existentes no processo de aprendizagem em ambientes de ensino superior, apresentamos (SANTOS, 2007), (FREIRE, 2004), (APPIAH, 2017). Esses são alguns dos pesquisadores sociais que se debruçaram, a fim de contribuir para a construção de uma sociedade onde a ética transite, possibilitando equidade entre as pessoas.

A capoeira vista como dança, para uma efetiva presença e intervenção no mundo, parte, aqui, do olhar de (SANTANA, 2009, p. 19), que se posiciona questionando a ausência de métodos de ensino que estimulem a criação e resultados gerados para implicações políticas, estimuladas pelo cruzamento. (SILVA, 2008) foca o corpo na capoeira e o diálogo intenso com a dança contemporânea, para construção de novos trânsitos e corpos, também, poeticamente politizados. Já (MARQUES, 2011), emerge em torno do objeto de estudo ao trazer as reflexões didáticas metodológicas relacionadas ao ensino para dançarinos. O trajeto da escrita evolui em capítulos, com base nos objetivos. Vivências metodológicas *in loco*, compartilhamento das experiências em uma companhia e em duas escolas de dança e um olhar do mestre, configuram os próximos argumentos dançantes.

Narrativas metodológicas da capoeira em dança

Após contextualizar e selecionar o aporte teórico, se faz necessário compartilhar os conhecimentos com os alunos de dança. Trata-se de ações mais pontuais as quais refletem o cotidiano metodológico aplicado com dançarinos de três instituições. Enquanto arte em processo de aprendizagem, a dança e a capoeira devem articular compromissos responsáveis e prazerosos. É coerente pensar que esse prazer perpassa uma forma de pedir sugestivo e não ordenada, é o enunciado em detrimento ao comando.

Paulo Freire (2012) nos diz que “Não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado, construído, política, estética e eticamente, por nós, mulheres e homens”. Esse lugar de fala do professor, sustenta que a não linearidade provém de um professor flexível, maleável, que entende o mundo das relações pedagógicas como mutáveis e recíprocas, adotando a cumplicidade como elemento fundamental na construção do conhecimento.

Essa pretenciosa insinuação que vemos acima, encerra em Freire, educador perspicaz que foi, o conceito de emancipação, refletido em inúmeras laudas desse trabalho. Por emancipar, entende-se em reconhecer que no processo emancipatório há uma intencionalidade política declarada e que se assume enquanto transformação das condições desfavoráveis. Ao afirmarem que a capoeira já é emancipada, pedimos prudência, pois, percebe-se que ela é resistente, por conta das lutas seculares. O que não impede que estejamos emancipando através e por meio dela e não a ela, levando em conta que “Só emancipa quem é emancipado” (RACIÈRE, 2014).

Em uma aula mais técnica no ensino da capoeira, fica explícito o fazer procedimental, ainda assim se valoriza mais o aluno e menos o método: pensamento em Freud, ao criar no século XIX a psicanálise educacional. Já “Comênio, de forma pioneira apresentou um sistema articulado de ensino (CONRADO, 2006, p, 84). Ao saber, o pai da didática, no método Comênio necessário se faz conduzir o ensino pela dimensão técnica, mas também

humana e sócio política, caminho que transito, por ter especialização em Psicopedagogia. Mesmo em uma aula codificada é preciso inquietá-los, e, assim, romper com as diretrizes conduzidas apenas pelo professor. É a troca, simbolizada por iniciativas dos alunos.

Foi dito várias vezes que concepção construtivista não é, em sentido estrito, uma teoria, mas um referencial explicativo que, partindo da consideração social e socializadora da educação escolar, integra contribuições diversas cujo denominador comum é constituído por um acordo em torno dos princípios construtivistas (COLL, 2009, p.10).

A participação do aluno em sala simboliza uma ação socializadora entre professor-aluno (s), aluno (s), aluno (s) e deve ser pensada enquanto possibilidade pré-estabelecida. Os combinados, por exemplo, funcionam como estratégias pedagógicas capazes de promover uma atmosfera de respeito mútuo. Atuamos com essa proposta pela realidade ideológica e caráter disseminador que se pretende alcançar. Em Coll (2009) podemos refletir que “A aprendizagem é uma construção pessoal que o aluno realiza com ajuda que recebe de todos os canais de informação”.

O perfil da proposição enquanto caminho para provocar a participação na aula deve ser um dos estímulos. Por não adotarmos a hierarquia como exclusividade do professor, embora não se negue quem possui “uma bagagem maior”, quando propomos uma problematização politicamente ideológica, surge nos corpos respostas surpreendentes, elevando a possibilidade de criação de outras danças, de outros fluxos, partido dos movimentos da capoeira.

Ao refletir em ressignificação da proposta inicial, compreende-se como resultado uma cosmovisão. Ou seja, todos sentem o prazer em estar, fazer parte da produção do conhecimento, com direito a voz e voto. Assim, cai a concepção de que um único é quem pensa e sabe o que está sendo abordado naquele instante da aprendizagem, entendida por alguns profissionais como momento exclusivo para passar conteúdo. É possível permitir que os dançarinos conduzam a aula junto com o professor, mesmo que o plano de aula esteja pronto.

É importante lembrar que falar em intervenção pedagógica requer uma conexão com posturas contemporâneas, além de aceitar a própria verdade não

como única, mas que, a partir de sua reformulação, conforma-se com os diferentes pontos de vista. Em (FREIRE, 2012), se o aluno não participa na progressão da aula, otimiza-se a cultura perversa do silêncio, do depósito bancário. Enquanto que para Santos (2009) deve-se “Opor à crença de que se é pequeno, diante da enormidade do processo globalitário, a certeza de que podemos produzir as ideias que permitem mudar o mundo”. (SANTOS, 2009).

Ao conduzirmos a aula, se faz necessário está ciente do processo formativo! Observar, atentamente, os alunos individualmente é uma demanda específica que precisamos adotar quando entendemos que os tempos de aprendizagem são diferentes. Com essa postura, estaremos percebendo as dificuldades, quando poderemos intervir, orientar e corrigir os movimentos. Sugerir que façam de outras formas desejadas, permite “borrar”, ao tratar de problematização na metodologia.

Muitas vezes, percebe-se que o entendimento básico é absorvido melhor quando iniciado pelo conhecimento prévio do aluno, trazido de outras épocas, em alguns casos, de longas datas. Mostrar caminhos para a pesquisa de movimento em Laban (1978) apud Rengel (2003), por exemplo, é prudente, antes mesmo da compreensão técnica e criação de novas possibilidades. Fundamentar os conteúdos conceitualmente e permitir o fazer procedimental, direciona para a dimensão atitudinal. Dimensionado em atitudes éticas, absorvidas no convívio coletivo, dificilmente o aluno com dificuldade cognitiva mensura sua capacidade pela dos seus colegas, tenta, se auto avalia. Assim, afastamos a turma da crença tradicionalista de que o aluno deve, apenas, escutar e assim aprender o que o professor sabe, em seguida, complementa-se com as sugestões da turma.

Ainda que condicionados à educação tradicional é possível estimular para emergir ideias próprias. É preciso analisar a possibilidade de interfaces com qualquer outra técnica e pedir opiniões sobre o que gostariam de aprender. Esse momento de fala mútua deve gerar um clima de confiança configurado em um espaço emancipado, para trocas de um trabalho compartilhado! Postula-se ser extremamente importante questioná-los, antecipadamente, a respeito do planejamento e sua aplicação. Também é

possível que alguns dos tantos conteúdos abordados, tenham origem na aula anterior, é o que podemos chamar de AÇÃO- REFLEXÃO- AÇÃO metodológica.

Identificado o sentido amplo que envolve o conceito de metodologia: caminho percorrido para o alcance dos objetivos (MARQUES, 2011), define-se o *como* será encaminhado o trabalho a ser realizado. Normalmente, está atrelado ao contexto geral do público alvo. Como se tem reforçado, todo o processo de aprendizagem é fundamentado no diálogo permanente para emancipação de todos, todas e todxs, envolvidos no processo, assim como para construção de novos conhecimentos! A dimensão progressista - Vasconcelos (2009) parafraseando Freire, emite que é uma “Prática docente, especificamente humana, é profundamente formadora, por isso ética”. Com base nela, os alunos são também parceiros pedagógicos e, no início de cada ciclo, devemos convidá-los para estabelecer relação de compreensão e cooperação entre professor e aluno, o que simboliza “retirá-los” da zona de conforto.

Essa iniciativa, que não é muito comum por parte dos professores mais conservadores, suscita confiança e responsabilidade, ambiência e bem-estar para as pessoas. Essas ocorrências relatadas acima, foram experimentadas em diversas turmas de crianças, adolescentes e adultos, alunos da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB e do Balé Folclórico da Bahia – BFB, além dos estudantes do primeiro semestre do curso de Licenciatura em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, quando foi realizado o Tirocínio docente como ação obrigatória do componente curricular, no ano de 2011. Ao conduzir as aulas com esses procedimentos metodológicos menos rígidos, obtive êxitos duradores e consequentes homenagens nessas Instituições de Ensino. Faz-se, necessário informar que todo o processo relatado se deu entre 2003 a 2016.

Capoeira emancipatória no balé folclórico da Bahia

Fundado em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis, em Salvador, a referida companhia emplacou a década de 1980 com alguns prêmios nacionais. Esse fato promoveu extensivas turnês internacionais. A partir de outubro de 2003, por consenso dos responsáveis, a instituição decidiu adotar aulas de capoeira para o elenco, quando fui convidado e permaneci por quatro anos!

No início, foi pensado como objetivo trazer mais treino e novas informações técnicas para os dançarinos. Pois, era transparente o déficit de condicionamento físico, embora a turma tivesse horas de preparação diariamente. Interessante é que aquela experiência de ensinar capoeira preparando-os para apresentações cênicas parecia engessar o potencial que a relação dialógica, através da metodologia emancipatória instiga, ao compartilharmos conhecimento.

Na companhia em discussão, diante das suas demandas e espetáculos, por várias vezes concluía-se que mais valia um bom artista no palco do que uma pessoa consciente de seus direitos, pois, os deveres eram explícitos. Desmembrar-se da realidade hegemônica não era tão fácil. Historicamente, fomos preparados para responder como máquinas controladas, nunca pensar e sempre repetir.

Assim, em um dado momento, gerou um sentimento satisfatório, no que tangia a uma educação artística, ainda que de alto rendimento, mas que podia valorizar uma prática progressista e emancipada, que fosse além dos grandes palcos, para os palcos do cotidiano, a vida. Tratamos, aqui nesse subcapítulo, de capoeira e aprendizagem libertária, com base na experiência profissional. Na possibilidade de amenizar o suposto preconceito da mente em detrimento ao corpo, sustentado pelo dualismo cartesiano, houve continuidade ideológica e não hegemônica, da parte de quem conduzia a capoeira para os dançarinos, Mestre Zambi.

Essas experiências de mundo, via sensório-motor, portanto, criam o nível mais básico do que se chama de conceitos, o que modifica completamente o entendimento habitual de que conceitos são

mentais, e não corporais. São ambos. (LAKOFF & JOHNSON, 1999, *apud* QUEIROZ, 2009, p.52).

Nosso foco era dançar nos espetáculos, mas que preparasse o dançarino e a dançarina para atuarem com mais consciência de si mesmos e que promovessem, além de “emoção” e “satisfação” para a plateia, suas próprias realizações vitais. Estava em ação a metodologia da problematização, propondo tese, antítese e síntese, durante as aulas, diante do processo formativo, via enunciados, evitando os comandos autoritaristas, “Como compromisso sócio-político, pois não existe educação neutra” (FREIRE, 2012). O trabalho de capoeira realizado nessa companhia era exclusivamente para adultos, dançarinos profissionais.

Capoeira emancipatória na escola de dança da FUNCEB

Em meados de 2003, houve a implantação da capoeira na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). A proposta inicial foi atuar como disciplina extracurricular optativa para os estudantes adultos do 4º semestre, concluintes do curso técnico de dois anos. As ações pedagógicas eram direcionadas, continuamente, para os conteúdos contidos em cada plano de aula, os quais eram discutidos previamente. Assim, os métodos de cópia e reprodução, de modo acentuado, foram cedendo espaço cada vez mais ao enunciado que possibilitava emergir um aluno intérprete/criador.

O mais importante naquele momento era a maneira de semear o novo, tendo em vista a expectativa em torno da novidade que assolava na escola, aulas de capoeira durante a formação em dança. Iniciar a história da capoeira daquele lugar, naquele momento histórico foi complexo e prazeroso. No percurso de 2003 a 2016 que compõe três gestões administrativas, a capoeira tanto foi hostilizada pelo próprio desconhecimento da sua importância histórica/artístico/pedagógica/cultural, como também foi exaltada, por se inserir rapidamente no processo de ensino do sistema local. Em escala maior, quase sempre evidenciamos que as tentativas de implantação dos projetos com a capoeira costumam obter êxito; na FUNCEB não foi diferente.

Hoje, após dezessete anos da implantação como técnica alternativa, pensada para dar um suporte físico, ainda não é muito confortável a aceitação, mas, nota-se que avançou no campo cênico. Como produção artística em dança já é um fato e tornou-se elemento de apoio para as aulas e espetáculos do universo das crianças, adolescentes e adultos a cada semestre, além do curso, aberto e livre, pela noite.

Outra conquista notável é a participação dos estudos em capoeira, não só como aulas complementares, mas, como componente na grade curricular do Curso Profissionalizante de Nível Médio da Escola de Dança da FUNCEB. Também é plausível informar que a atual ementa da disciplina Estudos em Capoeira I e II, arquivada na pasta da escola, foi elaborada pelo Mestre Zambi, quando atuava como funcionário REDA. Com a inserção dos conteúdos nas três esferas pedagógicas, conceitual, procedimental e atitudinal, semanalmente, conseguíamos oferecer aulas coerentes com a realidade dos alunos. Para Freire (2004) “Não há docência sem discência”, concordamos com o autor e atribuímos o vice-versa.

Assim, é pertinente pensar que a educação em dança precisa de princípios dialógicos, visando contemplar a realidade do estudante; é o que se acredita, ao colocar em prática a pedagogia freireana. “De nada adianta o discurso competente se a ação pedagógica é impermeável a mudanças” (FREIRE, 2012). As vivências anteriormente realizadas na escola de dança da FUNCEB, oportunizam a visibilidade que a capoeira ganha, como dança/luta de um povo que age como um camaleão, permitindo-se mudar conforme cada situação vivida.

Capoeira emancipatória na escola de dança da UFBA

Registra-se, aqui, uma experiência ocorrida durante o segundo semestre do curso de mestrado na atividade de tirocínio docente. Embora vivenciando trabalhos artístico-pedagógicos com dançarinos há quase duas décadas, foi a primeira oportunidade de estar numa turma de graduandos de nível superior

em dança. A coordenação foi da própria orientadora, professora Dra. Lenira Peral Rengel.

O título e a intenção compartilhariam com as metas da proposta do tirocínio docente para o semestre (2011.2). Em diálogo inicial, assim como em texto, a professora responsável pelo componente discutiu com exclusividade o foco da docência enquanto percurso de mediação que “envolve: 1. O objeto mediado; 2. A (s) pessoa (s) e suas representações, crenças e conhecimentos envolvidos nesse processo e acesso à aprendizagem ou sensibilização intelectual num grau de *expertise* em um dado fenômeno; e 3. O contexto cultural, social e/ou artístico de referência” (DARRAS, 2009 *apud* RENGEL, 2012).¹³⁶

Ao pensar juntos, conseguimos fazer da mediação não um caminho ou um meio de intercâmbio entre o conhecimento que era (uma dança, uma técnica, um texto escrito, uma proposta de improvisação, etc.), mas um eixo corponectado e interdependente. Tivemos um trato afinado com os estudantes da graduação, pois, em momento algum estivemos apartados da relação entre pessoas, assim, o respeito reverberou e o vínculo artístico despertou o desejo de alçar vôos.

Compartilhar valores como respeito e afetividade está no plano do privilégio das ações emergências. E esta perspectiva esteve demarcada no trajeto, nos mostrando a importância de construir juntos, “lado a lado” com aqueles que estão na condição de aprender, ao nosso olhar, ambas as partes, professor e estudante. A proposição foi apresentar aos estudantes a possibilidade de experimentar uma capoeira independente do domínio da técnica. A capoeira dita emancipatória consegue cumprir com seus objetivos, especialmente, com praticantes iniciantes.

Centrado nas lutas contra colonos e ideias excludentes, Santos complementa que “a ecologia dos saberes recomenda um diálogo do saber científico com o saber popular e laico” (2007, p.9). E, foi com essa delimitação que enfrentamos o desafio em dialogar com formas e saberes distintos. Ficou

¹³⁶ Portal da ANDA. Acesso em: 02 jul. 2012.

claro que o procedimento metodológico deveria fazer diferença e mudaria todo processo preconceituoso que ainda hostilizava a capoeira nos espaços de dança. A atitude das pessoas preconceituosas pode ser baseada ou não em comportamentos hostis e ocorrências de praticantes brigões, descompromissados com a capoeira, enquanto Patrimônio Cultural da humanidade, através da roda.

De acordo com a proposta, estava em jogo a tríade composta por estudante, conhecimento e tirocinante. Diante do fato, consideramos que o mediar deveria envolver o fazer, o elaborar, o provocar, o contextualizar e o compartilhar, desconsiderando ser ações separadas. Era a tentativa de conectar relações educacionais, demandas que não se conectam por comandos superiores autoritários e hegemônicos. Portanto, mediação deveria prevalecer por enunciados tendo em vista uma educação significativa e prazerosa. A intervenção tirocinante esteve centrada nessas perspectivas.

lêêê, menino quem foi seu mestre?

Os coordenadores da coleção “Educação: Experiência e Sentido, ”Jorge Larrosa e Walter Koban, pensam que “Também a experiência, e não a verdade é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos, não para transmitir o já sabido”. De ambos, ainda “Se alguma coisa nos anima a educar é a possibilidade de que esse ato de educação, essa experiência em gestos, nos permita liberar-nos de certas verdades. De modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa para além do que vimos sendo”. Essa experiência que se constrói e reconstrói constantemente tem sido foco de discussão por parte de vários estudiosos, teóricos engajados na desconstrução de ideais dominadores.

Na atualidade, alguns teóricos da área já redimensionam a capoeira como a nobre arte de educar, legitimada pela possibilidade expressiva de explorar o canto, o toque, o jogo, a dança, a luta, a teatralidade, o cinema, o artesanato, a poesia, dentre outras. Essas, aparentes dicotomias, suscitam uma aprendizagem inventiva, porque a capoeira é uma arte inventada no

Brasil, pelos africanos que aqui chegaram. Kastrup (2014) postula que “A aprendizagem, é sobretudo, invenção de problemas, é experiência de problematização”. Se tentarmos estabelecer relação entre a ideia da autora e o “mundo visível” da capoeira, veremos o quanto elas se entrecruzam.

Sabe-se que a capoeira é instintivamente criativa, o que, em parte, emerge do conhecimento, experiência e provocação feita pelo mestre, pessoa que deve ser dotada de saber ancestral. “Mas, sobretudo, aquele que é reconhecido pela sua comunidade como alguém que tem sabedoria de exercer essa função” (ABIB, 2015). Para nós é procedente afirmar que a mestria em capoeira é exercida por aquele que tem responsabilidade para compartilhar o que aprendeu e humildade para aprender o novo; pois, ninguém é autossuficiente.

Nos referimos a uma espécie de *sui generis*, que evolui a partir de uma educação em arte, “Integral, aberta, dinâmica, construtiva, sem esquecer as dimensões de segurança, firmeza, autoridade sem autoritarismo e imensa inquietude para criar, pensando e agindo prospectivamente” (D`AMORIM, 2007). Após as extensivas reflexões dissertadas nesse artigo, essas são algumas das características do profissional que desejamos ver na universidade. Salve os nossos mestres, salve os nossos alunos. Que possamos desenhar as danças do por-vir.

Considerações

Na intensa busca para contemplar o entendimento, ou ao menos encontrar no aporte consultado um indício da resposta ao problema, nós apresentamos os resultados. Conferimos que a concepção dialógica fundamentada pelo professor Paulo Freire é dispositivo central para o encaminhamento metodológico do ensino da capoeira para dançarinos, em formação acadêmica. Evidência que confirma nossa hipótese.

A capoeira dita emancipatória, que usa o diálogo como estrutura basilar, consegue cumprir com seus objetivos, especialmente, com praticantes

iniciantes, tento em vista o seu desenvolvimento técnico nas bases da sinesfera proposta por Rudolf Laban. Ficou claro que o procedimento metodológico não tradicional de ensinar, faz toda diferença e altera o processo preconceituoso que hostilizava a capoeira, construído nos espaços de dança de ensino superior.

Ao mapear a sua trajetória, essa pesquisa pensou nas contribuições que a capoeira poderia dar aos dançarinos contemporâneos a partir dos cursos de formação. Enquanto meio e ação, os teóricos afirmam que a improvisação e a movimentação criativa da capoeira são coerentes ao corpo que dança. Enquanto ao conceito de emancipação, constata-se que a educação em toda e qualquer dimensão deve funcionar como prática de liberdade, pois, pessoas não são coisas e comandos mecânicos não são os únicos caminhos procedentes no processo de aprendizagem.

Confirmou-se, também, que as pessoas respondem positivamente aos altos níveis de desafios artísticos corporais propostos na metodologia em foco. Os demais princípios emancipatórios sugeridos nesse trabalho dialogaram com as implicações em dança. Afirma-se que a concepção dialógica é nuclear, ao aplicar metodologias de ensino da capoeira para dançarinos. Ressalta-se, que esse estudo, ainda em processo e com lacunas, pretende nortear uma análise mais profunda do tema, tendo em vista uma futura tese de doutoramento. Portanto, a discussão não se esgota aqui, deseja-se que tantos outros trabalhos sejam escritos e disponibilizados para as pesquisas na área.

Referências

ABIB, Pedro. **Conversas de Capoeira**. Salvador: EDUFBA, 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. **Cosmopolitismos**. Nova York: NYU Press, 2017.

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

COLL, César. **O construtivismo na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2009.

D'AMORIM, Eduardo. **A Capoeira uma Escola de Educação**. Recife: Ed. Do Autor, 2007.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2012.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Histórias da Violência nas Prisões**. São Paulo: Vozes, 2015.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GOMES, Marcos Cezar Santos. *Capoeira emancipatória no ensino da dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera*. Dissertação (Mestrado em Dança). Salvador: UFBA, 2013.

KASTRUP, V. **Aprendizagem, Arte e Invenção**. Psicologia em Estudo. Maringá, PR: jan/jun. 2014.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2011.

NENEL, Mestre. **Bimba: um século da capoeira regional**. Salvador: EDUFBA, 2018.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

RANCIÈRE, Jaques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENGEL, Lenira Peral. Dança: escrita metafórica do corpo como linguagem que traz a memória traçada. **Revista do programa de pós-graduação em dança**. Salvador: v. 1, n. 1, p. 19-30, 2012.

_____. **Laban e o espaço biocultural**. In: ENCONTRO LABAN, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação*. 2007. 169 f: il. (Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola**. Salvador: Itapuã, 1968

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para um novo senso comum:** a ciência, o direito e a política na transição paradigmática. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo, 2007.

SANTOS, Milton: **o homem e sua obra**/Maria Auxiliadora da Silva (Org.). – Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. *Sobre Capoeira e Dança Cênica: Tramas e Mestiçagens Culturais.* 190f. 2009. Dissertação (Mestrado em Dança), Salvador. UFBA, 2009.

SILVA, Eusébio Lôbo. **O corpo na capoeira:** introdução ao estudo do corpo na Capoeira. Vols. 1e 2. Campinas: Edunicamp, 2008.

SILVA, Bruno de Jesus da. *Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. Dissertação (Mestrado e Dança).* Salvador, UFBA, 2020.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH. E. **L'inscripton corporelle de l'espirit:** sciences cognitives et experience humaine. Paris: Editions du Sevil, 1993.

VASCONCELOS, Maria Lúcia Marcondes Carvalho. **Conceitos de educação em Paulo Freire:** glossário. 3.ed. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Mack Pesquisa – Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2009.

GÊNERO, "RAÇA" E CLASSE SE ENCONTRAM NA FESTA: OS SABERES DO MOVIMENTO HIP HOP E DAS DANÇAS URBANAS

Luciana Monnerat (UFRJ)

Luisa Marinho (NYU)

Sérgio Pereira Andrade (orientador/ UFRJ)

Introdução

A Groove Party é uma festa, um multiverso de linguagens e expressões para onde direcionamos nossos olhares nesta pesquisa. Desde novembro de 2009, a Groove acontece quase sempre em bairros do centro da cidade do Rio de Janeiro: uma região de fácil acesso via transporte público e, por isso, um ponto de encontro entre as Zonas Sul, Norte e Oeste e, também, os municípios vizinhos. Os encontros, realizados ao menos em quatro edições anuais, são oportunidades potentes de interlocução e socialização de praticantes das mais diversas expressões e movimentos culturais atravessados pelo universo macro da Cultura Hip Hop.

A concepção, produção e realização da Groove Party é responsabilidade de uma equipe liderada por Luciana Monnerat. A festa é pensada e vivida há mais de 10 anos fora da academia e há 1 ano e meio dentro dela, como parte do projeto da dissertação de mestrado de Luciana no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, orientada pelo Professor Sérgio Andrade. Desde meados de 2019, Luisa Marinho – também artista e doutoranda pela New York University – é co-autora em algumas comunicações que refletem sobre o papel político da festa na socialização de populações historicamente oprimidas. Falamos – a partir daqui no plural – sobre dança, festa, racialidade, questões de classe e de gênero, observando atravessamentos desses temas com a vivência do ambiente da festa, seja como público frequentador, como equipe de produção ou pesquisadoras dos campos da performance e da dança.

A festa surgiu a partir de uma demanda de Luciana Monnerat, enquanto artista da dança, e de muitas outras dançarines de danças urbanas da cena

carioca naquele momento: a necessidade de ter um espaço de segurança para troca entre amigos e colegas para praticar as diversas modalidades e técnicas que estávamos aprendendo. Ali, seríamos verdadeiros protagonistas, performando livremente nossas subjetividades, nossos estilos de andar, falar, vestir – nossa corporeidade.

Como neste momento, nossa aspiração é refletir sobre como se dá a transmissão e o agenciamento de memórias e políticas incorporadas da cultura Hip Hop – e de outras danças e movimentos culturais que são atravessados por esta linguagem híbrida – no ambiente da Groove Party, vamos apresentar um breve histórico deste movimento. Ed Piskor, quadrista, amante e pesquisador da Cultura Hip Hop, conta a história de maneira precisa e poética em seu livro **Hip Hop Genealogia** (2016). A narrativa de Piskor dá continuidade às histórias contadas pelos velhos do movimento, os OGs ou *Original Generation* (Geração Original). Com alguns deles ainda vivos, tivemos oportunidades de escutar e aprender algumas dessas histórias pessoalmente, as quais dividiremos aqui.

Originado em Nova Iorque, cidade onde populações imigrantes se encontravam em uma intensa troca cultural, o Hip Hop nasce no começo da década de 1970, no olho do furacão com a cultura das gangues assolando as periferias da cidade (PISKOR, 2016) e debates sobre o período da escravidão ressurgindo com vigor nos Estados Unidos¹³⁷. Era um momento político delicado para a população local, porém (e também por isso) fértil artisticamente. Na música, essa potência do momento artístico era sentida na febre das pistas de dança, no auge da Disco Music, que começava a alcançar as grandes mídias da época e arrastavam multidões. Nesse contexto de efervescência e vanguarda, a Cultura Hip Hop se desenhou. A partir da experiência da sociabilidade, quatro elementos independentes e interconectados se estabeleceram como os principais modos de expressão do Hip Hop.

¹³⁷ Em *Mulheres, Raça e Classe* (2016), Angela Davis faz um estudo mais aprofundado sobre a ausência de publicações que tratasse da questão das mulheres escravizadas, e apresenta algumas das mais importantes obras da época que discorreram sobre período da escravidão na América do Norte. Cf. DAVIS, 2016.

O *primeiro* deles é o grafite, a arte gráfica que consiste na pintura de fachadas urbanas e equipamentos públicos, que começou como assinatura e demarcação de territórios de grupos e gangues. Hoje, essas pinturas e desenhos ocupam espaço no sistema institucional e comercial das artes visuais, produzindo interferências determinantes na história da arte, como é o caso de Jean-Michel Basquiat (Nova York, 1960 – Nova York, 1988), atraindo, assim, mercados e atenções tradicionalmente voltados para formas e conteúdos normativos e aburguesados.

O *segundo elemento*, é a expressão vocal do MC ou Mestre de Cerimônia. Inicialmente, este ocupava um lugar próximo ao de animador de festa ou apresentador das atrações, mantendo o público enérgico e participativo nas festas que deram origem à cultura (PISKOR, 2016). Com o desenvolvimento da atividade, um número cada vez maior de MCs articulam a poesia falada e o canto com as bases instrumentais; é o nascimento do Rap, *Rhythm and Poetry* ou Ritmo e Poesia. Diversos/as/es MCs hoje constroem espaço para narrar as mazelas sociais se valendo de construção sofisticada de modos poéticos, como é o exemplo do rapper e compositor Mano Brown (São Paulo, 1970). Brown é, hoje em dia, uma importante voz ativa no campo progressista do pensamento de esquerda.¹³⁸

O *terceiro elemento* que compõe o Hip Hop, é o DJ ou Disco Jockey, a grande estrela do movimento. Ele é o responsável pela criação da trilha sonora e muitas vezes pela liderança das *crews* (grupos) que realizavam as festas ou eram atrações nos clubes noturnos. Executando praticamente um papel de direção de cena nas pistas de dança, o DJ conduz a movimentação e as danças produzidas pelos corpos ao arrancar discos, selecionar, mixar e produzir as músicas que se tornaram a principal linguagem da Cultura.

O quarto elemento é a dança, mais especificamente o *breaking*, que ganha esse nome por acontecer no *breakdown* da música, momento de looping da batida mais marcada (PISKOR, 2016). O *breaking* possui fortes influências

¹³⁸ Nordeste, Diário do. “Em comício no Rio, Mano Brown critica PT e é defendido por Chico e Caetano.” 2018. (5m27s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ojQ0QuYDT9Q>>. Acesso em: 27 set. 2020.

de artes marciais como kung fu e capoeira, além de outras danças sociais da era Funk Soul da música. Entram na composição da dança, os *power moves* (movimentações de força e impacto no chão e acrobacias aéreas), os *footworks* (trabalhos de perna mesclados com movimentações rápidas no chão) e as danças “em pé”, os *top rocks* e *up rocks*, com gestual que remete a brigas e lutas.

Historicamente, as expressões artísticas das diferentes linguagens que compõem a Cultura Hip Hop, principalmente os elementos música e dança, se desenvolvem essencialmente em ambientes de festa (PISKOR, 2016). Transpassando limites geográficos, alcançando populações periféricas em vários países e a grande mídia, o Hip Hop movimenta diversas linguagens artísticas em aliança, unidas através da música. A festa é um lugar para a livre expressão e para a formação de alianças de pessoas que, em sua maioria racializadas e periféricas, encontram possibilidades de praticar suas investigações no campo das danças urbanas¹³⁹ em um ambiente de lazer e sociabilidade. Um espaço, portanto, onde socializamos, estudamos nossas técnicas de dança, além de absorver e transmitir estes conhecimentos.

Os movimentos e práticas que compõem a festa honram suas origens afro-diaspóricas, urbanas e dissidentes, entendendo a festa como espaço de pensamento incorporado e de fazer sócio-político. A força cultural que a festa produz em nós, negras e negros, latinas e latinos, fortalece a autoestima e a (re)construção das nossas subjetividades a partir de um pensamento de descolonização. Pensamento este que, segundo Grada Kilomba, se refere a “desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da independência e da autonomia.” (KILOMBA, 2019, p.224). A autora ainda explica que:

A ideia de descolonização pode ser facilmente aplicada no contexto do racismo, porque o racismo cotidiano estabelece uma dinâmica semelhante ao próprio colonialismo: uma pessoa é olhada, lhe é dirigida a palavra, ela é agredida, ferida e finalmente encarcerada em fantasias *brancas* do que ela deveria ser. Para traduzir esses cinco

¹³⁹ Dedicamos alguns parágrafos mais à frente no texto para uma breve reflexão sobre a nossa escolha no uso deste termo.

momentos em linguagem colonialista militarista: a pessoa é descoberta, invadida, atacada, subjugada e ocupada (idem).

Assim, em espaços de celebração e protagonismo negros como o da Groove Party, a população negra desenvolve mecanismos de aliança, refúgio, de escape e de resiliência conquistando sua autonomia. O Hip Hop assume papel de destaque nessa conquista, como um dos principais movimentos culturais afro-diaspóricos do mundo. Tais ações são imprescindíveis frente à persistência da máquina necropolítica, conceito criado por Mbembe (2018) que se refere ao político que exerce, por meio da guerra, o direito de matar sobre a sociedade. Essa chaga colonial estrutura as sociedades contemporâneas e são, como ensina Cedric Robinson (2000), fundamentadas por um capitalismo que está sendo constantemente orientado pela força material das “direções raciais”.

Na Groove Party, recebemos o Hip Hop como nossa herança – uma ferramenta para nos mantermos vivos/es/os – entendendo que as ações estético políticas que performam o protagonismo da negritude transpassam as fronteiras nacionais e sua potência aumenta quando atravessada pela realidade social brasileira. Na reunião de múltiplos estilos de danças como o *Breaking, Hip Hop, House, Popping, Voguing, Waacking, Dancehall* etc., populações subalternizadas performam comunalidade.

Em sua pesquisa de mestrado em dança, Luciana Monnerat tem investigado a performance comunal da Groove Party utilizando ferramentas críticas transdisciplinares para fortalecer esse movimento que resiste há dez anos com a dança e a festa. A pesquisa em andamento se alinha àquilo que Grada Kilomba (2019) nos diz sobre a tarefa da pesquisadora descolonial de dar um enterro apropriado aos fantasmas dos traumas da violência gerada pelo racismo: “(...) uma associação fascinante: nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente”. (KILOMBA, 2019, p. 223-224). Entretanto, desde a vivência na Groove, identificamos que esses traumas não foram gerados apenas pelo racismo, mas também por machismo e lgbtqfobia. São violências que assombram as

populações em precariedade, “situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências da deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e à morte” (BUTLER, 2018, p. 40).

Na festa, reconhecemo-nos e reconstruímos nossa autoestima como sujeitos racializados e estereotipados. É um processo de empoderamento que se dá de maneira coletiva, como explicado por Berth:

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. (BERTH, 2018, p.14)

A Groove Party uma festa com protagonismos diversos, o que cria uma sensação de conforto e segurança para desejos de libertação, subjetividades e performances. Entendemos que é essencial olhar para a produção de encontro como um recurso indispensável às lutas das existências subalternizadas e precarizadas. Como observa Butler:

Podemos encarar essas manifestações de massa como uma rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente. Mais do que isso, entretanto, o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleias nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis. (BUTLER, 2018, p.31).

Nesta passagem, a autora refere-se a atos políticos em forma de manifestações de massa em espaços públicos. Entretanto, se pensarmos na festa como uma assembleia que une esses corpos subalternizados no seu cotidiano em uma celebração de suas vidas, a Groove também pode se tornar um exercício performativo do direito de aparecer em assembléia, dando visibilidade às questões políticas e sociais que assombram essas populações. Promovemos a socialização de corpos dissidentes, a troca de informação horizontalizada e a performance de liberação dos modos de subjetivação que reverberam lógicas de brutalidade do colonialismo.

Experenciamos a dança na festa como um acontecimento político que abre frestas nas estruturas de poder. Aprendemos que é em movimento que os

ensinamentos de nossos ancestrais permanecem vivos. Nesse sentido, teorizar sobre a Groove Party nos lança para questões como: como performar dentro do ambiente acadêmico um olhar atento aos experimentos coletivos que ensaiamos na festa? E, a partir da experiência de estarmos juntas(es) em movimento negro e em festa, como contribuir no debate crítico sobre raça, classe e gênero?

Como observado por Denise Ferreira da Silva (2007), precisamos apontar aqui que arquivos foram construídos pelas mãos opressoras, são registros da configuração ideológica do poder que sempre operou o apagamento de subjetividades consideradas *para fora ou, para além do humano*. Os eixos de dominação que persistem na sociedade contemporânea, nos fazem entender que existe a demanda para a criação de um contra-arquivo que faça uma tessitura da memória da Groove Party como um processo de aquilombamento. Saidiya Hartman (2008), na sua aproximação com os arquivos da escravidão, nos oferece ferramentas metodológicas potentes para uma fabulação crítica que aponta a uma elaboração discursiva contra-histórica. Estas pensadoras usam o potencial sensível para se aproximarem desses materiais traumáticos, fabulando passados para pessoas oprimidas pela brutalidade colonial. Se olhar para o passado é trabalhar com os fragmentos criados pelos instrumentos de poder, registrar cuidadosamente a Groove Party, teorizar sobre ela, é uma prática de estarmos juntas no agora e deixarmos gravada a nossa celebração no presente, desejando que a imagem, as palavras, os movimentos, a sonoridade de pessoas negras, vivas, sejam sementes para a especulação de futuros. Essa proposição nos leva a inferir que a dança na festa pode ser compreendida como uma episteme, que dita o ritmo da escrita e exercita, afetivamente, o ato de dividir com quem lê nosso trabalho.

Atentas à produção crítica interdisciplinar, nosso estudo analisa o espaço da festa e como a realização deste evento possibilita a articulação de performatividades revolucionárias. Quando imaginamos maneiras de sermos felizes e de valorizarmos as tradições que habitam os movimentos performados por corpos historicamente violentados, o que estamos formulando são processos de fuga e a construção de novos modos de fazer mundo. Nosso

estudo parte do viver a Groove. Portanto, buscamos entender quais as potências que os saberes do corpo em movimento na festa oferecem ao imaginário político em diálogo com os circuitos de debates teóricos. Construímos o diálogo com a teoria a partir de memórias gravadas ou produzidos em dez anos de realização de Groove Party, sob uma ótica autoetnográfica (SANTOS e BIANCALANA, 2017) para ressaltar a importância da festa na construção da sensação de segurança provida pelo fortalecimento dos laços coletivos entre essas populações das quais o público da festa faz parte.

Considerando as possibilidades da conversa se energizar quando trazida ao campo teórico e para um estudo sistemático e atento das nossas especificidades, acreditamos que será necessária uma breve apresentação do debate sobre o termo danças urbanas. É um termo que pode se referir a uma infinidade de práticas de dança, e aqui nós o utilizamos como termo guarda-chuva para nos referirmos a determinadas danças, citadas anteriormente, que possuem atravessamentos com a cultura Hip Hop. Portanto, desenvolvemos a seguir, uma breve explicação de discussões acerca do termo.

Danças urbanas, teorias tecendo ensaios

Na sua origem, as festas de Hip Hop aconteciam na porosidade entre a pista de dança e a rua, com produções como alguns eventos do DJ Kool Herc em espaços fechados e outros do DJ Grandmaster Flash nas ruas (PISKOR, 2016). A presença no espaço público e a formação de uma linguagem de movimento que responda ao molde urbano, tem um potencial político, sobretudo quando associamos a ideia de dançar na rua com a prática de protestos em espaços públicos, tal como pensado por Judith Butler:

(...) quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (BUTLER, 2018, p.33).

Mais especificamente, o caso do termo “danças urbanas” explicita o que acontece com os conceitos quando manipulados por pessoas que os experienciam no seu cotidiano. Inicialmente essas danças eram chamadas de “dança de rua”, uma tradução literal do termo *Street Dance*, muito utilizado pelos OGs dessas danças. A partir de meados da década de 2000, o termo danças urbanas começou a ganhar força e a ser incorporado no Brasil, pelas/os/es praticantes de diversos estilos de danças de origem negra e, em sua maioria, estadunidenses. Frank Ejara (2011), um dos precursores brasileiros das *Funk Styles* – danças com origem na era Funk Soul da música – explicou um pouco sobre como a comunidade da dança incorporou o termo:

Eu sempre achei, e por experiência própria, que o termo “dança de rua” era pejorativo. A tradução literal de "Street Dance" nunca foi bem vinda pra quem não faz parte dela. Eu como diretor de uma Cia. profissional de dança, sei bem o que já ouvi de produtores e programadores sobre o termo “dança de rua” para definir as danças que fazemos. Muitos acham de imediato que somos mendigos, crianças abandonadas, sem teto e todo tipo de preconceito embutido que vem de brinde com a palavra “rua”, pois é cultural e é assim que o povo encara a palavra(EJARA, 2011).¹⁴⁰

O termo guarda-chuva – que acolhe práticas como *Hip Hop*, *House*, *Popping*, *Waacking*, *Voguing*, *Dancehall* e outros - foi a força política que faltava para essa comunidade se firmar no mercado de trabalho da dança, mantendo uma proximidade com a tradução do termo original *street dance*.

Em 2020 houve uma segunda onda de manifestações do movimento #BlackLivesMatter, provocada pela viralização da filmagem do assassinato de George Floyd, um homem negro de 46 anos, por um policial branco.¹⁴¹ Com isso, uma discussão antiga em torno de rótulos da indústria fonográfica ganhou novamente visibilidade na internet com a #MTVRacista, contextando categorias de premiações onde apenas artistas negros concorrem, como *R&B* e *Urban*

¹⁴⁰ EJARA, Frank. O novo termo “danças urbanas”. Blogspot, 25/10/2011. Disponível em: <<https://frankejara.blogspot.com/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>> Acesso em 20 set. 2020

¹⁴¹ MILARÉ, Gabriel. Caso George Floyd: o estopim do #BlackLivesMatter. R7, Blog do QG, 08/06/2020. Disponível em:<<https://blog.enem.com.br/caso-george-floyd-o-estopim-do-blacklivesmatter/>> Acesso em 27 set. 2020.

Music, de modo em que apenas artistas brancos concorrem nas principais categorias.¹⁴²

Este debate trouxe novamente a atenção ao histórico do uso do termo *urban* e todas as implicações racistas que estão associadas à expressão no contexto dos Estados Unidos. Naturalmente, as discussões alcançaram a comunidade das danças urbanas pois, como dito anteriormente, é um termo guarda-chuva que se refere a danças de origem negra e estadunidense.¹⁴³ Entretanto, após refletir sobre origem do termo no contexto do Brasil, sua incorporação pelas/os/es próprias/os/es fazedores da Cultura, inclusive com motivações políticas para o ganho de visibilidade que permitiu a entrada desses corpos dissidentes no mercado de trabalho, neste artigo, decidimos, como política de afirmação, manter o uso do termo. É importante ressaltar também que a autora Luciana Monnerat, que desenvolve esta investigação no Mestrado em Dança da UFRJ, além de mulher negra, vivencia no seu cotidiano as práticas das danças urbanas como parte integrante da comunidade de dançarinos/as/es de Hip Hop do Rio de Janeiro.

Atentas à linguagem e suas implicações políticas, uma importante questão deste estudo é qual seria o modo de trazer as estratégias anticoloniais que tramamos na festa para a escrita crítica. Como multiplicar nossa vida a partir da tessitura das memórias? Aprendendo com Conceição Evaristo, nossa pesquisa em arte embola a escrita com o movimento dos corpos para chegarmos, não a um entendimento, mas a uma abertura. A escritora, uma das mais importantes do Brasil vivas hoje, ao explicar seu método de escrita salienta possibilidades criativas para aquelas que estão fazendo o trabalho de tecer memórias em um contexto de perseguição e apagamento. Evaristo sugere o exercício da escrevivência, escrita que embola a vida e a narrativa

¹⁴² REDAÇÃO. Após VMA, redes sociais passam a acusar MTV de racista; saiba por quê. **Catraca Livre**, Entretenimento, 31/08/2020. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/entretenimento/apos-vma-redes-sociais-passam-a-acusar-mtv-de-racista-saiba-por-que/>> Acesso em 27 set. 2020.

¹⁴³ MILLAN, Camilla. Como categorias 'urbanas' criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo. **Rolling Stone**, 29/06/2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/>>. Acesso em 20 set. 2020.

ficcional, uma coleção de fragmentos que se aglutinam fundamentalmente ao redor das experiências compartilhadas da coletividade subjugada pela brutalidade dos sistemas de poder.

Para expandir a nossa prática em produzir constantemente registros imagéticos e audiovisuais dos eventos, assim como na filmagem de uma série de pílulas em vídeo que remetem conceitualmente com o tema de alguma edição da festa, entramos no campo da discussão crítica sobre a festa. Procuramos um método de escrita que seja uma continuação em palavras do trabalho que é desenvolvido na Groove Party. Há, na escrevivência um poder fazedor de mundo, e nos interessa pensar a possibilidade de escrever sobre a experiência do evento para chegar a este modo performativo da escrita, seguindo a definição de Butler em seu pensamento sobre Austin, que aponta que “a performatividade caracteriza primeiro, e acima de tudo, aquela característica dos enunciados linguísticos que, no momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum fenômeno à existência” (BUTLER, 2018, p.35).

Quando imaginamos maneiras de sermos felizes e de valorizarmos as tradições que habitam os movimentos performados por corpos historicamente violentados, o que estamos formulando são processos de fuga e a construção de novos modos de imaginar futuros. Se “a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou de acionar um conjunto de efeitos” (BUTLER, 2018, p.35), em festa, vivemos a nossa incansável e dinâmica revolução, que também acontece no campo da escrita. A seção seguinte deste texto se dedica a um experimento autoficcional, um ensaio. Um engajamento sensorial, no contato entre memória, dança e escrita, a partir da coleção de memórias sensíveis acumuladas em todos esses anos de prática. O conceito de ensaio que aponta caminhos para esta escrita é a de Stephano Harney e Fred Moten, no seu **Undercommons**:

A noção de ensaio – que pode ser estar em uma espécie de oficina, tocar em uma banda ou em uma jam session, ou velhos sentados em uma varanda, ou pessoas trabalhando juntas em uma fábrica - existem esses vários modos de atividade...Fazer essas coisas é estar envolvido em uma espécie de prática intelectual comum. O que é importante é reconhecer é este o caso - porque esse reconhecimento

permite que você acesse um todo, variados e alternativos modos de construir uma história do pensamento (HARNEY e MOTEN, 2013).

A festa

Em uma pequena boate na Lapa, centro da boemia da cidade do Rio de Janeiro, a dançarina recebe um abraço de boas vindas. Ela sobe dois lances de escada, alcança a pista de dança e sua visão embaça, enquanto seus olhos se acostumam à luz baixa e colorida. O som é tão alto que, quando se aproxima das caixas de som, ela sente o vento produzido pelos graves que arrepiam os pelos de seu braço. No palco, único lugar onde a visibilidade é melhor pois é para onde os refletores se voltam, DJ e MC performam gestos rápidos e harmoniosos entre si.

Na pista, o público desenha enérgica e virtuosamente a música pelo espaço em forma de dança. É novembro de 2019, e a edição comemora dez anos de existência da Groove Party. Com Hip Hop, Rap, Funksoul, House, Dancehall, Reggae e diversos outros gêneros musicais negros, entre artistas nacionais e internacionais, os e as DJs que mais marcaram essa história criam a trilha sonora da noite. Num olhar mais atento, é possível perceber que existe uma conversa entre DJ e público. O segundo oferece sua demonstração de agrado mais sincera, através da intensidade com que os corpos se movimentam e se organizam em rodas. Quem ocupa o centro da roda com seus giros em eixos deslocados que dão a sensação de um tombo eminente, saltos acrobáticos em espaços minúsculos, poses construídas com movimentos explosivos, torções e contorções que desequilibram e deslizam sobre o chão, arranca gritos e ovações pela criatividade, imprevisibilidade e até mesmo dificuldade. Em uma mixagem perfeita, o DJ no comando dos tocadiscos faz a transição para a música seguinte, quase imperceptível a ouvidos mais distraídos, e vários olhos se fecham e braços se levantam num gesto de reconhecimento e agradecimento pela música que ainda nem começou direito. Num outro canto da pista, é possível encontrar pequenos grupos que dançam em uma sincronia espontânea, alternando as lideranças de quem vai puxar o próximo passinho. Esses, são repetidos aproximadamente durante quatro

oitavas da música por quem segue o grupo, com a tranquilidade de quem já conhece a movimentação ou aprende instantaneamente só por observar.

A dançarina se coloca pelas beiradas de uma roda, e um sorriso se abre sem que ela nem perceba. A DJ acaba de colocar pra tocar a música *Vital* (2019) do rapper Emicida e um dançarino, negro com uns vinte e poucos anos e dread locks no cabelo, ocupa o espaço central do círculo de pessoas.

Xô falar

A gente é uma família agora

Do nosso jeito, 'tá ligado?

Quem define é o cuidado

Tenho tanto irmão de outras mãe que tão junto nessa trilha

O sangue é pro corpo o que o amor é para uma família

Emicida, *Vital*, 2019.

A energia de sua dança extravasa seu corpo. Enquanto ele dança e parece cantar a música com o corpo, a DJ corta o áudio em pequenos pedaços do refrão, ecoando as vozes de irmãs e irmãos que cantam juntamente com aquela dança e aquela música, como se o próprio Emicida estivesse ali no centro da roda.

Ela foi chamada de sistah. O termo que o jovem usou indica uma/um ancestral comum: a irmã compartilha a mesma ascendência que o irmão que a aborda como tal. Ambos têm a mesma mãe e/ou pai, são parentes e membras/os da mesma unidade famílias. Essa terminologia, comum entre africanas/os e africanas/os da diáspora, recorda a existência de uma família imaginária, uma família onde todas/os as/os integrantes são irmãs e irmãos, crianças do mesmo continente-mãe – a África (KILOMBA, 2019, p. 210).

Na convivência social do Hip Hop e do Rap é assim. Nos chamamos de “irmã”/”mana”, “irmão”/”mano” ou “mona” (nas categorias não binárias de gênero). E Kilomba ainda nos lembra que “(...) a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade.” (ibidem, p. 14). A autora, nessa passagem, se refere às questões problemáticas que emergiram com a tradução do seu livro **Memórias**

da Plantação para a língua portuguesa que , “revelam uma profunda falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais, tão presentes na língua portuguesa” (idem). Já no Hip Hop, um movimento que nasce da desobediência ao sistema de opressão racial e que tema palavra tão presente no Rap, a força política que criamos ao nos chamarmos de “irmãos” e “irmãs”, constrói outras relações que ainda que identitárias não são de poder, de maneira a subverter o significado de “família” dentro da sociedade branca e hegemônica. Essa subversão, é apenas uma das ações que podemos observar na socialização da festa, que une esses corpos em comunalidade a partir de uma marcação física que racializa e exclui: a cor da pele.

Para nós, só é possível falar da raça (ou do racismo) numa linguagem fatalmente imperfeita, dúbia, diria até inadequada. Por ora, bastará dizer que é uma forma de representação primária. Incapaz de distinguir entre o externo e o interno, os invólucros e os conteúdos, ela remete, em primeira instância, aos simulacros de superfície. Vista em profundidade, a raça é ademais um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbações do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes. Em sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e, por vezes, histérica. De resto, consiste naquilo que se consola odiando, manejando o terror, praticando o alterocídio, isto é, constituindo o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir, na impossibilidade de assegurar seu controle total (BALDWIN apud MBEMBE, 2018 p. 27).

Essa representação primária criada pela racialização, geradora de tantas violências sociais, da qual o Baldwin se refere, é deixada de fora do ambiente de sociabilidade de uma festa Hip Hop. Na Groove, há um protagonismo negro criado pela prática das danças urbanas que celebram as estéticas da negritude na festa, inclusive com suas estereotípias.

Considerando que os negros sempre foram fixados e estereotipados pela visão racializada, talvez tenha sido tentador recusar as emoções complexas associadas ao “olhar”. No entanto, essa estratégia joga com o “olhar” e tenta torná-lo “estranho” por meio de sua própria atenção - isto é, tenta desfamiliarizá-lo e, então, tornar explícito o que normalmente está escondido, suas dimensões eróticas (HALL, 2016, p.219).

Hall fala dessa estratégia utilizada de apropriar-se das estereotípias subvertendo o fetichismo por trás destas: “(...) em vez de recusar o poder deslocado e o perigo do “fetichismo”, esta estratégia tenta usar os desejos e as ambivalências despertados, inevitavelmente, pelos tropos do fetichismo.”

(idem). As roupas, os movimentos dos quadris, as danças em casais (normativos ou não) que erotizam abertamente, são as realidades vividas na festa que melhor representam a estratégia explicada pelo autor.

(...)

Continuando a caminhar pela pista de dança, com um copo de bebida na mão, a dançarina encontra uma amiga, mulher preta e transsexual um pouco mais nova que ela, que ao vê-la abre os braços e o sorriso gritando: “MADRINHA!”. Elas dançam juntas antes de se abraçarem. Junto com sua “afilhada” estavam os componentes de sua House de Vogue. Dentro da Cultura Ballroom – criada por mulheres transexuais e travestis negras das periferias da cidade de Nova Iorque – as Houses são como verdadeiras famílias, que dançam e performam juntas, se cuidam e participam de festas (as Ballrooms) com competições de desfiles e da dança vogue.

Es dançarines de vogue são a comunidade que reúne o maior número de pessoas LGBTQIA+ dentro do cosmo das danças urbanas, sendo assim, a grande representação da subversão às normas de gênero da sociedade branca hegemônica. Naquela mesma roda, na Groove, onde dançava a família de sua afilhada, um grupo de bboys (*break boys*, dançarinos de *breaking*) dividia o espaço tão disputado do centro do círculo apertado de pessoas. Alternavam as entradas entre desfiles e *top rocks*, *spins* seguidos de *deeps* (movimentações típicas do voguing) e *power moves* de *breaking*. Eram gestos com as mãos próximas ao rosto para mostrar elegância e beleza nos corpos que dançavam vogue, versus mãos que seguravam pélvis e desenrolavam falos imaginários e gigantescos para demonstrar a virilidade dos bboys. Ambas as danças se apropriam de estereótipos em seu gestual para composição dos passos: o vogue de uma representação exagerada de tudo que seria feminino e o *breaking*, da mesma forma, de tudo que seria viril e masculino. Esse encontro, de danças e subjetividades tão diferentes e opostas, nos faz pensar como a pista de dança produz alianças entre os corpos, tal como Butler aponta em sua teoria da performatividade de assembléias, da construção de alianças entre

(...) várias minorias ou populações consideradas descartáveis; mais especificamente, estou preocupada com a maneira pela qual a precariedade – este termo médio e, de algumas formas, esse termo

mediador – pode operar, ou está operando, como um lugar de aliança entre grupos de pessoas que de outro modo não teriam muito em comum e entre os quais algumas vezes existe até mesmo desconfiança e antagonismo (BUTLER, 2018, p.34).

E depois de toda a roda, todo o ensaio, quando os primeiros raios de sol começaram a alaranjar o céu da Lapa, o *bboy* e a dançarina de vogue encontram seu caminho pelas ruas. Desviando-se de bêbados, das filas de táxi e dos cascos de cerveja jogados na calçada, caminham lado a lado em direção ao ponto de ônibus da Central do Brasil. Corpo dormente. Peito aberto. Sorriso no rosto. Mãos dadas.

Referências

BERTH, Joice. **O que é Empoderamento?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas:** notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe.** Trad. por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. Tradução de: Women, Race & Class.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Apicuri; PUC Rio, 2016. p. 139-182.

HARNEY, Stefano e MOTEN, Fred. **Undercommons:** Fugitive Planning & Black Study. Creative Commons, Creativecommons.com, 2013.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts.** Small Axe, Number 26 (Volume 12, Number 2), June 2008, pp. 1-14 (Article)

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação:** episódios e racismo cotidiano. Trad. por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248p.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Necropolítica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOTEN, Fred. **In the Break:** The aesthetics of Black Radical Tradition. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

PISKOR, Ed. **Hip Hop Genealogia,** Trad. por Mateus Potumati. São Paulo: Veneta, 2016, 128p. Trad. de Hip Hop Family Tree.

SANTOS, Camila M. dos, BIANCALANA, Gisela Reis. **Autoetnografia:** um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. Metodologias de Pesquisa no Acompanhamento de Processos Cênicos. São Paulo, USP, v. 7, n. 2, 2017. p. 53-63.

SILVA, Denise Ferreira da. **Towards a Global Idea of Race**. University of Minnesota Press, Mineápolis, 2007.

EU PRETO NA SOCIEDADE BAIANA FAZENDO CABRIOLE

Lindete Souza de Jesus (UFBA)

Quando se toma conhecimento de uma história da vida real, onde um jovem negro, nordestino, soteropolitano, cabelo crespo, baixa renda e de sobrenome Jesus, que escolhe ser bailarino clássico e como resposta a seu sonho, ouve da diretora de uma escola de ballet renomada da sua cidade que pessoas como ele não podem fazer ballet clássico (pois ele não é “de família”, tem aparência de vendedor de limão na feira. É para a feira que ele tem que ir, e não se misturar com “meninas de família”), aí então se tem a certeza de que precisamos aprofundar sobre o lugar do corpo negro e sua representação política dentro de uma sociedade racista, com uma pesquisa que leve à denúncia e reflexão sobre o racismo estrutural.

Ser negro/negra e tentar entrar e fazer parte de um ambiente de dominação branca é uma grande ousadia e pode ser um passaporte para a frustração dos seus sonhos. A depender dos contextos encontrados, os sujeitos se deparam com a negação das escolhas, o questionamento de seu direito de existir, revivendo o período escravocrata de outrora.

Neste contexto, a autora discorre sobre esse momento de negação do corpo negro de um bailarino soteropolitano, problematizando as questões raciais, analisando a estruturação do racismo através de teóricos do tema que ela convoca para lhe ajudar a pensar, tais como: Carneiro (2011), Grada (2019), Adesky (2006) e Almeida (2019).

Ao ouvir de quem não sofre e de quem acha que é exagero falar que tudo trata-se de racismo, surge a pergunta: O que é racismo? Sueli Carneiro (2011) responde assim:

A ciência vem revelando a falácia do conceito de raça do ponto de vista biológico. Esta constatação científica é utilizada para minar as reivindicações de políticas específicas para grupos discriminados com base na raça ou na cor da pele. As novas pesquisas destroem as bases do racismo do século XIX, que consagrou a superioridade racial dos brancos em relação a outros grupos humanos, justificando opressões e privilégios, mas elas ainda não tiveram impacto sobre as diversas manifestações de racismo em ascensão no mundo inteiro e sobre a persistente reprodução de desigualdades que ele gera, o que

reafirma o caráter político do conceito de raça, a sua permanência e atualidade, a despeito de ser insustentável do ponto de vista biológico. (Sueli carneiro, 2011;69)

Quando o aspirante a bailarino é impedido de seguir para a sua aula diária de ballet, pelo tom autoritário da diretora da escola, que barra a sua entrada com ofensas ao seu fenótipo, ali se encontra instaurado/instalado um sentimento não de antipatia imediata por alguém, mas o sentimento racista aliado ao poder sobre o outro.

Outro quem?

Não interessava naquele momento, nome, sobrenome, aquela carne negra era barata demais para estar ali, e mesmo assim, a raça negra, o rapaz negro disse presente com todas as letras e sua aparência: cabelo crespo, lábios carnudos, bunda empinada, vestes simples e o desejo claro e dito firmemente: eu vou ser bailarino clássico.

Fora!

Negado o direito de existir.

Dona Francisca Silva, D. Chica, minha sábia avó, dizia que fazer ouvido de mercador¹⁴⁴ era a melhor saída para quem não quer dar ouvidos ao outro/outra. E foi essa a melhor saída do ator em questão: não ouvir, seguir em frente com suas lágrimas nos olhos, mas seguir fazendo suas aulas de ballet.

Quem autoriza essa senhora a proferir frases tão discriminatórias? Por que ela se sente tão confortável em menosprezar a capacidade intelectual e física de uma pessoa? Quem autoriza?

A história da escravidão e suas consequências é o *start* para as desigualdades que vivemos até hoje com a discriminação da pessoa do negro, que determinam as relações sociais e econômicas, não nos permitindo adentrar os espaços de poder. Repetitivo? Não. Necessário falar. O importante é ser multiplicador dessa pauta, uma vez que já avançamos, mas parece que não avançaremos mais.

¹⁴⁴ Aquele que não dá importância ao que escutou.

Escrevo a partir de um fato de discriminação racial nos anos 70, mais precisamente em 1976. E o que mudou?

Hoje, seguranças de um shopping center da cidade do Rio de Janeiro abordaram com violência, agredindo fisicamente, psicologicamente e injustamente um rapaz negro que foi ao shopping trocar o relógio que tinha comprado com seu primeiro salário para presentear o pai. O rapaz era um cliente, estava em posse da nota fiscal da compra e era semana do dia dos pais. Estou em agosto de 2020, e o que mudou?

Lembro Conceição Evaristo¹⁴⁵, quando diz: Eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer. Quando você lê uma frase como essa, você pensa o quanto se precisa lutar sem descanso, o quanto não podemos parar de ser muitos e muitas em todas as partes. Já conhecemos a dor da violência, a dor do luto e a dor dos vários “nãos”; então, precisamos ter o sim.

Nesses dois casos, do rapaz que queria ser bailarino e do outro que entrou no shopping para trocar o presente do dia dos pais, essa frase tão forte e verdadeira de Conceição Evaristo se faz presente.

Luiz Antônio de Jesus amargurou aquelas palavras com toda a crueldade que só os racistas conhecem e tem capacidade de reunir em um único parágrafo, sem a mínima culpa, e seguiu em frente sem olhar para trás, sem denunciar, sem contar para os pais que naquele dia tinha descoberto que não tinha família e precisava saber exatamente o que significava o pai, a mãe e as irmãs, que via na mesma casa desde quando nasceu e tinham o mesmo sobrenome. Como chamaria aquele núcleo de pessoas daquele dia em diante? Foi dito a ele que ele não tinha família.

O sobrenome de Luiz era tipicamente pobre, sem status socioeconômico, portanto, aos olhos da diretora da escola, que mal perguntou o nome dele e muito menos o sobrenome, ela estava diante de um afrodescendente, pessoa sem herança cultural familiar, fora do seu lugar de

¹⁴⁵ Maria da Conceição Evaristo de Brito, escritora, nascida na cidade de Minas Gerais no dia 29 de novembro de 1946. Romancista, contista e poeta. Recebeu o seu Doutorado pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas obras abordam temas sobre raça, gênero e classe.

origem. Um rapaz pobre e que, para ela, não tinha família. Scottini (2011), explica sobre os sobrenomes e diz o seguinte:

O escravo africano e os seus descendentes não tinham sobrenomes de família. Ou usavam o do grupo étnico do qual eram originários, como por exemplo, Manoel Mina ou Pedro Angola, ou usavam o sobrenome do seu senhor, por aquiescência deste. Atribui-se essa falta à brutalidade com que os africanos eram apresados pelos captores e traficantes, desfazendo completamente os grupos familiares. Assim, o escravo negro era um ser sem ancestralidade e não conseguia situar-se em termos de linhagem. (SCOTTINI, Lucas Costa, 2011. Pg.6)

Pois bem, o rapaz Luiz fez valer seu distinto e bíblico sobrenome, Jesus, e a desvalorização e o apagamento pretendidos pela diretora não deram frutos, pelo contrário, fizeram crescer nele a vontade e a luta diária para ser o melhor. Reação contrária a de muitas pessoas negras, que adoecem por se sentirem oprimidos, segregados, humilhados, violentados, estuprados nos seus direitos.

Não foi fácil - o muro era muito alto para a escalada e ultrapassagem. O ballet na sua estrutura nasceu com os brancos e com eles continuava, e nos anos 70 eram pouquíssimos homens na dança clássica, e os poucos que havia, eram brancos. O ballet também era feminino e aí entra a questão de gênero. Homem e negro. O muro estava cada vez mais alto.

O Brasil foi o último país a abolir a escravidão em 13 de maio de 1888, e lá se vão mais de cem anos de história, triste história, que quer nos marcar até hoje. Só que não é mais possível culpar as mentes racistas de hoje com o que os nossos passaram com a escravidão. Será?

No mesmo instante que escrevo que o passado não pode justificar mais atitudes de hoje, uma juíza do Paraná diz em sentença que um homem negro de 42 anos, acusado de furto é criminoso em razão da sua raça. Justifica a condenação de 14 anos de prisão assim: seguramente integrante de grupo criminoso, em razão da sua raça. (Jornal Correio da Bahia, 2020).

As pessoas continuam dizendo que exageramos quando apontamos que isso ou aquilo é racismo, reclamam que tudo agora não pode ser dito ou praticado, e afirmam se tratar de “mimimi”. Repetem que tudo agora é racismo.

Diante de um fato como esse da sentença da juíza do Paraná, é racismo ou não? Claro que é.

E a pergunta continua: o que é racismo? Segundo Silvio Almeida, é:

Uma forma sistemática de discriminação, que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam. (ALMEIDA, Silvio. 2019. Pg.22)

O olhar inconsciente carrega de qualquer forma uma programação no cérebro, culturalmente treinada para atitudes e práticas racistas, que a pessoa não admite que seja, e surge com aquela habitual resposta: “eu até tenho um parente negro”. Que seja, que tenha, mas intuitivamente o cérebro canaliza ações diárias de discriminação e preconceito. O inconsciente / consciente faz uma juíza escrever uma sentença, apoiando-se em um conceito eugenista. Velha e falsa ciência. Um pensamento incrustado, internalizado, naturalizado na mente de tantos e tantas.

No caso do rapaz negro que estava indo trocar o presente do dia dos pais e foi abordado injustamente, por exemplo, ali temos a máquina racista acionada que identifica: preto no shopping center é suspeito. Mas para a decepção dos agentes de segurança racistas, aquele corpo negro que adentrava o estabelecimento comercial também trabalhava no mesmo, porém sem a farda da empresa para a qual prestava serviço, naquele dia, ele era um cliente comum e, como tal, aos olhos dos seguranças, era quem deveriam abordar por suas características.

A leitura que fazem dos nossos corpos é sempre a do faxineiro, do vendedor de produtos, do porteiro ou segurança de loja. E o rapaz do relógio, em entrevista a uma tv local, diz que entra e sai do mesmo shopping diariamente, e nunca o abordaram. A diferença é que é aceitável aos olhos de quem discrimina o negro trabalhar em algumas profissões, como na construção e no comércio informal, mas uma vez que aquele mesmo corpo negro volta, e é cliente, tudo muda. A mente habitualmente racista diz: Não pode ser cliente, não é possível, só pode ser ladrão. Atingindo dolorosamente o sujeito na sua psique.

A psiquiatra Neusa Santos reflete dizendo o seguinte:

A violência racista subtrai do sujeito a possibilidade de explorar e extrair do pensamento todo o infinito potencial de criatividade, beleza e prazer que ele é capaz de produzir. O pensamento do sujeito negro é um pensamento que se auto restringe. Que delimita fronteiras mesquinhas a sua área de expansão e abrangência, em virtude do bloqueio pela dor de refletir sobre a própria identidade. (SOUSA, 1983. Pg. 10)

Marcados e marcadas pela cor, os caminhos são dificultados para não conseguirmos estar nos espaços de poder e não conseguirmos mudar as peças desse jogo cruel. As algemas do racismo que a sociedade brasileira colocou nas nossas mãos impediam o nosso caminhar, mas espertos que somos, continuamos para a frente já sabendo qual é o *modus operandi*, no manter as hierarquias sociais e raciais. Qual seria a solução ou o começo dela? A resposta é educação. O caminho a seguir é o da educação. Só vamos vencê-los, no sentido de igualdade de direitos, pelo viés da educação. A educação é um ato político.

Os movimentos sociais começaram uma luta incansável para conseguir a aprovação das cotas étnico-raciais, e obtiveram resultados. A aprovação foi unânime no Supremo Tribunal Federal, e no dia 29 de agosto de 2011 foi sancionada a Lei. 12.711/2011, que reserva vagas em vestibulares, provas e concursos públicos, destinadas a pessoas de origem indígena, parda ou negra, e posteriormente, em 2016, a Lei.13.409 altera a anterior para oferecer vagas também as pessoas com deficiência física.

Negros e negras começam a mudar a cor das universidades, estudantes em todas as classes e posteriormente, professores, professoras, mestres, mestras e doutores/doutoras, a aposta na diversidade é assertiva. Somos muitos, e os números de pretos e pretas e as contribuições na produção de conhecimento só aumentam em reconhecimento com os títulos acadêmicos e com a aprovação em concursos. Mesmo assim, as dificuldades ainda são muitas, pois o mundo acadêmico é um ambiente de brancos e para girar essa chave e nos admitir, o eurocentrismo base da cultura ocidental moderna se opõe.

Aqui, lembro o fato acontecido na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em dezembro de 2019, quando durante a aplicação de uma

prova na instituição de ensino, na cidade de Cachoeira um aluno branco negou-se a receber a prova das mãos da professora negra, Isabel Cristina Ferreira dos Reis, que respondeu à ação dele dizendo não ter nenhuma doença contagiosa, portanto que ele pegasse a prova. A professora por duas vezes tentou entregar a prova e o estudante se negou a receber das mãos dela. Tudo devidamente gravado por celular dos alunos ali presentes, que afirmaram na ocasião ter presenciado manifestações de preconceito racial desse mesmo aluno universitário em outros momentos também. O aluno acusado pelos colegas de racismo respondeu que não pegou a prova das mãos da professora por questão de energia, e assim preferia pegar da mesa. O fato foi parar na delegacia, com boletim de ocorrência das duas partes. Mais tarde, com os dois depoimentos, o delegado concluiu que tudo foi um “mal-entendido”. (g1.globo.com/ba, 2019).

Ora, tudo leva a crer em crime de racismo por parte do aluno, então por que o delegado não o condena como tal? Por que essa agressão contra a professora negra foi resumida em um mal-entendido e pronto?

É necessário haver o descortinamento dessa pauta, para que consigamos levar adiante essa discussão, lutando, combatendo ferozmente e vencendo o inimigo número 1 da democracia racial, o racismo. Ampliar a participação política, elegendo negros e negras comprometidos na luta racial, é outro caminho inteligente, com armas efetivamente certeiras, caso contrário a ausência de representantes negros/negras acaba por se naturalizar, nesse espaço de poder e em outros também, como opina Sueli Carneiro, que diz:

A branquitude como sistema de poder fundado no contrato racial, do qual todos os brancos são beneficiários, embora nem todos sejam signatários, pode ser descrita no Brasil por formulações complexas ou pelas evidências empíricas, como no fato de que há absoluta prevalência da branquitude em todas as instâncias de poder da sociedade: nos meios de comunicação, nas diretorias, gerências e chefias das empresas, nos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário, nas hierarquias eclesásticas, no corpo docente das universidades públicas ou privadas e etc. (CARNEIRO, Sueli. 2011, pg.91)

A mudança da prevalência da branquitude, como citou Sueli Carneiro, se dá a partir de políticas educacionais, onde se mostre em programas escolares, começando na primeira infância mesmo, a importância de estarmos em todos

os lugares. É fazendo com que a criança negra, que aprende um lado da história, que favorece a discriminação, conheça o outro lado também, o qual importa na construção da sua identidade, que possa valorizar suas características étnicas para que assim essa criança se sinta representado/representada, e ao olhar para o futuro, pleiteie, ambicione profissões das mais variadas. Só assim acredito em uma ocupação em massa de pretos e pretas.

Um exemplo de educação para negros e negras, não na primeira infância, mas na adolescência, cuja preparação fortalece o orgulho de ser negro e negra, é o Instituto Cultural Steve Biko, primeiro pré-vestibular para negros do país. Fundado em 31 de julho de 1992, em Salvador, por iniciativa pioneira de professores negros, com o objetivo de um curso gratuito para a sua inserção nas universidades, tendo como foco a ascensão social e combate à discriminação racial. Este curso é um exemplo, por fazer com que seus alunos conheçam sua própria origem, através de seus ancestrais que formam a história desse país por suas contribuições cultural, social e política. O instituto existe há 28 anos, colocando um número expressivo de jovens nas universidades.

Vale ressaltar que no programa de ensino do Instituto há uma disciplina obrigatória, intitulada Cidadania e Consciência Negra (CCN), que no seu programa consiste em falar em sala de aula da autoestima e as lutas do povo negro no combate ao racismo. É um diferencial em relação as outras disciplinas, é um divisor de águas para o negro/negra, que chega ao instituto e passa a entender como funciona a máquina do racismo e logo entende que precisa ganhar força para valorizar-se. O Instituto busca influenciar o pensamento dos jovens negros e negras que ali se matriculam, não tem quem não saia imbuído de orgulho de ser negro/negra depois de ter passado por essa instituição que carrega o nome de um líder, um ativista antiapartheid, Steve Biko.

Outros institutos com igual objetivo precisam ser fundados, para abrir mais espaço para negros e negras na preparação intelectual, no intuito de enfrentar o universo acadêmico sem vergonha da própria história, com alteridade, resgatando a cultura afro-brasileira como fonte inesgotável de

saberes e fazeres, sem abrir mão de serem negros de cabelos crespos, que crescem para cima, e sem aversão a um nariz mais largo e a lábios carnudos. Sem dar importância para a cor dos olhos; se são azuis, verdes, castanhos ou pretos, o que importa mesmo é enxergar, vislumbrar que juntos/juntas somos mais fortes. E acreditar nessa força. É dizer: povo preto unido, povo preto forte, que não teme a luta e que não teme a morte. Grito de guerra que escuto nas passeatas de protesto de negros e negras. Somos assim, não devemos abominar o que herdamos, essa é uma herança ancestral, ricamente escrita nos nossos corpos. Nessa abordagem, Sueli Carneiro afirma que:

O que devemos abominar é um processo histórico que transformou seres humanos em mercadorias e instrumentos de trabalho. E, depois de explorá-los por séculos, destinou-os a marginalização social. (CARNEIRO, Sueli. 2011, pg.102)

E seguimos sendo mercadorias, quando o mundo ouviu e viu a morte do americano George Floyd em uma abordagem policial nos estados unidos, no dia 25 de maio, na cidade de Minneapolis e a frase que ele pronunciou “I can’t Breathe” (em português, “eu não posso respirar”) e termina morrendo, com o pé do policial branco na sua garganta, tem o mesmo significado dos episódios de racismo (KILOMBA, 2019) escritos anteriormente nesse artigo, com outros nomes e sobrenomes. Os Estados Unidos viveram com essa morte injusta, com esse assassinato, a maior e mais grave onda de manifestações desde 1968, após o assassinato do líder de direitos civis, Marthin Luther King Jr. (g1.globo.com/2020).

Nessas manifestações, o mundo apoiou gritando: “Vidas Negras Importam”. Estavam todos pedindo mudanças reais e urgentes nos departamentos de polícia, na maneira que policiais brancos abordam pessoas negras.

Que pé é esse?

O pé do policial que agrediu e assassinou George Floyd é o mesmo pé que impede um rapaz negro de ser bailarino clássico, que aborda um cliente, rapaz negro, no shopping center do Rio de Janeiro; é também o mesmo pé na mente do aluno branco da universidade na Bahia que rejeita pegar a prova das mãos de uma professora concursada negra. É o pé da colonização.

E no momento da escrita deste artigo, surge na contramão desses fatos, contra a colonização e protestando da sua maneira, uma artista americana negra com a resposta ricamente pesquisada, produzida e executada no seu terceiro álbum visual com o título de “Black is King”. Beyoncé, cantora de fama mundial, responde ao racismo dizendo que antes da colonização, a nossa história não começa na escravidão ou nas senzalas. O povo preto também vivia na África, com títulos de nobreza e riquezas. Um presente esse vídeo, reforçando e enaltecendo a cultura negra a partir da recriação da história do clássico filme “O Rei leão”. Criticado? Sim. Mas também empoderado, e principalmente necessário nesse momento.

A cultura negra e africana foi contemplada grandiosamente com o álbum visual de Beyoncé, sem a dor que nos é imposta diariamente, pois naqueles minutos do vídeo ela desaparece, não existe. É contar uma história a partir de nós, por nós. É também mostrar o poder da arte. Em um momento no Brasil, onde a cultura é sucateada, desrespeitada e afundada no esquecimento na falta de apoio, na falência mental de uma parte do povo brasileiro, constatamos o que já sabemos - o poder da arte, que ensina, sobrevive e transforma.

Entre elogios e críticas da mídia brasileira e mundial, o álbum visual é um sucesso afro-americano mundial.

Outro sucesso afro é a história de vida do bailarino Luiz Bokanha, em resposta ao racismo que sofreu nos anos 70 - vide seu currículo, com passagens por companhias de ballet clássico, como o Teatro Municipal de São Paulo, o Grand Theatre de Geneve, na Suíça, e na Bélgica foi contratado pela Companhia De Maurice Bejart, entre as principais companhias as quais fez parte no mundo, contratado como bailarino clássico. Luiz realizou seu sonho, fazendo ouvido de mercador para aquelas e aqueles que pretendiam sufocar seu ideal de vida, por ser um homem negro, pobre, com sobrenome Jesus, e morador de um bairro simples de Salvador. Esse fato não pode ficar reduzido a esfera pessoal, como o próprio Luiz guardou para si, somente revelando em 2016 em uma roda de conversa idealizada pelas dançarinas Edileusa Santos e Sueli Ramos, a qual a autora deste artigo estava presente, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Escola de Dança.

Questões de racismo são questões sociais, políticas e precisam ser faladas, para serem registradas e resolvidas. É importante evidenciar essas relações, para perceber e saber responder a essa estrutura da sociedade dominante que se arrasta há séculos, mostrando a resistência com que o povo negro inteligentemente com garra vem respondendo. Outrora, com as armas de guerra que possuíam, como lanças, paus, pedras, salve Zumbi dos Palmares¹⁴⁶, e hoje, com as armas do intelecto, livros, canetas, palestras, artigos, dissertações, teses, poesia preta, música, teatro negro, salve Abdias do Nascimento¹⁴⁷, e ainda sem deixar para trás, também, a dança, seja ela clássica, moderna, jazz ou afro, salve Mestre King¹⁴⁸, entre tantas ações e pessoas que poderia citar, nesses discursos de resistência. Michel Foucault me ajuda a pensar sobre, dizendo que:

Certamente se nos situamos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade, que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é, em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se. (FOUCAULT, Michel. 1996, pg.14)

Enquanto o bailarino, Luiz Bokanha conseguiu realizar seu sonho de ser bailarino clássico, outros e outras em diferentes épocas e direcionamentos profissionais, se recolheram na culpa da cor. Sentindo-se culpados por serem negros, somando caminhos de humilhações e desistindo da sua própria vida, por culpa desse sistema de exclusão, o qual ainda convivemos.

Luiz formou família, é aposentado pela dança, tornando-se uma exceção à regra, sem trazer para sua vida dramas psicológicos e revoltas, quando poderia ter desenvolvido depressão, mas não aconteceu. Aconteceu a dança, muita dança, e Luiz tornou-se referência na sua cidade Salvador, como

¹⁴⁶ Líder quilombola, nascido em 1655 e morto em 20 de novembro de 1695.

¹⁴⁷ Nascido em São Paulo em 14 de março de 1914, foi ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário e ativista dos direitos humanos. Falecido em 23 de maio de 2011.

¹⁴⁸ Raimundo Bispo dos Santos, Dançarino, Professor de dança baiano, especialista em dança afro, nascido na cidade de Santa Cruz em 12 de outubro 1943 e falecido em 13 de janeiro de 2018, aos 74 anos.

bailarino e professor de dança, além de diretor artístico e coreógrafo de companhias e casas internacionais, como a Casa de Show Maracanã na cidade de Firenze, região da Toscana, na Itália, onde por 15 anos, criou espetáculos levando a cultura brasileira para cerca de 200 pessoas que a casa recebia diariamente de terça a domingo. Nesta casa de show internacional, sem nunca ter esquecido suas raízes, Luiz construiu o show com base na cultura popular, e assim anualmente, a cada novo espetáculo por 15 anos, italianos e não só, que passaram por essa casa conheceram o Brasil a partir das inspiradas coreografias de Luiz.

Esse homem negro virou tema de artigo e de mestrado, é meu tema de mestrado na discussão do racismo na dança clássica e continua suas atividades de professor de dança, dando aulas particulares de tonificação muscular e alongamento para vários profissionais, principalmente para a terceira idade, sua maior satisfação no momento, faixa etária que ele conquista com a sua metodologia de ensino, incentivando seu grupo em sala de aula a acreditarem que podem ir além do que o corpo pede. Em entrevista da autora com esse grupo de alunos e alunas, os depoimentos eram de grande satisfação pelo progresso que cada um tinha feito individualmente com as aulas de dança de Luiz. Todos sentiam gratidão pelo professor. Para citar alguns desses exemplos de melhora física: a pressão arterial que baixou; a agilidade em se sentar e se levantar; para os/as que estavam com quadro de depressão, se sentiam mais vivos, vivas; com dinamismo e vontade de viver, entre outros depoimentos registrados por mim.

Luiz segue por todos esses anos, no amor a sua arte da dança, nessa roda, trazendo positividade para o seu caminho. Bell Hooks diz que:

Eu sempre me surpreendo que a jornada para o lar, aquele lugar na cabeça e no coração onde nos recuperamos no amor, está constantemente ao nosso alcance, dentro de nós, e, no entanto, muitas pessoas negras nunca encontram o caminho. Atolados na negatividade e na negação, somos como sonâmbulos. (HOOKS, 1992, pg.62)

Luiz não agiu como sonâmbulo. Lutou com as armas do estudo e dedicação contra as violências diárias, mesmo sem se ver representado onde queria e almejou estar, mas seguiu sua intuição e desejo profissional, nada e

nem ninguém o deteve. Já outros e outras em diferentes épocas e direcionamentos profissionais não conseguiram ter a mesma força. Presos nos estereótipos negativos da própria imagem, se recolheram na culpa da cor. Os discursos racistas exercem sobre as pessoas atingidas uma função de negação de si mesmas, como se não existissem, fossem invisíveis; mesmo com todo o potencial que temos, passamos. Somente passamos.

É nesse caminho de tantas dores que entra a religião, no alívio da dor, para acalmar o *ori*¹⁴⁹, pedir calma para conseguir seguir sem enlouquecer. O fortalecimento da cabeça é o caminho para as melhores e mais sábias decisões. São muitos os caminhos religiosos a seguir, procurando apoio espiritual para garantir que o psiquê não se perca no meio de tanta rejeição.

No caso do bailarino Luiz Bokanha, filho de Ogã¹⁵⁰, ele conviveu com a religião de matriz africana contada em casa, nas poucas vezes que seu pai, Sr. Bernadino, parava para falar um pouco sobre os segredos do candomblé. Assim, nesse período de tantos “nãos”, foi como canta a música “alegria da cidade”, de Lazzo Matumbi¹⁵¹: “apesar de tanto não, tanta dor que nos invade, somos nós a alegria da cidade”. Luiz Bokanha se aproxima da espiritualidade como processo terapêutico, onde encontra forças para seguir, derrubando muros e construindo pontes, como bem foi dito no filme *Pantera negra*.

Nesse encontro com a religião de matriz africana, Luiz recebeu muitas informações a partir do sagrado, orixá-terra-orixá. Reforçou a força material a partir da espiritual, que vinha fortificando com a prática da religiosidade, e não queria desistir, a força que vinha dentro dele era o desejo de se tornar um artista da dança, mas lidar com o racismo não era e não é fácil, então, a busca pela religião e a escolha pelo candomblé, resultaram em uma experiência de múltiplos ensinamentos.

A religião dá um sentido aos caminhos desse ator social, e mesmo não se tornando uma prática diária, para ele, a religião ali estava, em sua alma,

¹⁴⁹ Palavra em iorubá que significa cabeça, receptáculo da personalidade e do destino da pessoa.

¹⁵⁰ Para o candomblé, religião afro-brasileira, trata-se de um cargo masculino com diversas funções.

¹⁵¹ Cantor baiano, com mais de 40 anos de carreira e ativista pelos direitos humanos, começou sua carreira em 1981, como atração do bloco de carnaval Ilê Aiyê.

fazendo parte de sua vida, do seu dia a dia, na interseccionalidade da própria religião, a fé e o sentido de vida, paralelo a multiplicidade dos sistemas de opressão. Saber que ele tinha uma religião não o deixava submergir, pois sentia a energia circular, e nesse banho de folha de proteção, se sentia mais forte e seguia.

Espiritualidade, força e magia no candomblé, para a limpeza espiritual, para alimentar quem ou qual energia tomava conta da cabeça de Luiz e assim pedir força. Um homem de fé, de muita fé no novo caminho que seus ancestrais estavam lhe mostrando.

Um *orí* bem alimentado, é um *orí* fortificado, tem poder de cura. E assim Luiz começou o seu tratamento espiritual. Descobriu com o jogo de búzios que no seu *orí*, quem manda é Ogum Xoroquê¹⁵². Um Ogum que mais se aproxima de Exu¹⁵³. Pessoas desse orixá são guerreiras, obstinadas e teimosas. São características muito próximas dele.

É normal nas pessoas que cultivam orixá, encontrar características do orixá em si mesmas, e com Luiz não foi diferente. Começando a entender espiritualmente sua tenacidade em busca de seu ideal de vida e entendendo que estava guerreando com Ogum do seu lado e Exu, paralelamente, Luiz se sentiu mais forte, sentiu que alimentar o sagrado lhe fazia muito bem. Cuidar do *orí* é vida, é salvar vidas, e acima de tudo ele estava salvando sua própria vida.

Ogum Xoroquê / Exu abre os caminhos desse rapaz, e nas encruzilhadas da vida que ele atravessa e que o atravessam, ele é pergunta e é resposta. Tem resposta na fé do que o move para o seu futuro traçado lá atrás nos anos 70. A fé, que comunica com o divino e recebe força na caminhada. E vence.

A vida passa a ter um sentido maior quando os caminhos, mesmo sofridos, são vividos ao lado do sagrado, que alimenta, mata a sede, comunica e direciona caminhos. Quando se entende essa comunicação, o combate diário

¹⁵² Orixá ligado ao ferro, à tecnologia e à guerra, que tem características de dois orixás em um só: ogum e exu.

¹⁵³ Orixá da comunicação e da linguagem; é o mensageiro.

fica fortalecido e olhamos para nós, sendo apresentados às nossas forças. Sim, temos forças sobrenaturais, que nos mantêm em pé, para os saltos na segunda posição, para quando descermos, plantarmos bem firmes nossos pés em terra e saltarmos de novo e se cairmos, cairmos no rolamento e assim levantarmos e saltarmos mais uma vez, e quando decidimos fazer cabriole, lançamos nossas pernas pretas na meia ponta, para toda a sociedade aplaudir.

Padê de Exu Libertador (um trecho do poema)

Ofereço-te Exu, o ebó das minhas palavras

Neste padê que te consagra, não eu

Porém os meus e teus irmãos e irmãs

Em Olorum, nosso pai, que está no orum.

Laroiê! Abdias do Nascimento (1981)

REFERÊNCIAS

ADESKY, Jacques d'. **Anti-racismo, liberdade e reconhecimento**. Rio de Janeiro: Daudt, 2006.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo, desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem Do Discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 1996. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio

GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto e CARDOSO, Vania Z. **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: Editora Viveiros de Castro Ltda, 2012.

GUIMARÃES, Antônio Sergio Alfredo. **Racismo e Antirracismo no Brasil**. São Paulo Editora 34, 1999.

HOOKS, Bell. *Olhares Negros Raça e Representação*. Rio de Janeiro, Ed. Elefante, 1992. Tradução: Stephanie Borges.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MONTENEGRO, ANTONIO TORRES. **História Oral e Memória – A Cultura Popular Revisitada**. São Paulo. Ed. Contexto, 2001- (Caminhos da História)

SCOTTINI, Lucas Costa. O que o nome nos ensina? Padrões Sociais e Raciais de nomes e sobrenomes e performance escolar em São Paulo. São Paulo, 2011

SOUSA, Neusa Santos. Tornar-se Negro; as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983. Coleção Tendências; v.40) Bibliografia.

Sites Consultados:

<https://www.geledes.org.br/combate-ao-racismo-e-objetivo-a-ser-perseguido-diz-ministra-luiza-bairros-no-bom-dia-ministro/?>

<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/juiza-diz-em-sentenca-que-homem-negro-e-criminoso-em-razao-da-sua-raca/>

<https://www.metropoles.com/brasil/policia-br/aluno-diz-que-recusou-prova-de-professora-negra-por-energia>

<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2019/12/10/professora-da-urfb-denuncia-racismo-de-aluno-que-recusou-receber-prova-em-sala-de-aula-video.ghtml>

<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/02/morte-de-george-floyd-4-fatores-que-explicam-por-que-o-caso-gerou-uma-onda-tao-grande-de-protestos-nos-eua.ghtml>

O CORPO NEGRO NO BALÉ CLÁSSICO: DANCE THEATRE OF HARLEM E SUAS PRÁTICAS INSURGENTES

Gleidison Oliveira da Anunciação (Guego Anunciação) (UFBA)

Sabe-se que, no universo do balé clássico, existe uma tendência em eleger, fundamentalmente, bailarino.as com porte longilíneo, branco.as e que atendam ao estereótipo europeu. Uma política de corpo que prioriza determinado perfil corporal em detrimento de outro. Assim, este pequeno texto está implicado em uma análise crítica do tratamento de corpo acerca das questões históricas desta cultura excludente do balé a fim de refletir sobre a presença do corpo negro neste contexto.

Considerando o número restrito de bibliografia dedicada a tal assunto - corpo negro no balé clássico -, principalmente no Brasil, a realização desta escrita se justifica por colaborar criticamente acerca desta lacuna e possibilitar novas reflexões a partir do tema, pois considero questões relevantes para a Dança e que estão em pauta na geopolítica do Brasil e no mundo. Racismo, invisibilidade e silenciamento, por um lado, e protagonismo e representatividade negra, por outro, são temáticas presentes neste texto. Este texto também é fruto da minha dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia.

1.1 O corpo negro

No dicionário Aurélio (HOLANDA, 1975), a palavra negro é definida como algo de cor negra, roupa muito escura, preto, trigueiro, fúnebre, infeliz, aflito, tétrico. Na física, o corpo negro é definido como um objeto hipotético, onde nenhuma luz o atravessa, tão pouco é refletida. Na verdade, o substantivo negro é o nome que se dá ao 'produto' que surgiu a partir da exploração das pessoas de origem africana para viverem como marginais, farrapos, objetos e moeda. Ou seja, o negro foi produzido para se tornar o inútil que só tinha valor por conta de seus serviços braçais, ou seja, o sujeito racial.

O negro e a raça sempre foram duas figuras centrais da fala euro-americana sobre o homem e essas duas palavras sempre estiveram interligadas, pois a característica delas era existencial. O termo negro representava uma ameaça, seres animais, seres que precisavam ser domados e viver sob o jugo de alguém, obviamente, de um indivíduo branco.

Diante disso, é possível afirmar que o negro é criação dos brancos e, conseqüentemente, o racismo também. Desde o período escravagista, o negro é colocado como estranho e, a partir disso, ocorre a própria desapropriação do negro; o negro vendo-se como estranho, como aberração, como diferente na cognição, como objeto de impiedade e sempre associado à forma negativa. Sujeito de exploração e de presença que incomoda.

Para o pensamento ocidental, o negro era incapaz de se reproduzir e, durante vários séculos, o conceito de raça serviu para nomear pessoas não européias. Como um ser estranho poderia viver coisas que pessoas brancas faziam? Como pessoas negras poderiam ser pessoas que conseguiriam desenvolver habilidades artísticas que os brancos faziam? O pensamento europeu retirou, oprimiu, excluiu e colocou o corpo negro sob uma concepção de inutilidade, obtendo o controle desse corpo e ditando o que ele deveria fazer e o que não poderia executar.

Mbembe (2016) diz que a raça é algo inventado que surgiu para estabelecer e concretizar o poder e que não está, unicamente, na esfera sensorial. Para que a raça venha atuar como afeto, ela deve se transformar em imagem, figura, forma e principalmente estrutura que se imagina. Sendo assim, a raça é um local de realidade, aparência, mas também é um lugar de quebra e movimentação.

Aliás, é típico da raça ou do racismo sempre suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro. Um rosto humano autêntico é convocado a aparecer. O trabalho do racismo consiste em relegá-lo ao segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar desse rosto, faz-se emergir das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto e um rosto humano. O racismo consiste, pois, em substituir aquilo que é por algo diferente, uma realidade diferente. Além de uma força de deturpação do real e de um fixador de afetos, é também uma forma

de distúrbio psíquico, e é por isso que o conteúdo recalcado volta brutalmente à superfície. (MBEMBE, 2018, p. 69)

A questão do racismo estava intrínseca na dúvida sobre a capacidade dos corpos negros de se organizarem, de governarem ou de terem habilidades para se desenvolverem ou produzirem coisas que os brancos podiam fazer. Sendo assim, práticas racistas, ainda hoje, estão associadas à ideia de incapacidade do negro e que culmina no controle desses corpos, encaixotando-os e ditando quais lugares eles podem e devem ocupar, sempre a partir de um olhar totalmente preconceituoso.

Kilomba (2019) diz que o racismo é a legitimação de estruturas violentas de exclusão racial. Cria-se a ideia que a pessoa negra quer obter algo que é da pessoa branca e que, por isso, precisa ser controlada, silenciada e domada. “Enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se o oprimido e o oprimido, o tirano.” (KILOMBA, 2019, p.34).

Os índices de renda e riqueza vão confirmando que negro.as ainda são maioria entre os mais pobres e fora do contexto educacional. A desigualdade que existe em determinadas sociedades se estabelece por conta de uma política que não reconhece, efetivamente, que a cidadania seja um princípio para todo.as. Negro.as foram o.as primeiro.as a serem colocados.as nas ruas, assim como o.as primeiro.as mendigos.as, não conseguem completar o ensino médio, continuam sendo a maioria em serviços braçais e mal remunerados. O Brasil e os Estados Unidos foram construídos por mãos negras, mãos que tinham de sustentar o peso da escravidão e de alguém controlando as suas vidas.

1.2 Pequeno panorama do balé clássico

Criado a partir das danças de corte e com interferências, ao longo do tempo, de danças populares, o balé clássico possui um dicionário de movimentos próprios. No século XV, durante as festividades do casamento do Duque de Milão com Isabel de Aragão, foi apresentado pela primeira vez um

balé com as características que o conhecemos hoje, segundo SAMPAIO (2013).

A moda da época eram roupas pesadas, como os vestidos de ancas, sapatos altos e perucas. Com esse traje e com os passos complicados, os acidentes eram frequentes na entrada e saída dos bailarinos na cena. Em 1530, o italiano Cesare Negri escreveu “Nuova inventioni di balli” onde aconselhava que, para que a dança fosse realizada com mais elegância deveria, sempre que possível, manter os joelhos esticados e os pés virados para fora.

No século XIX, o Romantismo transformou todas as artes, inclusive o balé, inaugurando assim um novo estilo, no qual aparecem figuras exóticas e etéreas se contrapondo aos heróis e heroínas, personagens reais apresentados nos balés anteriores.

O primeiro balé, como espetáculo, ocorreu em Paris, no ano de 1581, sendo que em 1661, foi fundada a Academia Real de Balé e Academia Real de Música, pelo rei Luís XIV. Em 1820, Carlo Blasis lança o seu “*Traité elementaire theorique et pratique de l’art de danse*”, onde expõe os preceitos de um método de ensino caracterizados pela harmonia e coordenação dos braços, o paralelismo dos exercícios e seus aspectos perpendicular e vertical, o equilíbrio, arabesques e poses onde o rosto deve manter a vivacidade e a expressividade, do *plié* às piruetas, do adágio ao allegro. Em 1828, ele introduziu a barra como elemento auxiliar nos exercícios preliminares da aula.

O primeiro grande balé romântico foi “*La Sylphide*”, que iniciou o trabalho nas sapatilhas de ponta. Ainda neste século, o coreógrafo russo Marius Petipa marca a relevância do ballet na Rússia, trabalhando com Tchaikovsky que criou três dos mais importantes balés do mundo: “A Bela Adormecida”, o “Quebra-Nozes” e “O Lago dos Cisnes”.

Logo após, o russo Diaghilev, editor de uma revista de artes, promoveu em Paris, os músicos russos, a ópera russa e o ballet russo, inaugurando uma nova ordem no âmbito da dança como Arte, que passou a apresentar estilos renovados como nas demais expressões artísticas que se transformaram a partir do romantismo. Dessa forma, o balé clássico se espalhou pelos cinco continentes, tornando-se uma das técnicas de dança mais conhecidas no mundo todo.

Nos Estados Unidos, o balé clássico começou a se consolidar a partir de 1933, quando George Balanchine¹⁵⁴ se mudou para os EUA com objetivo de criar uma companhia de balé clássico e fundar a primeira escola americana de balé. Balanchine criou um tipo de método que reúne elementos das escolas francesa, russa e italiana. Sua chegada nos EUA se dá a partir do convite de Lincoln Kirstein¹⁵⁵ que desejava implantar o balé clássico na América do Norte. Em 1934 fundaram a School of American Ballet e 14 anos depois criam a companhia de balé dos EUA, o New York City Ballet.

Balanchine é um dos grandes nomes do balé clássico nos Estados Unidos ; foi um importante professor e coreógrafo que formou diversos outros artistas, tais como: William Dollar, Agnes de Mille, Alvin Ailey, John Neumeier, Robert Joffrey, Harold Lang, Arthur Mitchell, William Forsythe.

1.3 O corpo negro no balé clássico, ou das histórias que não nos contam.

A história do balé clássico é formada por nomes de grandes bailarino.as que se tornaram ícones e espelhos para outro.as bailarino.as que sonham em galgar caminhos profissionais construindo uma carreira sólida em companhias de dança. Porém, a problemática que trarei a partir das próximas linhas vêm com as seguintes perguntas: Existem bailarino.as negro.as que também são ícones desta linguagem de dança? Sendo o balé uma dança criada para um perfil branco, pessoas negras conseguem ter acesso a essa técnica? Negros.as conseguem se inserir nas companhias de dança com estética clássica? Pessoas negras querem fazer técnica de balé clássico ?

Refletir sobre a inserção de corpos negros no balé clássico, é tratar sobre questões da técnica/estética da dança clássica e enfrentar o porque, ainda em 2020, são tão pouco.as negro.as que conseguem se inserir em

¹⁵⁴ Nasceu em San Peterburgo, na Rússia, e estudou composição musical e piano no Conservatório de Leningrado. Começou seus estudos de dança na Escola Imperial em 1914, e em 1923 estreou como coreógrafo. Em 1924 foi convidado para ingressar na companhia Ballets Russes, e criou coreografias importantes. Durante sua vida de coreógrafo, criou mais de 400 trabalhos, incluindo coreografias para filmes, óperas e musicais.

¹⁵⁵ Nascido em Nova York, e criado numa família rica, foi um escritor americano, empresário, conhecedor de arte e especialista em muitas áreas. Estou na Haward, e concentrou suas atividades para entender a carreira de George Balanchine após assistir a peça “Apollo” coreografada por Balanchine, e realizada pelo Ballets Russes.

companhias de dança que apresentam estéticas clássicas e o motivo pelo qual figuras negras que conseguiram adentrar em alguns espaços são ainda invisibilizadas, apagadas e soterradas.

Como disse anteriormente, o corpo do negro foi colocado como moeda, como farrapo, como sub humano. Dessa forma, se entende que este mesmo corpo traficado é o corpo que não deveria estar em um ambiente de alta corte, como é o caso do balé clássico.

O racismo no balé clássico pode ser de diversas formas, seja pela não escolha racista de um.a bailarino.a negro.a com grau técnico elevado em relação a um.a bailarino.a branco.a, ou seja pela idéia de que negro.as não ocupam lugares de solistas por conta do imaginário que o repertório pede. O balé é uma dança originária nas cortes européias e codificada a partir de corpos brancos, que significava nobreza dominante. Princesas e príncipes são ocidentais e historicamente branco.as, a mesma classe que seqüestrou milhares de africanos e os levou para diversas partes do mundo, explorando-os, retirando de seus legítimos processos identitários e os tratando como seres inferiores.

Dessa forma, entende-se que o balé clássico está fundado num pensamento abissal, tornando invisível tudo e todos que não estão encaixados em suas diretrizes. Os corpos negros, por exemplo, são memórias gravadas de gerações que vivem na marginalização sociopolítica ao qual foram sujeitados. Tratados como animais, os corpos negros nunca foram corpos considerados aptos para a técnica clássica, pois enquanto o balé clássico era tido como a dança de etiqueta para damas e cavalheiros, os corpos negros eram colocados como selvagens e incapazes.

Com tudo, por que negro.as deveriam amar o balé clássico, sendo que o balé clássico nasce dentro de uma estrutura colonizadora que o exclui? Como pessoas negras se inserem no contexto do balé clássico sem sofrer traumas? É possível ou é um tiro no escuro?

1.4 Artur Mitchell e seu legado

Para falar sobre ações insurgentes, emancipadoras e transformadoras no contexto do balé clássico é importante iniciar falando sobre Artur Mitchell e seu grande legado. Mitchell foi um homem negro que revolucionou e criou fissuras no universo da dança clássica nos Estados Unidos, tornando-se referência mundial por conta de suas conquistas e iniciativas de revolução.

Artur Mitchell, falecido em 2018, nasceu e cresceu no Harlem, considerado um bairro predominante negro na cidade de Nova York, onde foi um dos quatro irmãos filho de um superintendente de construção. Na sua infância e adolescência, Mitchell realizou diversos trabalhos informais para ajudar financeiramente a sua família, e em 1950, após ter feito uma graduação em Superior de Artes Cênicas, ele ganhou um prêmio de dança e bolsa de estudos para estudar na *School of American Ballet*, uma escola afiliada ao *New York City Ballet*.

Após isso, Mitchell foi contratado como bailarino no New York City Ballet, onde em 1955 fez sua estréia como o primeiro afroamericano a atuar na companhia. Um ano após sua estreia, Mitchell foi para o posto de primeiro bailarino, onde se apresentou em todas as grandes produções da cia, dançando famosos balés de repertório.

Com o estrondoso talento de Artur Mitchell, George Balanchine criou o *Pas de Deux de Agon*, peça criada para ele e a bailarina Diana Adams. Essa parceria gerou diversos incômodos, pelo fato de ser uma obra especialmente dançada com uma mulher branca, porém, apesar das críticas, Balanchine manteve o dueto.

1.5 Dance Theatre of Harlem e suas práticas insurgentes

Criada em 1969, a Dance Theatre of Harlem é uma companhia de balé clássico criada especialmente para abarcar bailarinos(as) negro(as), tornando-se

referência mundial como a primeira companhia de balé clássico formada por pessoas negras.

Há 50 anos, Dance Theatre of Harlem faz do balé uma expressão cultural acessível a todo.as. Disposto a criar impactos positivos após o assassinato de Marthin Luther King, Artur Mitchell fundou uma escola com seu antigo professor, Karel Shool, onde a idéia era oferecer as crianças do Harlem uma oportunidade de mudar seus futuros, desafiando-se diante da arte clássica.

Patrimônio internacional das artes, o Dance Theatre of Harlem se compõe de uma companhia de dança, uma escola de balé (as crianças e jovens fazem aulas não só de clássico, mas também de outras linguagens de dança) e um programa de educação artística e engajamento comunitário – o *Dancing Trough Barriers*. É importante dizer que em 1971, apenas dois anos de criação da fundação do Dance Theatre of Harlem, o jornal New York Times classificou a instituição como um dos empreendimentos mais interessantes de balé.

É interessante trazer a idéia de que Dance Theatre of Harlem é conhecida como ícone da dança norte americana, contando com um legado extraordinário de apresentações e excelência artística, enfatizando as questões negras e revolucionando o universo do balé clássico a partir de uma perspectiva não europeia.

Ferraz (2017) em seu artigo *Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes*, apresenta reflexões sobre o fazer artístico de artistas negros, concebendo o termo danças negras muito mais como conceito do que como estética de dança. Para o autor, as danças negras integram diversas linguagens de dança, como o jazz, o balé, a dança moderna, o frevo, o samba. As danças negras podem e devem ser consideradas parte de uma área de conhecimento em Dança que conecta diversas expressões corporais com as lutas históricas, políticas e sociais do povo negro, evidenciando-os como protagonistas. São práticas de afirmação do/para o povo negro, sendo danças criadas e/ou dançadas por pessoas negras.

Dessa forma, o Dance Theatre of Harlem se configura como uma companhia que é, faz e produz dança negra. O autor argumenta, em seu artigo, que as danças negras podem ser práticas que também tenham sido criadas por pessoas brancas, mas que no momento presente é realizada por pessoas negras.

Parto do pressuposto que os elementos pertencentes a esse conceito constituem uma memória de dança a ser acionada, seja pela identificação de artistas por suas corporalidades afro-orientadas particulares, cujos aspectos formais e rítmicos são tão relevantes como qualquer outro, seja como citação de seus temas politicamente contundentes. (FERRAZ, 2017, p. 116)

Como mais um exemplo dessas práticas insurgentes do Dance Theatre Of Harlem e em consonância com a idéia de danças negras apresentada por Ferraz, trago uma das produções mais emblemáticas da companhia, a Criole Giselle.

Creole Giselle foi o primeiro grande balé de repertório criado e dançado pelo Dance Theatre of Harlem , onde Artur Mitchell remontou, readaptou e recoreografou a tradicional Giselle europeia para a sua companhia. Para alguns, esta releitura na época foi vista como inadequada e inferior as tradicionais montagens, mas para outros, o ato foi bastante inovador.

É importante informar que Criole Giselle é uma versão onde a história ao invés de acontecer na Alemanha, é transportada para os igarapés da Louisiana entre uma comunidade de negros livres. Houve pesquisas substanciais sobre a criação da Giselle crioula, e cada membro do elenco recebeu o nome de uma pessoa real do período.

Frederick Franklin, consultor artístico do DTH para a fama do Ballets Russes, encenou o balé, recriando a coreografia original de Jean Coralli / Jules Perrot, com a partitura original de Adolphe Adam. Estreada no Coliseu de Londres em 1984, a Creole Giselle ganhou o prêmio Laurence Olivier (o equivalente londrino do Tony da Broadway) de "Melhor Nova Produção de Dança".

Três anos depois de sua estréia, Creole Giselle foi filmada na Dinamarca para uma transmissão de tv. A inovação e a garra de remontar uma obra conhecida mundialmente pelos amantes do balé clássico com um elenco completo de pessoas negras foi extremamente importante quando falamos de representatividade, superação e fissuras no sistema. Mitchell foi um revolucionário, foi um insurgente.

É importante também dizer que Virginia Johnson, primeira bailarina da companhia, foi a solista do Criole Giselle, e esse trabalho foi o ponto alto da sua carreira. Após a morte de Mitchell, Virginia Johnson se tornou a nova diretora artística do Dance Theatre of Harlem, onde uma segunda geração da história da companhia tem assumido a condução do grupo e continuado com o legado de Mitchell.

Saliento que em 1996, o Dance Theatre of Harlem veio ao Brasil e se apresentou em São Paulo, e junto com este elenco, estavam as brasileiras Simone Cardoso e Bethânia Gomes, ambas bailarinas brasileiras formadas pela Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que tiveram suas carreiras apagadas e conseguiram se inserir nesta idéia de quilombo, que é o Dance Theatre of Harlem.

Em 2019, comemorando 50 anos da companhia e homenageando o legado de Artur Mitchell, a companhia voltou ao Brasil com uma temporada em São Paulo e em Trancoso, na Bahia. É importante relatar que ambas as vindas da companhia ao Brasil foram através do Mozarteum Brasileiro, que é um programa reconhecido por sua programação de música clássica, além de trazer para os palcos brasileiros algumas das principais companhias de balé do mundo.

Em São Paulo ocorreram duas apresentações e uma matinê gratuita para as crianças, no Teatro Alfa, e em Trancoso a programação foi um pouco mais extensa, onde a companhia realizou dois espetáculos no Teatro L'Occitane e quatro dias de aulas para bailarinos e estudantes brasileiros.

É interessante saber também que ambas as vindas ao Brasil a companhia tinha bailarino.as brasileiro.as em seu elenco. Desta ultima vez tivemos a presença de Ingrid Silva, primeira bailarina da companhia, oriunda do

projeto social dançando para não dançar, que conheceu a companhia através de Bethânia Gomes (a bailarina que dançou na tour de 1996). Outro bailarino brasileiro que atua na companhia do Harlem é o Dylan Santos, baiano que teve toda uma formação de balé clássico em São Paulo e atua como um dos solistas da companhia, estrelando a turnê ao Brasil junto com Ingrid Silva.

Não entrarei em maiores detalhes acerca desses bailarinos citados e de suas histórias, mas finalizo este texto profanando a tamanha importância do Dance Theatre of Harlem como esse símbolo de resistência negra, de quebra de barreiras, de quilombo, de ressignificações e de insurgência no ambiente racista e excludente que o balé clássico está enraizado.

REFERÊNCIAS

ANUNCIACAO, Gleidison Oliveira da. A inserção do corpo negro em companhias de balé clássico no Brasil e Estados Unidos. ANAIS DO VI ENCONTRO CIENTIFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p.2084-2094.

FERRAZ, Fernando. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, 2017.

GONZALES, Lélia. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MOURA, Gilsamara. Emílio, Douglas (Orgs). **Ágora : Modos de Ser em Dança – Volume 2**. São Paulo : Editora jogo de Palavras, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PEREIRA, Roberto. **A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

SCHWARCZ, L. M. e QUEIROZ, R. da S. (orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: EDUSP, 1996.

SAMPAIO, Flávio. **Ballet Passo a Passo**. Expressão gráfica. 2013

SANTOS, Boaventura. **Para além do pensamento abissal**. Cebrap. 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Ed.Melusina, Espanha, 2011.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. N-1 edições, 2018

SWING AFRO BAIANO: UMA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Eric Barbosa Araújo (UFBA)

A história do Swing Afro Baiano se inicia em Salvador, primeira capital do Brasil. Esta certamente é uma das cidades mais plurais do mundo, por toda uma questão histórica. Sob colonização de Portugal, em menos de 35 anos, Salvador já possuía uma população estimada em 14 mil Africanos escravizados provenientes de diversas localidades do continente Africano. Segundo Laranjeira (2010):

O tráfico a partir de Uidá chegou a atingir cerca de dez mil escravos por ano até a década de 1690, estimativa próxima daquela realizada por Bosman no final da década de 1690, de mil escravos por mês. Entre 1700 e 1713, o tráfico no local alcançou o seu maior número, aproximadamente quinze mil escravos eram exportados anualmente do porto de Uidá. De acordo com Robin Law, “neste período Uidá pode ter sido responsável por cerca da metade de todas as exportações transatlânticas de escravos africanos. (LARANJEIRA, 2010, p.41)

Em um contexto histórico tão peculiar se faz necessário entender o Brasil quanto diáspora e perceber os processos de hibridização presentes na sua cultura popular. Partindo destes entendimentos será mais fácil o entendimento desta Dança aqui estudada quanto uma perspectiva de dança afro-brasileira.

Com 300 anos de escravidão lastreados na mão de obra africana é notório afirmar que a diáspora africana é a de maior representatividade em solo brasileiro. Historicamente, uma classe branca, burguesa e minoritária tem domínio político do Brasil. Desta forma, há uma valorização de uma cultura erudita eurocêntrica gerando apagamento cultural das classes menos abastadas. Como o conceito de diáspora não é remetido apenas a povos africanos é possível afirmar que no processo de construção do Brasil existem presenças de outras diásporas a exemplo da italiana, alemã e japonesa. No entanto neste artigo o conceito de diáspora se dirige diretamente a africana.

Segundo Hall (1996), diáspora não esta em uma perspectiva de retomar as origens a uma África primitiva, mas sim de se reinventar em um novo mundo

se apropriando de uma formação humana e cultural proveniente da ancestralidade africana presente. Neste conceito o autor traz a perspectiva de que, a construção de identidade ocorre em processos de constantes transformações. Para Hall (1996) no seu artigo – Identidade Cultural e Diáspora – existem duas perspectivas de identidade cultural. A primeira retrata o conceito de familiaridade e continuidade onde a percepção de origem e os signos culturais se encontram em comum acordo, que dão a uma população enquadramentos estáveis, imutáveis e contínuos de referência a sua origem. O segundo conceito de identidade cultural é baseado no vetor da diferença e da ruptura, onde existem alguns pontos similares entre as culturas, porém, as diferenças são significativas e as rupturas e descontinuidades são realizadas comumente por uma cultura dominadora e opressora. O Brasil possui um pouco desses dois vetores. O primeiro vetor da familiaridade e continuidade, porque existe empatia e entre populações e o reconhecimento das suas origens individuais e coletivas. Mas, por outro lado, a história permeada pela escravidão e pelo branqueamento que traz uma profunda descontinuidade onde as culturas afro-brasileiras são historicamente perseguidas e invisibilizadas.

Lao-Montes (2007) afirma que as diásporas africanas possuem como característica a bilateralidade. De um lado os sujeitos provenientes de uma localização geográfica com conceitos, culturas, crenças e movimentos sociais. Do outro lado a força e opressão colonial com suas políticas e epistemologias. Segundo Souza (2008, p.140) “[...] depois do fim da escravatura as elites brasileiras buscaram eliminar nossos laços com as culturas africanas e os sinais de afro-descendência entre nós, sonhando com o branqueamento da população”. Então, entende-se que historicamente a cultura afro-brasileira foi, e é perseguida, se fazendo necessário escritas como esta, a fim de documentar movimentos que lutam contra a invisibilidade cultural. Este exercício de escrita enaltece a ideia de Hall (1989) onde parafraseando afirmo que, debater a arte e cultura popular de uma população castigada pela colonização é uma forma de reestabelecimento de sua ancestralidade mantendo viva as suas origens.

O carnaval soteropolitano foi o evento popular já devidamente reconhecido onde ocorreu o surgimento do Swing Afro Baiano. A literatura

ainda diverge no debate sobre origem e tradução da palavra carnaval. Segundo (Camargo e Barbosa, 2012):

O carnaval é um dos eventos que mais permitem a comunicação lúdica por sua forte mensagem emocional, associada ao caráter excepcional e transitório de milenar comemoração. Sua proposta sempre foi celebrar a vida e a alegria, subverter o cotidiano e inverter totalmente os valores pré-estabelecidos. (CAMARGO e BARBOSA, 2012, p.6)

Segundo os mesmos autores a palavra Carnaval é derivada de *carnevele* do Latim, que é traduzida como “adeus a carne”. Os autores acima neste trabalho estudam o carnaval em um formato oriundo do período pós Renascentista, a partir da Europa Moderna.

O carnaval é uma celebração oriunda do Cristianismo Ocidental; a festividade não tem data fixa no calendário; são contados 47 dias antes da quaresma a partir da data da Páscoa, sempre ocorrendo próximo a lua nova. Seguindo os preceitos católicos, no período carnavalesco é permitido o uso de todos os insumos proscritos na quaresma; é uma espécie de despedida dos excessos e libertinagens.

Por influência portuguesa/católica o carnaval é trazido a colônia - Brasil. Como todo processo cultural veio sofrendo transformações no decorrer do tempo. Para Hall (1996), cultura deve ser entendida como bem comum de um coletivo, ou seja, através de significados e gestos partilhados por uma determinada sociedade se entende a sua cultura. O autor considera que os processos culturais estão em constantes movimentos de encaixe. Não se pode entender cultura como algo estático.

Segundo a Revista Super Interessante (2009), o carnaval de Salvador foi registrado no Guinness Book como o “maior carnaval de rua” do mundo, as marcas ultrapassaram os 2 milhões de pessoas nas ruas, e 1 milhão de turistas na cidade.

Ao pensar uma palavra para definição do carnaval de Salvador me vem a palavra “encontro”. Encontro de pessoas, encontro de interesses, encontro de culturas, encontro de ritmos, dentre outras inúmeras possibilidades de encontros. Mas, o que ocorreu antes destes “encontros”? Muitos processos ocorreram no mesmo período de tempo em localidades diferentes, dentro da

mesma cidade. Com isto, chama-se atenção que este artigo não terá um caráter cronológico regular, pois muitas ações descritas ocorreram de forma simultânea em localidades diferentes, e depois tiveram seus “encontros”. Sobre essa cronologia Risério (1981) cita:

Como bem disse Caetano, a coisa não anda linearmente: da capoeira ao sintetizador, do sintetizador ao ijexá. Interessante, ainda, notar que o Afoxé Filhos de Gandhi e o Trio Elétrico Dodô & Osmar nasceram, ambos, no mesmo ano – 1949. Durante 30 anos, portanto, eles se cruzaram pelas ruas de Salvador, nos dias de carnaval, mas percorrendo caminhos paralelos[...] Foi só em 1979, a partir de “Assim pintou Moçambique”, que o encontro se deu.(RISÉRIO, 1981,p.116)

O carnaval Soteropolitano teve inúmeras fases, na década de 30 enquanto a base da pirâmide social curtia sambas e batucadas pelos bairros a alta sociedade curtia em clubes privados bailes à fantasia, era uma cópia genuína dos grandes bailes europeus. Entre as décadas de 40 e 50 surge o primeiro Afoxé da cidade, o Filhos de Gandhy, também ocorre o surgimento da primeira escola de Samba da cidade. Inspirada no carnaval, a Ritmistas do Samba. Ainda em 50 o primeiro protótipo do trio elétrico vai às ruas. Em 60 surgem por influência da mídia televisiva os blocos de índios, em sua maioria, negros fantasiados de índios norte americanos curtindo o carnaval ao som de sambas locais. Em 1974 surge o Ilê Aiyê, primeiro bloco afro do carnaval. Todos esses coexistiram em diferentes locais, por diferentes públicos e diferentes objetivos. O carnaval se tornou o ponto de encontro e a fusão entre eles deram o formato da atual festa além de gerar novas possibilidades, dentre elas, o Swing Afro Baiano.

Começando pelo surgimento do trio elétrico, segundo Risério (1981), tudo começou em 1950 com a criação da Fobica¹⁵⁶. Fobica foi a “matriz” do trio elétrico, montado a bordo de um Ford com uma caixa amplificadora capaz de emitir o som das guitarras elétricas dos “Irmãos Macêdo¹⁵⁷”. A inspiração veio do estado de Pernambuco quando seus criadores fizeram uma visita ao

¹⁵⁶ criada em 1950, é a restauração de um Ford 1929, equipada com alto falantes e pintada com vários círculos coloridos, o carro serviu como um palco itinerante, sendo o protótipo do trio elétrico.

¹⁵⁷ formado por Armandinho, Betinho, Aroldo e André Macêdo filhos do “Seu Osmar” criador da Fobica, são músicos e lideram esse projeto de “frevo baiano”.

clube/bloco Vassourinhas. A ideia era montar um palco itinerante que pudesse ultrapassar as paredes dos clubes em buscas das avenidas soteropolitanas. Os criadores deste projeto foram Dodô, Osmar e Temístocles Aragão¹⁵⁸, que colocaram o mesmo em prática ainda ano vigente. Inspirado em um bloco pernambucano, logicamente a trilha sonora iria seguir a mesma linha, o Frevo! Este ganha espaço no carnaval baiano, porém; os “Irmãos Macêdo” resolveram incrementar e dar uma nova roupagem a música, acompanhada do “pau elétrico” (tipo de guitarra mais tarde chamada de guitarra baiana), aceleraram o frevo e lançaram, assim, o que chamaram de Frevo Baiano. Segundo os irmãos, para cativar as pessoas a estarem em constante movimento seguindo o trio elétrico, se fazia necessário uma música mais frenética, mais acelerada.

Em entrevista ao Diário Popular (1981) relatou Osmar:

Foi tudo no mesmo ano, o Vassourinhas saiu na quarta-feira e no domingo a gente já estava na rua. Aí o povo começou a pular, agente tocando devagarinho subindo a ladeira. Formou-se um verdadeiro rolo compressor humano de gente enlouquecida, subindo em direção à Rua Chile. Nessa altura já uns 200 metros de gente pulando na frente e ao lado e uns 200 metros de gente pulando atrás. Nessa época as baianas também ficavam em plena Rua Chile, com seus fogareiros fumegantes, fritando os acarajés. Eu e Dodô não sabíamos mais por onde despejar tanta alegria. E daqui a pouco vem de lá o famoso Fantoches da Euterpe, com seus arautos, tocando aquelas cornetas, anunciando a passagem do grupo. Mais um pouco estou vendo os cavaleiros se empinarem, caindo com corneta e tudo. Foi uma confusão, fiquei com medo e disse para o motorista, o velho Olegário – ‘Vamos parar se não a gente sai daqui preso’. E ele disse – ‘ Não posso, a Fóbica já quebrou desde lá de baixo, quem está empurrando é o povo. (RISÉRIO, 1981 apud GUERREIRO, 2000 p. 121)

A adesão do trio elétrico ao carnaval foi um sucesso, se tornou item obrigatório da folia e logicamente ao passar dos anos a engenhoca vinha se aprimorando cada vez mais, através dos erros vinham os acertos até que em 1969 a história começa a escrever um novo capítulo. Caetano Veloso compõe uma canção chamada “Atrás do trio elétrico”, que impulsionou o Frevo Baiano em todo território nacional.

A partir de 1970, os incrementos do Trio Tapajós criado pelo engenheiro Orlando Tapajós deu “voz” ao trio elétrico. Com um som mais potente e com a

¹⁵⁸ Adolfo Antônio do Nascimento e Osmar Álvares Macedo, ambos estudantes de música e eletrônica desenvolveram projetos como o “pau elétrico, concedida como guitarra baiana, e junto a Temístocles Aragão desenvolveram a Fóbica.

possibilidade de equalização sonora, o trio passa a ter condições técnicas de reproduzir o som de vozes e instrumentos simultaneamente.

O sucesso do carnaval baiano realmente ultrapassou todas as fronteiras dos estados brasileiros, a mídia televisiva e escrita começam a dar atenção aquele movimento; a festa passou a ser objeto de desejo. Em escrita de Luís Carlos Maciel à Revista Veja (apud GUERREIRO 2012, p. 124): “Não há mais nada a fazer. O verão está maravilhoso, o carnaval baiano vai ser fantástico, com todas as pessoas em Salvador.” Matérias assim na véspera do festejo era um *marketing* direto.

Segundo Risério (1981), o carnaval baiano teve uma projeção nacional pela sua característica de festa popular de rua. Enquanto Salvador derrubava os “muros” e portões dos clubes tornando a festa pública, o Rio de Janeiro se converteu a um espetáculo privado a uma plateia restrita e pagante. Desta forma, o autor acredita que o carnaval baiano foi potencializado.

Final da década de 80, mais precisamente em 1989 novamente o carnaval ganha novas configurações, surge à ideia de “privatização” das ruas. Sim! O carnaval que ganhou notoriedade por ser uma festa aberta a todos, começa a andar na contramão.

Naquele ano, surgem os blocos privados, cuja ferramenta separatista eram as cordas⁴ que literalmente apartavam o público nas ruas, no interior das mesmas, os associados pagantes, no exterior, a massa, conhecida como pipoca.

Estes blocos em sua grande maioria possuíam um viés capitalista sem nenhuma perspectiva cultural ou política, diferentemente dos blocos afro que irão ser apresentados.

Utilizada pela primeira vez em 1987 a expressão “Axé Music” batizou este movimento musical que surgia nos carnavais junto aos blocos de trio. No documentário “Axé o Canto de um Povo¹⁵⁹” (2017), o jornalista Hagamenom Brito¹⁶⁰ afirma que quando utilizou esta expressão, a mesma tinha um sentido pejorativo, mesmo assim, toda a mídia começou a replicar. Logo a expressão

¹⁵⁹ Documentário: “Axé Canto de um povo de um lugar(2017)”, dirigido por Chico Kertész

¹⁶⁰ Repórter e crítico musical, foi o responsável por nomear o “Axé Music”

começou a se popularizar passando a definir a música baiana carnavalesca. Antes disso existiam diversas nomenclaturas como: Samba Reggae, Afoxé, Música de trio, dentre outras que foram sintetizadas através da expressão “Axé Music”.

Como já dito o carnaval é feito de encontros, muitos movimentos aconteciam simultaneamente em diversos pontos da cidade, porém, sem contato uns com os outros. Paralelo a este contexto comercial que o carnaval vinha tomando através do desenvolvimento dos trios elétricos aconteciam nos bairros às formações dos blocos afro e os afoxés. Estes certamente são responsáveis por processos de emancipação cultural do povo negro.

Muitas pessoas não conseguem ao certo diferenciar blocos de Afoxé e blocos Afro. Afoxés saem tendo como principal objetivo o compromisso histórico com candomblé e seus instrumentos são considerados sagrados. Os blocos afro não possuem obrigações religiosas, com exceção do Ilê Aiyê, que realizam *padês*. *Padês* são rituais do candomblé neste caso, com o intuito de pedir “agô”, licença em lorubá, para que todos os associados e pessoas que circundam os blocos possam ter um desfile de paz. O principal objetivo dos blocos afro envolvem um resgate político e estético da diáspora. Em entrevista a Martins (2017), Eduardo Santana relata:

Manoel Quirino que vai desenhar pra você essa história dessas organizações carnavalescas negras desde o século XIX. Desde os Pândegos da África, Embaixada Africana. Isso dá um outro desenho. Porque os blocos, quer dizer eles eram afro porque traziam uma temática afro, mas na verdade eles eram afoxés. A Embaixada Africana era um afoxeção, inclusive com os instrumentos mesmo do candomblé, como são os afoxés hoje. Não sei se você já viu alguma coisa sobre a história da Embaixada, que eles foram pro carnaval de 1898 pra reivindicar a indenização das famílias da Revolta dos Malês. Foi o tema do carnaval deles. Eles inclusive fizeram panfletos, fizeram tema. Olha como são as coisas. E o tema era essa não sei o que lá do Reino da Suazilândia. Eles diziam que se o governo no Brasil não indenizasse as famílias dos Malês, que sofreram a perseguição na revolta em 35, que o Reino da Suazilândia na África ia invadir Salvador. Pensa ai o que é isso. Quer dizer, fizeram mesmo o tema. Mandaram pro jornal da época. Não sei se era Álamo ou Alabama. Um jornal daquele da época. Foram pra rua com carro alegórico, fizeram um elefante. É um bloco afro no século XIX. Manoel Quirino traz isso no livro dele. Nina Rodrigues fala muito rapidamente naquele “Os africanos no Brasil”. Você vai buscando aí esses caras. Então vale contextualizar essa história dessas entidades carnavalescas negras desde o século XIX. E obviamente

caracterizando onde entra o afoxé, como é que entra o bloco afro, quando é que eles se separam. (Eduardo Santana, entrevista realizada em abril de 2014, apud MARTINS, 2017, p. 228)

Dentre outros pontos que diferenciam os Afoxés dos demais blocos é a questão estética. As indumentárias são referentes aos Orixás homenageados por cada bloco, além disso, a rítmica e as danças são todas provindas do terreiro.

Os Afoxés abrem no carnaval o espaço de existência e resistência da população afro-brasileira, onde dividia os espaços públicos com a elite branca da cidade. Ali esta população ressaltava a importância dos mitos e ritos provindos da religiosidade africana, estabelecendo a preservação da cultura diaspórica. Segundo Martins (2017, p 231):

Por essa lógica pode-se considerar que a transposição do Candomblé para as ruas durante o carnaval, significou um posicionamento político diante de uma sociedade excludente que via nas manifestações africanas um símbolo do atraso cultural. (MARTINS, 2017, p 231)

Segundo Humberto Café (apud GUERREIRO, 2000, p.73), um dos diretores do Gandhi afirma que o nome do bloco veio como alerta: primeiro pela questão da perseguição a religião do candomblé e segundo pela necessidade de demonstrar a ideia de desfilar pacificamente, daí usar o nome de Gandhi que era precursor da paz no mundo.

A existência dos blocos afro é um posicionamento político-cultural que garante a desconstrução de mitos e histórias contadas por trás de uma colonização de políticas sangrentas e opressoras.

É muito importante que os órgãos públicos e a população entendam que a permanência dos blocos afro ultrapassa uma proposta carnavalesca, na medida em que os mesmos se constituem como organizações sócio-culturais que primam a valorização da cultura negra.

O primeiro bloco afro surge na década de 70, segundo Antônio Risério (1981) o Ilê Aiyê é o primeiro responsável pelos novos rumos. Com o surgimento de blocos como o Ilê é decretado o enfraquecimento dos blocos de

índio que em sua grande maioria era composto por negros que agora tinham uma proposta de bloco que lhes cause mais empatia. O bloco trás a avenida a identidade negra através da música, da dança, da vestimenta, e acima de tudo do orgulho em ser negro. O bloco também vem marcar a presença do negro nas ruas, é uma apresentação de um universo “exclusivamente” negro.

Após o Ilê surgem outros grandes blocos afro como: Ara Ketu, Malê Debalê, Olodum, Muzenza, dentre outros não menos importantes. Seguindo a configuração de movimentos da Cultura Negra proposto por Ligiero (2011), a tríplice do Cantar, Dançar e Batucar, se faz presente nos Blocos Afro, dando espaço para uma dança especificamente negra nas ruas de Salvador. É importante salientar que todos os blocos afro promovem ações e movimentos sociais no decorrer do ano em seus bairros. São oficinas, cursos, creches, dentre outras atividades que promovem a construção de um cidadão melhor.

Proveniente do bairro de Itapuã, o Malê Debalê foi o primeiro bloco a possuir uma ala específica de dança no seu desfile. Em trecho do Livro: A Trama dos Tambores, de Goli Guerreiro (2000): “Fomos nós que percebemos a força da dança que nasceu nas quadras dos ensaios dos blocos. Foi o Malê Debalê o primeiro a trazer para a avenida sua ala de dança organizada”(pg 39 e 40), esta afirmação foi de Josélio de Araújo, presidente do Malê Debalê.

Também nas quadras do Olodum se viam grupos de dança ainda em formação surgindo. Dançarinos como: Antônio Cozido, Nonga, Roberto Mesquita, Capitão América, Glaubert, Cristiano dentre outros frequentavam os ensaios e por conta própria abrilhantavam o evento com danças que buscavam interação das pessoas que ali estavam. É valido ressaltar que esses nomes citados foram formadores dos primeiros grupos de dança voltados ao Swing Afro Baiano: Troupe Dance, Grupo Farol e Suingue Raça.

Os blocos afro fortaleceram a ideia da dança no carnaval e foram responsáveis pela construção de inúmeros dançarinos. Grande parte das movimentações aplicadas nas bandas de Axé são provenientes de danças aprendidas e inspiradas nestes blocos, assim como diversas musicas destes foram gravadas por diversos artistas do “pop” baiano, a exemplo de Daniela Mercury e Margareth Menezes.

Antônio Cozido é peça fundamental para o estudo do Swing Afro Baiano, o mesmo não se declara criador, mas foi responsável por entender e nomear um movimento que ali vinha ganhando forma. Em entrevista para o autor deste artigo Cozido relata:

“... Observando no carnaval quando chegávamos para dançar, eu comecei a ter uma observação mais clínica, o olho mais clínico de ver como as pessoas se comportavam sem ser bailarinos, sem ser com técnicas, sem ser com braço, sem ser nada disso. Existia um movimento que estava surgindo que era imperceptível, porque era muita gente se movimentando, mas não tinha ninguém fazendo pesquisa, a não ser meu olho que estava lá...” (COZIDO, 2020)

“[...] o movimento como “aquele” fez. E isso ia gerando uma informação, efeito dominó de telefone sem fio do movimento. Onde cada um ia tentando reproduzir uma coisa que não dava certo e que achava engraçada e ia. E aí eu fui observando que tava ali surgindo.” (COZIDO, 2020)

Mas quem foi Cozido?! Sua primeira formação foi com Mestre King no Sesc, com a perspectiva da Dança dos Orixás, depois formou-se em Dança pela Universidade Federal da Bahia onde também se especializou em Coreografia. Além destas formações acadêmicas o artista dançou Balé, Jazz. Moderno, Contemporâneo além de danças populares onde desenvolveu seu contato com os Blocos Afro. Cozido colecionou experiências no carnaval, dançou por alguns anos no Muzenza e no Ara Ketu, bloco onde posteriormente se tornara coreógrafo, além de ser frequentador assíduo dos ensaios do Olodum e se tornar o primeiro dançarino de banda de Axé, com a cantora Daniela Mercury. Antes dançarinos não ficavam no alto do trio elétrico, o trabalho dos mesmos era feito no solo, até que a cantora faz o convite a Cozido.

[...] Mas aqui em Salvador eu posso te dizer categórico: não existia nada! O que existia em cima do trio não era dança. Era aeróbico, a gente começou... quando Daniela começou a querer colocar dançarino que era eu e o Erivaldo, Eri. Nós dois entramos no primeiro CD de Daniela chamado Swing da Cor. Ela tinha dois dançarinos, foi ali que nós começamos a abrir as portas dos palcos para bailarinos, e eu na época falava assim! Olhe só! Eu estou falando da rua para o palco. A primeira cantora a botar dançarino, quiçá no Brasil, foi Daniela Mercury. Depois entrou com a gente Sueli¹⁶¹ que era minha ex esposa e Estelinha, depois logo em seguida que elas entraram Daniela optou pela formação com três mulheres. Ela e mais duas back vocals, e aí entrou Sueli como bailarina e Estelinha, as duas

¹⁶¹ Sueli Machado Ramos: Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia, primeira dançarina de banda de axé – Daniela Mercury

back vocals e dançarinas. Então ficaram as duas e nós dois saímos. Quando nós saímos eu fui a partir dali, opa! Vou pegar esse rumo, e aí virei coreógrafo de algumas outras bandas: Cheiro de Amor, Bandabá, comecei com essas experiência que eu tive com Daniela, comecei a fazer o trabalho de norteamo de palco e criação de coreografia para algumas bandas, como o meu nome era um nome que era muito falado na época, década de 90, então eu fui chamado para várias bandas, nisso eu já era professor de Saulo, Claudia Leite, Tomate, Andre Lelys, Adriana Ribeiro, Joca, Jorge Zarath, Margareth, Tatau, Kátia Guima. Então a vida é muito boa com a gente, então se você faz a coisa certa você vai ter o retorno.”(COZIDO, 2020)

Com toda bagagem adquirida entre os blocos afro e as bandas de axé, o artista percebe que a pessoas perdem a timidez, com isso se sentem a vontade em cair na dança. Naquele momento as danças ultrapassavam os padrões do samba, das danças dos blocos afro e das danças de batucadas. Os movimentos simplesmente surgiam e outros copiavam, cada um da sua forma. No entanto o dançarino notava que não existiam espaços destinados a prática destas danças; daí surge a ideia de nomear este movimento e levar para o ambiente das academias de ginástica. No primeiro momento a aula seria um teste, um ensaio para o carnaval daquele ano. A academia Paulo Fraga era situada em um bairro nobre da cidade, Pituba, e o resultado foi de tamanho sucesso que estes “ensaios de carnaval” jamais deixaram de existir, e Cozido construiu um legado. Em entrevista ao Programa Nomes, no ano de 2015, Cozido relata:

[...] houve a necessidade de se mostrar o porquê e como se dança essa música, e as pessoas não sabiam como eu já estava ali na minha ferramenta de trabalho que era a dança eu comecei a tomar posse disso! Alguém precisa levar isso para as academias. Como eu já começava a dar aula de lambada, e nas aulas de lambada eu colocava Dança da Galinha, Deboche, Fricote, Tititi, pra soltar o quadril das pessoas que já gostavam desse tipo de dança [...] Lembra da dança do tortinho? Dança do tortinho! Final dos anos 80! [...] Naquela época você tinha a dança do carnaval, de lá pra cá passaram-se alguns anos, continuaram os passos, a gente continuava só em bloco afro, que você via coreografia, que eram aquelas alas de dança que você via no Ara Ketu, quando o Ara Ketu ainda era só percussivo. Quando as bandas começaram a perceber que o que era cantado em cima o povo sozinho fazia em baixo, eles começaram do meio da década de 90 pra cá a inserir na letra o comando da coreografia.(COZIDO, 2015)

A partir deste projeto nas academias Cozido precisou dar um nome aquela aula, foi então que surgiu a ideia do Swing Afro Baiano.

[...] porque que surgiu o Swing Baiano? Por essa necessidade de ao invés de ficar fazendo passinho, ter uma dança para as pessoas aprenderem, eu descobri que tinha a necessidade! Então quando eu

criei o Swing Baiano, que não era Swing Afro Baiano, era Afro de Rua, coloquei o primeiro nome e não gostei, Afro Carnavalesco, também não gostei, porque a minha história começou no Afro, depois que eu fui para Universidade fiz faculdade e fiz pós graduação em Dança¹⁶²! Mas, antes disso a minha história começou na dança afro com Mestre King, então eu depois comecei com esses nomes não gostei, então peraê! Swing quer dizer ginga, molejo, mistura, tá aí um nome, Swing Afro Baiano, o Swing Afro da Bahia, que é o que a gente vê hoje na música, na dança, porque hoje todas essas bandas que chegaram ou copiaram o Tchan, ou copiaram Daniela ou copiaram Netinho, porque Ivete chegou depois que Daniela estava fazendo coreografia[...] (COZIDO, 2020)

O nome foi pensado a partir de palavras que pudessem descrever parte da riqueza ali contida. Swing vem de movimento, dança, mistura, Afro remete a origem dessa dança, proveniente dos ensinamentos adquiridos com Mestre King, e Baiano para afirmar ao mundo qual ponto geográfico surgiu esse movimento.

O Swing Afro Baiano ganha dimensões absurdas, a dança era item obrigatório nas músicas baianas, o “É o Tchan” mostrou ao mundo a força da dança, seus bailarinos ainda hoje lembrados eram mais reconhecidos que os próprios cantores, enquanto isso o Swing Baiano se espalha pelo Brasil, os nomes mudam de acordo com a região: lambaeróbica, swingueira, ritmos, free dance, dentre outros, porém todos com a mesma essência.

Contrário ao que se imagina a relação do Swing Afro Baiano com o *Fitness* não se dá apenas pelo local aonde suas aulas foram iniciadas. Entre a década de 80 e 90 as academias vivam o *boom* das aulas coletivas; os ambientes deixaram de ser exclusivamente masculinos e os halteres passam a dividir espaço com novas possibilidades de trabalho corporal. Aulas de ginástica conduzidas com o apoio musical e sequências de movimentos programados era febre. Todos os anos *programas de aulas* eram lançados e as feiras fitness estavam sedentas por lançarem novos produtos. “Programas de aulas” são pacotes de aulas com “metodologias próprias” desenvolvidos por empresas. Profissionais fazem seus cursos e pagam mensalidades para o direito de uso de marca do programa, assim recebendo periodicamente novos conteúdos de aulas propostos pela central da empresa. Este é um formato questionado visando que as aulas são preparadas com foco no atendimento de massa assim não tendo conhecimento de necessidades individuais de cada

¹⁶² Curso de Especialização em coreografia na Universidade Federal da Bahia

turma ou aluno. No Brasil no início da década de 90 o grupo Neozelândes LesMills inaugura seu escritório em São Paulo se tornando o maior franqueador de “programas de aula” através do Sistema *Body Sistem* com suas diversas modalidades de aula.

Nesse contexto, Cozido começa a ser assediado pelas feiras, congressos e convenções do fitness. Dentre os principais está o ENAF (Encontro Nacional de Atividade Física), este um dos maiores da época.

[...] Eu levei 10 anos dando aula no ENAF, ou seja, ali você tem turmas de 400 pessoas. Eram três dias, quatro horas, você tinha 12 horas só comigo. Fora os outros cursos, e além disso eu tinha um ou dois *Master Class* de uma hora ou duas no palco[...] (COZIDO, 2020)

As aulas do ENAF aconteciam para um público bastante diverso, as convenções eram frequentadas por pessoas do Brasil e da América Latina inteira. Estes eventos buscavam trazer as novidades do mercado, e com esta perspectiva mercadológica o ENAF aposta no Swing Afro Baiano quanto perspectiva de modalidade de Dança.

Neste contexto, a indústria *fitness* entende a dança como uma possibilidade lúdica de alto consumo energético através da repetição de movimentos padronizados. Cozido por sua vez, sempre acreditou na Dança quanto agente de transformação com perspectiva artística e cultural. Por muitas vezes essas diferenças geravam confronto de ideais e interesses entre o mesmo e os eventos. Mesmo assim, o artista buscava formas de driblar os padrões estabelecidos pela indústria e tentava multiplicar o seu conceito de Dança.

Se tem uma coisa que eu não gosto de fazer é o *Master Class*. Porque é tipo *Workout*, porque era coisa rápida, e meu trabalho era de dança, compreensão, entendimento, do movimento. Ele não dá para ser rápido. Porque se eu subo no palco e começo a dançar eu virei artista. Eu não virei professor! Minha bronca com o pessoal é essa, “- não copiem meu movimento, experimentem meu movimento! Experimentem, se utilizem, podem fazer o que quiserem com ele, faça uso, mas faça o bom uso desse movimento! Tentem descobrir, tentei me descobrir, tem perceber, tentem se perceber, fazendo o movimento, esse movimento ele nasce comigo mas ele não é meu! Ele não é meu! Ele nasceu aqui comigo para passar para vocês. Mas

ele não é meu! Eu copiei de alguém, só que quando ele cai no meu corpo ele se transforma! Que ele tem a minha energia, eu quero que vocês entendam isso, pois quando esse movimento cair no corpo de vocês, eu quero que vocês assumam a energia de vocês! A energia do Pará, a energia de Sergipe, a energia de Alagoas, a energia de Pernambuco, a energia do Rio de Janeiro! Cada estado desse, cada região do país, tem.... eu defendia muito a do Ceará, naquela época, nos eventos de Fortaleza no Especial Lazer, eu to trazendo para vocês o Swing Afro Baiano, mas vocês um ritmo aqui muito forte que é o forró, usem a aula de forró como aula de aeróbica, eu dizia isso naquela época para as pessoas. E eu trazia de vez em quando umas aulas que eu preparava, uns movimentos. Eu digo, ó, faz o seguinte: eu tenho uma coisa comigo chamada sabatina, que é um evento que eu faço dentro da minha aula, onde eu coloco uma música de qualquer ritmo e todas as pessoas que estão na minha aula vão ter que primeiro colar nos meus quatro movimentos e depois que colar nos meus movimentos, cada um vai ter que criar mais quatro movimentos e assim vai virando uma sequência que cada um vai parindo em cima do que foi feito. Sem sair do tema, sem sair da proposta, sem sair do ritmo.(COZIDO, 2020)

Nota-se que Cozido nunca teve uma pretensão em direcionar a sua Dança ao *fitness* ou a Educação Física. A relação do Swing Afro Baiano com essa área começou a se dar pela boa aceitação das academias de musculação, e com isso a indústria *fitness* percebe a dança como um produto. Esta aceitação acabou direcionando Cozido as feiras *fitness*, o que fortaleceu a ideia desta dança ser reduzida a uma modalidade de ginástica. Hoje existem vários tensionamentos envolvendo o Swing Baiano, o principal deles esta na luta pelo Conselho Federal de Educação Física em tentar juridicamente reconhecer esta dança como algo exclusivo dos profissionais de educação física. Outros debate necessário é sobre programas de dança como a *Fitdance* que se apropria de métodos e praticas do Swing Baiano, extinguindo propositalmente o nome Swing Baiano das academias, assim gerando seu monopólio de mercado e contribuindo cada vez mais com o apagamento histórico e cultural de mais uma dança afro-brasileira, o Swing Afro Baiano, também conhecido como dança de rua da Bahia.

Pesquisar, estudar e escrever sobre esse movimento vai além de falar do carnaval, movimento popular ou folclore, é entender: diáspora, africanidade e legados em construção. Segundo Hall (2003), estudar a cultura popular, é entender os hábitos e costumes dos menos favorecidos na pirâmide social, tendo muitas vezes histórias desconexas da cultura das classes dominantes. Com isto, escritas sobre sua história acabam se tornando um conteúdo muitas vezes escasso.

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferenças e não são livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. (Hall, 1987, p 65)

É necessário incentivar a ampliação de estudos que tratem desta temática para que pessoas deixem de ter um olhar mais raso sobre esta Dança. É necessária uma luta política e educacional para que o legado do Swing Afro Baiano possa continuar perpetuando e representando as raízes do povo baiano, da base da pirâmide, dos pretos e dos guetos dessa cidade e desse carnaval.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

CAMARGO, O.L.; BARBOSA, F.M; O Carnaval Ancestral como contraponto do cotidiano e sua banalização nas sociedades modernas, **Revista IARA**, Volume 5, São Paulo.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores – a música afro-pop de Salvador**. São Paulo, editora 34, 2000.

HALL, S. **Identidade Cultural e Diáspora**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. nº 24, 1996.

LAO-MONTES, A. (2007). **Avanços descoloniais: “Translocalizando” os espaços da diáspora africana**. Tabula Rasa, Bogotá, Colombia, 1(7), 47-79.

LIGIERO, Zeca, **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras**, Revista Pós Ci. Soc. V8, n16, 2011

MARTINS, D.G.M, **Minha carne não é só de carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador**, UNICAMP, Trabalho de doutoramento, SP, 2017.

RISÉRIO, Antônio. 1981. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio.

SOUZA, Mariana de Mello e. **África e Brasil africano**.2.ed.São Paulo: Ática, 2008.

ENTREVISTAS

COZIDO, A.C.L. Depoimento [Julho. 2020]. Entrevistador. Eric Barbosa Araújo, Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2020, Entrevista eletrônica por vídeo chamada.

Link 1:

https://www.instagram.com/tv/CCrPZwUnCdXhBgZnBFQyfyImaWatFurK_JleTY0/?igshid=1i3f33ztc12ms

link 2:

<https://www.instagram.com/tv/CCrT2vNHmWNYiX2UMcrTxTKrU5Fmkk6PIhISqQ0/?igshid=9ve5qfbsxwfv>

Programa Nomes - Cozido (2015):
<http://www.programanomes.com.br/videos/programa-nomes---entrevista-com-antonio-cozido---bloco-ii-53.aspx> (acessado em 20 de julho de 2020 as 12:19)

Programa Sem Edição Cozido (2017):
<https://www.youtube.com/watch?v=7bbAambWkCc&t=1107s> (acessado em 26 de julho de 2020 as 14:05)

LINKS:

Guiness book – salvador maior festa de rua do mundo

Revista Super Interessante – acessado em 17 de maio de 2020 as 14:35

<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-carnaval-que-bomba-mais-e-o-de-salvador-ou-o-do-rio/>

**ARROMBA CHÃO QUE ANIMA O SALÃO,
QUADRILHA DE SÃO JOÃO!:
MEMÓRIAS, DANÇAS E TRANSFORMAÇÕES DAS
QUADRILHAS JUNINAS EM SALVADOR**

Soiane Gomes (PPGDANCA/UFBA)

A pesquisa *“Arromba Chão Que Anima o Salão, Quadrilha de São João!” Memórias, Danças e Transformações das Quadrilhas Juninas Em Salvador*, está concentrada na linha temática 3 - Mediações Culturais e Educacionais em Dança, do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Tem como objetivo principal, compreender as transformações que vem se dando nas Quadrilhas Juninas da Região Metropolitana de Salvador (RMS), quanto à maneira como vêm produzindo seus espetáculos juninos, a partir de suas participações nos Concursos de Quadrilhas surgidos na década de 1970.

De acordo com as pesquisas de Lúcia Aquino de Queiroz (2002, apud CASTRO, 2012, p. 22) “na cidade de Salvador já se faziam menções à racionalização temporal de algumas festas a partir de uma proposição de um calendário festivo na década de 1960”.

Além disso, este estudo busca tecer uma discussão sobre as danças populares brasileiras, os repertórios tradicionais e os processos de (re)significações motivados e/ou impostos pela transmutação cultural, os impactos das relações econômicas de consumo e as políticas públicas e de salvaguarda para memória e autosustentabilidade desses grupos.

Entendendo que as danças brasileiras, as quais chamamos de “populares”, são frutos de um processo de “interações entre os dois tipos de cultura” (MONTEIRO, 2011, p. 26), definidas como “a cultura erudita ou letrada, voltada para a tradição clássica [...] demarca-se da tradição oral, que passa a ser definida negativamente” (IDEM, p. 25). O convívio entre as duas tradições culturais se intensificou, ao longo do período colonial até os dias de hoje, “em razão da evangelização e da difusão da Bíblia” (IDEM, p. 26).

A importância deste estudo para um Programa de Pós-Graduação em Dança no contexto em que se situa, se dá no fato de que as quadrilhas juninas da Bahia até o momento não tinham sido temática de pesquisa neste programa, sendo esta a primeira à nível de mestrado e também, na área específica de dança.

A contribuição social também deve ser levada em consideração pois os referidos grupos de quadrilha atuam em bairros periféricos, tem caráter coletivo e desenvolvem habilidades profissionais em dança, teatro, música, costura, cenografia, produção, os quais, geram economia e renda, produzem conhecimento e incluem crianças e jovens em torno do fazer artístico.

Como uma postura política de pôr em exercício a decolonialidade na escrita acadêmica, as expressões que fazem parte do repertório cultural e portanto, conceitual das quadrilhas juninas, estão presentes no discurso seja a partir de trechos de músicas nordestinas, largamente utilizada nas festas juninas, seja pelo emprego de expressões êmicas ao longo do texto.

Os grupos de quadrilhas juninas de Salvador são oriundas de bairros populares como Uruguai, Pau Miúdo, Liberdade, São Caetano, Cabula, Subúrbio Ferroviário, dentre outros; na sua maioria se configuram como grupos culturais sem personalidade jurídica¹⁶³, reunindo cerca de 150 pessoas, direta e indiretamente, entre crianças, jovens e adultos nas funções artísticas, técnicas, e/ou administrativas.

Na sua maioria são sujeitos que geralmente não tem condições privilegiadas, que exercem as mais variadas atividades profissionais, como professores de diversas áreas, estudantes, vendedores, motoristas, atendentes de telemarketing, músicos, dançarinos, administradores, dentre outros. São predominantemente pessoas negras, adeptos dos cultos religiosos de matrizes africanas, são, também, participantes/atuentes do ciclo carnavalesco através de Blocos Afros e Afoxés, além de participarem de Bandas Marciais, Fanfarras escolares e grupos de Valsa.

¹⁶³ Não estão inscritas no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) o que dificulta a participação em editais e a captação de recursos públicos.

O ator, diretor, coreógrafo e marcador Paulo Ornellas nascido na cidade baixa, na região dos Alagados, bairro do Uruguai, fala um pouco do contexto social e geográfico em que os grupos de quadrilha surgem:

Quando a gente se envolve com a quadrilha junina é algo diferente. É inerente ao local que você vive, está ligada à comunidade pobre, à essa ideia do comunitário. E a gente era daquele meio ali, era Alagados, Jardim Cruzeiro, se você observar as quadrilhas sempre nascem nesses pontos. Era um envolvimento que acaba trazendo a socialização, as novas amizades, as paixões, enfim. Isso acabou criando a raiz das quadrilhas juninas nos bairros.(Paulo Ornellas, em entrevista 24/05/2019).

Origens e transformações das quadrilhas juninas

Olha pro céu amor, vê como ele está lindo!

Olha pr'aquele balão multicolor, que lá no céu vai sumindo!

Foi numa noite, igual à essa, que tu me deste o seu coração.

O céu estava, assim em festa, pois era noite de São João.

Havia balões no ar, xote, baião no salão!

E no terreiro o teu olhar, que incendiou meu coração!

(José Fernandes/Luiz Gonzaga, 1951)

Enquanto brasileiros e nordestinos temos bastante aproximação com as festas juninas, uma festa complexa que abarca múltiplas expressões e símbolos culturais, históricos, sociais e religiosos. Relacionamo-nos com estes símbolos de maneira espontânea, sem ao menos compreender suas particularidades e interrelações. É necessário lançar um breve olhar sobre alguns pontos importantes que colabora no entendimento da presença das quadrilhas, como parte de nossas expressões culturais, nas festas juninas brasileiras.

Começo com uma pequena definição deste objeto de estudo, aqui pontuado pela pesquisadora e antropóloga Luciana Chianca:

Originária de uma contradança de mesmo nome trazida ao Brasil pela corte imperial portuguesa, ela teve suas figuras e passos modificados ao longo do tempo e dos lugares em que foi sendo executada. A princípio eram quatro ou oito casais que se organizavam em duas filas, uma em frente à outra, com as quatro extremidades formando um

quadrado – daí seu nome francês, *quadrilles* (em espanhol, *cuadrilhas*; em italiano, *quadriglia*). (CHIANCA, 2007, p. 50)

Encontra-se referência sobre danças de pares na história dos povos chamados pagãos, em rituais ligados à mudança de estação, solstícios de verão europeu, e na relação com a agricultura, colheita e uso da fogueira. Sobre este aspecto diz-no o pesquisador Osvaldo Meira Trigueiro (1995) que:

Os povos antigos, antes da cristianização, festejavam a passagem dos quatro tempos do mundo com rituais em que o profano se misturava com o sagrado. As práticas de culto ao fogo, as supertições, crenças e tantas outras manifestações ligadas ao calendário agrário tinham no solstício (23 de junho) e no equinócio (23 de setembro) datas importantes para a compreensão do mundo e suas relações com as divindades protetoras da fertilidade da terra e dos homens (TRIGUEIRO, 1995, p.155).

O domínio dos povos europeus que aqui se instalaram, como espanhóis, portugueses, franceses, holandeses, italianos, alemães e seu projeto de colonização, explica os motivos da existência entre nós, de suas línguas, costumes, organização social, religião, modelo de educação que foi imposta aos povos colonizados que viviam em liberdade, como os povos indígenas e posteriormente, os povos africanos, ambos sofreram a escravização imposta pelo colonizador.

No século XIX, com a chegada da Família Real Portuguesa em 1808, teriam sido estes os responsáveis por trazerem os costumes da " Dança de Corte" que posteriormente, se configurou enquanto "quadrilha".

A etnomusicóloga Rosa Maria Zamith desenvolveu um estudo histórico, coreográfico e musical da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro, centrando a pesquisa no século 19, e diz em seu artigo "A Dança Da Quadrilha Na Cidade Do Rio De Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista" (2007), a respeito da quadrilha:

A quadrilha é uma dança de longa existência, havendo dela registros perpassando séculos com variações em tempo e espaço. Resultado da união de elementos de danças européias que se amalgamaram no decorrer do tempo – especialmente modalidades de contradanças que se uniram pouco a pouco e não pararam de se transformar –, ela chega ao Brasil possivelmente no segundo quartel do século 19, como uma das marcas das tradições francesas na cultura brasileira, e tem grande destaque no repertório dos bailes da sociedade fluminense (ZAMITH, P. 114, 2007)

A referida pesquisa de Zamith realizou o levantamento das partituras de quadrilhas em acervos públicos localizados na capital fluminense e as informações obtidas apontaram para o período que começa no Segundo Reinado e se estende até ao início da República como aquele de expansão do gênero no meio musical e social. A autora inicia trazendo uma importante informação:

Como baliza inicial, a quadrilha A Coroação de S. M. I. D. Pedro 2o ; Collecção de Quatro Quadrilhas; três de contredanças e huma de valsas, dedicadas [a] Família Imperial e compostas por L. F. Milliet, Chef d'Orchestra dos Bailes da Corte e arranjadas para Forte Piano pelo professor Cos Neytz. As quatro quadrilhas da coleção foram nomeadas Don Pedro 2 o , Dona Januária , Dona Francisca e Maria Amélia. Esse conjunto de danças, cujo título geral aponta a vinculação da composição com a festa na qual Pedro de Alcântara é sagrado e coroado Imperador do Brasil, em 18 de julho de 1841, com o nome de D. Pedro II (ZAMITH, p. 115, 2007)

Considerando o processo histórico, as conjunturas, seus valores e normas, acredita-se que a depender desses fatores, o movimento da sociedade da época se transformava, nesse sentido, as mudanças ocorridas no século XIX, tendo como marco, a Proclamação da República, os hábitos da Corte foram evitados pelos cidadãos e absorvido pelos povos do campo, a exemplo da Dança da Quadrilha.

Já no século XX, marcado pelas migrações do campo para cidade, ocasiona a presença e cultura de aspectos rurais, cuja repercussão que diferia de “modelo” oficial, imposto pelas normas do estado e igreja, é gerado por veículos de comunicação e difusão, tais como a literatura, a televisão e o cinema, o Jeca Tatu, um estereótipo para designar o ‘Caipira’ (CHIANCA, 2007, p. 55).

Pode-se constatar ao olhar o personagem *Jeca Tatu*, criado pelo escritor paulista Monteiro Lobato, reforçado pelo ator paulista Mazzaropi, também o personagem *Chico Bento*, criado pelo cartunista paulista Maurício de Sousa e outros como a do *cowboy* norte-americano e às vezes o gaúcho argentino. Ressaltam uma estética “rural universal”, que se tornou sinônimo de festa junina no Brasil, conforme chama atenção os estudos de CHIANCA (2007).

Transição de elementos culturais

Pesquisas anteriores demonstraram as origens históricas e trajetórias socioculturais da quadrilha antes e depois de chegar ao Brasil, as sucessivas

assimilações, alterações e adaptações que foram sofrendo a cada lugar, época e contexto geopolítico foram mencionados nos trabalhos de Chianca (2004) e Leal (2004).

O texto de Leal (2004, p. 25), avança no sentido de explicar como as danças camponesas, em países europeus, chegaram até os palácios. A autora diz que os nobres, ávidos por novidades, recebiam o *Jogral* para ensinar as danças apreendidas nas províncias e vilas por onde passava. Após o aprendizado dessas danças ao jogral era solicitado fazer mudanças nos passos para ganhar um tratamento mais refinado. O jogral, segundo CAMINADA (1999) era uma figura de múltiplas habilidades artísticas, que se tornou um difusor das danças populares nas cortes europeias, além de dançarino, o jogral poderia ser cantor, poeta, músico, ator e *prestidigitador*¹⁶⁴ (CAMINADA, 1999, apud LEAL 2004, p. 26).

Encontrei concordância sobre esse aspecto, da danças camponesas servirem de lastro para as danças da corte, no livro *Dança Popular: espetáculo e devoção* (2011), da pesquisadora Marianna Monteiro, que diz:

...as danças camponesas sempre forneceram o material para a renovação das danças de corte. Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança da corte sempre foi o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares. (MONTEIRO, 2011, p. 29).

Esse processo de apropriação, adaptação e refinamento continuou a ocorrer nas colônias americanas e sobre isso a pesquisadora Monteiro segue dizendo que:

A dança praticada nos salões coloniais, ao longo dos séculos XIX, perpetuou tais intercâmbios verticais ao refinar, no ambiente elitizado, lundus, maxixes, práticas de dança muito antigas entre negros, brancos e mestiços pobres (MONTEIRO, 2011, p. 29).

Vejo semelhanças com a atualidade em relação às pessoas que dão aulas nas academias de ginástica, estilizando ainda mais as danças populares, como o pagode e o samba, sendo uma versão "contemporânea" do jogral. O que entendo por estilizar as danças seria a produção e apreensão de

¹⁶⁴ Prestidigitador: (adjetivo substantivo masculino) 1. que ou aquele que desenvolveu a técnica da prestidigitação, que tem agilidade com as mãos para iludir os demais; prestímano, manipresto. 2. que ou aquele que faz números de mágica; ilusionista, mágico, pelotiqueiro. <https://www.google.com/search?q=prestidigitador+significado&oq=prestidigitador+&aqs=chrome..69j57j0l7.11485j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8> Acesso em 25/11/2019.

movimentos, passos, sequências coreográficas nas suas comunidades, e depois estas novas expressões coreográficas são difundidas nos mais variados ambientes, inclusive festas da classe média, por exemplo.

LEAL (2004, p. 25) diz que “essa prática de ‘refinar’ a coreografia popular tomou maior impulso na Itália pré-renascentista numa época de transição ao capitalismo industrial e de novo fomento do setor da política”.

A partir deste ponto o texto de Leal demonstra como os aristocratas estimularam a produção artística:

Os burgueses buscavam ascensão social, as artes foram florescendo no meio dos aristocratas e dos burgueses, contrataram professores para aprimorar sua educação, entre eles existiram os mestres designados para o ensino das danças sociais, das aulas de etiqueta, então todas as cortes incorporaram o hábito da dança (Leal, 2004, p. 26).

A partir de então, outros tratados surgiram com as descrições das danças de corte, os passos foram ganhando códigos, técnicas, as danças sociais com novas elaborações, foram se transformando e perdendo os vestígios das danças populares, ou seja aquelas que eram transmitidas por famílias e grupos que mantinham as tradições e repertórios.

Entendo como possibilidade de dança popular o que aponta a pesquisadora Marianna Monteiro em seu livro “Danças Populares: espetáculo e devoção” (2011):

As matrizes da dança popular são criadas a partir de questões estéticas, éticas, políticas, dentro dos inúmeros recortes a que tal objeto se presta. À matriz cabe articular essas instancias tão diversas a partir de determinadas hipóteses básicas (Monteiro, 2011, p. 52)

A quadrilha que conhecemos nos dias atuais é uma dança derivada de outras danças, dentre as principais a *country dance* inglesa, que originou a *contredanse* e, posteriormente, o *cotillon*, ambos franceses. A primeira se caracteriza por ser uma dança de casais “dançada em fila dupla com os pares se deslocando em linha reta, um de frente pro outro” (LEAL, 2004, p. 29). As duas seguintes tinham um número variado de desenhos espaciais “chegando a um alto grau de complexidade e de estilização, a qual passou a ser denominado de *cotillon*” (Leal, 2004, p. 32).

Posteriormente, da velha *cotillon* se ramificou outra dança a *quadrille*. “As semelhanças de sua procedência estão em cinco desenhos espaciais que foram compor a quadrilha” (Leal, p. 34) as quais eram denominadas: *Le Pantalon*, *L’Eté*, *La Poule*, *La Pastorelle*, *Le Finale*. Surge então, no século XVIII, a Quadrilha. Dançava-se quadrilha nas festas aristocráticas europeias em qualquer época do ano.

A quadrilha chegou ao Brasil juntamente com a Corte Real Portuguesa em 1808 e se estabeleceu no Rio de Janeiro. Esta dança coletiva, praticada nos bailes da Corte pelos nobres e burgueses, também em bailes públicos, foi rapidamente absorvida pelas camadas populares. Como nos conta Chianca:

Ao longo dos anos, a quadrilha democratizou-se até se tornar uma dança praticada pelos menos abastados. Essa história pode ser compreendida quando sabemos que uma vez chegadas à corte do Rio de Janeiro as quadrilhas disseminaram-se, entrando nos ricos salões de Salvador, Recife e São Paulo em suas várias versões: “quadrilha de Julien”, “quadrilha de Munsard”, francesa, diplomática, napolitana, de lanceiros e quadrilha *scottish* (CHIANCA, 2007, p. 50).

As descrições dos viajantes à época do Brasil colonial apresentam as quadrilhas como danças praticadas nos salões ricos da corte, tanto na cidade quanto no campo, e claro, transformou-se nesse processo.

Sobre a apropriação desta dança pelas camadas populares, quando mestiços, indígenas e negros, podem ter introduzido seus modos de tocar e dançar, Chianca diz que:

O que explica esse deslocamento simbólico é o fato político e as implicações culturais da mudança de poder do Brasil republicano, quando os costumes do período colonial e imperial foram desprezados pelas camadas burguesas urbanas e cidadinas. Provavelmente nesse momento a quadrilha teria sido abolida das festas dos cidadãos ricos, continuando a ser dançada pela população mais distante dos grandes centros urbanos, os interioranos – geograficamente e simbolicamente defasados com suas danças já “fora de moda” (CHIANCA, 2007, p. 50).

Percebe-se que, aqui no Brasil, a musicalidade da quadrilha francesa não perdurou até os dias atuais, sofrendo adaptações rítmicas a partir da presença de elementos culturais indígenas e africanos. Ao longo de 200 anos as valsas e minuetos foram substituídas por ritmos predominantemente nordestinos brasileiros, de motrizes culturais afro-ameríndias como côco, baião, xaxado, e suas variantes.

Tinhorão diz que a partir do século XVIII “os próprios senhores de escravos, ao lado da igreja católica, quem muito contribuiu para o aproveitamento musical dos africanos trazidos ao Brasil” (TINHORÃO, 1972, p. 71). Segue explicando que nas cidades “a formação de músicos populares não era novidade no Recife de 1745”, antes mesmo da chegada das quadrilhas. O autor aponta que “a abolição do regime escravo certamente deve ter contribuído para a dispersão de muitos músicos negros do meio rural” e “só isso pode explicar que [...] uma música de escola tivesse chegado até às cidades”.

Sobre o efeito da suposta abolição, elucida que músicos ex-escravos liberados da obrigação de residir nos limites da propriedade que servia:

...aderiu às bandas de irmandades, aos grupos de músicos zabumbeiros de festas folclóricas, como as Folias e Congos, ou foram engrossar o contingente de músicos urbanos das bandas militares dos conjuntos de choro e serenatas do fim do século XIX, ou, finalmente, dos cordões carnavalescos do início do século XX (TINHORÃO, 1972, p. 89).

Esse fluxo musical entre zonas rurais e urbanas parece ter ocorrido de forma semelhante em diferentes partes do Brasil. Trazendo para os meados do século XX e ainda dando ênfase ao aspecto musical, gostaria de fazer relação com as composições de marchinhas juninas, ritmo largamente reproduzido em toda a importante obra do artista pernambucano Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989).

Gostaria de destacar os LP's *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*, volumes 1 e 2, lançados em 1965 e 1979, respectivamente. Por muitos anos, e até os dias atuais, as composições destes albuns são utilizadas para embalar festas juninas em toda parte do Brasil, ajudando a fixar assim que a quadrilha junina tradicional deve dançar marcha, xote, xaxado e baião. Sua presença no imaginário nacional até os dias de hoje, especialmente no período das festas juninas, ainda é muito marcante, tendo visibilidade também em âmbito mundial (VASCONCELOS, 2019, p. 03).

Buscando caminhos para compreender como os aspectos musicais das quadrilhas francesas se transformaram e como os ritmos, e outras simbologias, nordestinas brasileiras se tornaram sinônimo de tradição e autenticidade das

quadrilhas, vejo a obra de Luiz Gonzaga, e principalmente os álbuns citados, como um caminho de fortalecimento destas referências.

Na contracapa do LP *Quadrilhas e Marchinhas Juninas*, lançado em 1965, há um texto, onde não se identifica o autor, exaltando a importância do repertório musical ali apresentado para a continuação da tradição da música junina em todo o Brasil, a seguir:

...lembrando - e revivendo mesmo – o velho esplendor do São João de antigamente, artistas realmente genuínos como Luiz Gonzaga são os principais responsáveis pela continuação, através dos anos, desta tão grata tradição, espalhando por este imenso território, gravações de música junina para serem dançadas tanto nos clubes grã-finos das metrópoles como nos modestos – mas animadíssimos – salões do mais recôndito sertão.

Este não se pretende ser objeto de investigação neste artigo, aponto como desdobramento, mas o que se está levando em consideração aqui é a predominância deste artista e de suas composições musicais nas festas, grupos e espetáculos juninos pelo Brasil afora.

Bate o pé, arromba o chão

Quando observamos as danças indígenas, a exemplo do *Toré*, com forte marcação dos pés, em sintonia com o toque dos maracás e cantigas rituais, marcando o tempo forte do ritmo, vemos semelhança com a movimentação do côco de roda¹⁶⁵, que se aplica ao modo de dançar a marcha e o xaxado¹⁶⁶, tendo forte relação com o instrumento zabumba.

Segundo José Nhenety (GERLIC & SOUSA, 2005)¹⁶⁷, guardião da memória da etnia Kariri-Xocó (do município Porto Real do Colégio – AL) “o termo *Toré* provém do tupi, instrumento de sopro usado no canto” e, fazendo referência à dança circular, diz que sua forma “acompanha os movimentos dos fenômenos, a estrutura arredondada da terra, sol e lua” e descrevendo um pouco a respeito da execução desta dança Nhenety continua: “ as mãos dadas

¹⁶⁵ Dança presente em alguns estados da região Nordeste do Brasil.

¹⁶⁶ Dança de origem pernambucana que teve sua divulgação e afirmação através do movimento do Cangaço e o bando de Virgulino Ferreira, o Lampião.

¹⁶⁷ A cartilha *Cantando as Culturas Indígenas* foi produzido pela ONG Thydêwá, em conjunto com professores indígenas de sete etnias do Nordeste brasileiro. Não são numeradas as páginas.

no Toré é a união grupal pela tradição, pisando no solo sagrado com pingos de suor no esforço coletivo de afirmação étnica” (GERLIC & SOUSA, 2005).

Ainda sobre o toré, a professora indígena Wilman Pataxó Hâhãhãe¹⁶⁸ (município de Pau Brasil, sul da Bahia), que compõem cantigas e as utiliza como recurso importante em processos de ensino aprendizagem com crianças e jovens da comunidade, faz perceber a movimentação característica desta dança, de pisar os pés no chão com bastante força, através das seguintes composições (GERLIC & SOUSA, 2005):

*Com o rosto pintado, maracá na mão,
Com o rosto pintado, maracá na mão.
Nós vai a nossa luta com Tupã no coração,
Nós vai a nossa luta com Tupã no coração.
Nós pisa aqui, pisa ali, pisa acolá,
Nós pisa aqui, pisa ali, pisa acolá.
Nós chegou foi com Tupã, com tupã nós chega lá,
Nós chegou foi com Tupã, com tupã nós chega lá.*

...

*Meu papagaio seu canto é bonito, que veio tão lindo do lado de lá,
Meu papagaio seu canto é bonito, que veio tão lindo do lado de lá.
Pisa, pisa, quero ver pisar. Terreiro dos índios de Ororubá!
Pisa, pisa, quero ver pisar. Terreiro dos índios de Ororubá!*

O verso ‘pisa, pisa, quero ver pisar’ demonstra literalmente o movimento que se executa nesta dança. O ato de pisar o chão, visto no toré, também se vê no côco, na marcha, no xaxado, dentre outras danças. Gesto carregado de significados existenciais e simbólicos, a exemplo da relação com o centro da terra. As assimilações com a cultura indígena se deram não apenas no aspecto artístico musical ou coreográfico, mas também no aspecto do sentido ou motivo da festividade.

Ou seja, a quadrilha europeia passou a ser dançada aqui no Brasil pelos povos mestiços, incorporando algumas movimentações e gestos indígenas, e

¹⁶⁸ Atua no Ensino Fundamental I na Escola Estadual Indígena Caramuru (Pau Brasil-BA)

também numa época do ano em que ocorriam as colheitas, grande motivo de celebração por parte dos indígenas, inclusive com a presença da fogueira.

Sendo assim Nhenety afirma que:

Para haver um toré é necessário ter um motivo de alegria. Na agricultura, por exemplo, os agricultores aprenderam essa atividade com outras pessoas da tribo, mas eles só serão reconhecidos pelo grupo quando plantarem, cuidarem da lavoura, pedirem as bênçãos do Deus Criador para ter uma boa colheita e apresentarem no Toré, o milho bonito e saudável. O canto atesta o sucesso de qualquer atividade cultural [...] (GERLIC & SOUSA, 2005).

A dança indígena foi a base para movimentação dos ritmos nordestinos mencionados, caracterizando parte do modo de dançar quadrilha no Nordeste brasileiro e colaborando para o formato “Arromba Chão”, utilizado na década de 1980 entre as quadrilhas de Salvador e Região. Também chamado de ‘passo marcado’, o estilo “arromba chão” se configurava em bater os pés fortemente contra o chão, marcando o tempo forte do ritmo reproduzido pelo instrumento percussivo zabumba, de modo a promover sonoridade através dos tablados de madeira que serviam de palco nos concursos de quadrilhas.

De acordo com a pesquisa do etnomusicólogo e instrumentista paraibano Gledson Dantas, sobre a zabumba ele diz:

Classifica-se como um instrumento membranofone, um tambor cujo som é obtido quando se percute uma membrana (ou mais de uma). É um tambor cilíndrico oco, que tem suas extremidades cobertas por duas membranas, uma em cada lado, onde uma produz um som grave e a outra um som mais agudo (DANTAS, 2014, p. 62-63).

Considerações finais

A quadrilha junina traz em si os movimentos de bate-pés e o tempo (pulsção rítmica musical) binário do ameríndio; a configuração dos dançarinos em pares e a espacialidade em filas, fileiras, blocos e círculos mantida da base europeia; a contribuição africana se personifica no zabumba, o principal, e um dos, instrumentos musicais percussivo utilizados para marcar os ritmos nordestinos; a quadrilha tem uma movimentação corporal tridimensional, com giros, flexões de tronco, braços e pernas com grande variedade de direções e os deslocamentos espaciais de todo o grupo.

A dança da quadrilha tem como característica marcante as sucessivas transformações e adaptações rítmicas e coreográficas que ocorreram desde a sua origem na Europa, quando da *country dance* inglesa se tornou *contredanse* francesa e posteriormente absorveu figuras espaciais da *cotillon*. E com o advento da colonização quadrilha junina, em cada lugar do Brasil se reconfigurou de maneiras diferentes, entrelaçando aspectos corporais indígenas e músicos populares negros, permitindo novas maneiras de fazer e expressar esta dança.

É importante perceber que o toré indígena deu lastro para a dança do côco, da marcha, do baião e esse elemento confere uma expressividade corporal genuinamente brasileira no modo de fazer quadrilha. Perceber a particularidade dos movimentos e reconhecer nisso a origem do estilo “arromba chão”, desenvolvido em bairros populares soteropolitanos, entre as décadas de 1980-90 no município de Salvador, é preservar expressões culturais que são insistentemente marginalizadas e empurradas ao esquecimento. Tal preservação se faz necessária para a afirmação da dança popular baiana, para a valorização das comunidades negras periféricas, para os artistas populares e para salvaguardar a produção cultural e a memória desses artistas e comunidades.

Referências

- CASTRO, Janio Roque Barros de. **Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano** / Salvador: EDUFBA, 2012. 340 p. :il.
- CHIANCA, Luciana. (2007). **Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa**. Sociedade E Cultura, 10 (1). <https://doi.org/10.5216/sec.v10i1.1722> <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1722>
- DANTAS, Gledson Meira. **Zabumba e zabumbeiro: uma etnografia da performance musical**. João Pessoa: Ideia, 2014. 182p.:il.
- GERLIC, Sebastian; SOUSA, Ricardo (org). **Cantando as Culturas Indígenas**. ONG THYDÊWÁ. Nordeste. Ed. Gráfica Legal. il. 2005.
- GONZAGA, Luiz. **Quadrilhas e Marcinhas Juninas**. Rio de Janeiro: Gravadora RCA Victor. 1965. 1 disco (___ min.) Estéreo. BBL – 1342
- LEAL, Eleonora Ferreira. *Contando o tempo: transformação, coreografia e modernidade no espetáculo da quadrilha junina em Belém do Pará*.

Dissertação (Mestrado) – UFPA, UFBA, Mestrado em Artes Visuais, Belém, 2004.

MONTEIRO, Marianna F. Martins. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis, Vozes, 1972. 204p.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Festejos juninos e os ritos de origem agrária. InterCom: **Revista Brasileira de Comunicação**. São Paulo, Vol. XVIII, nº 2, pag 153-156, jul./dez. 1995.

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/1263/1216>

VASCONCELOS, Claudia P. Deslocamentos de fronteiras: percurso e produção musical de Gonzagão e Gonzaguinha. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S.l.], v. 5, maio 2019. ISSN 2525-7870.

Disponível em:

<http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1525/1045>

Acesso em: 27 mar. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.23899/relacult.v5i5.1525>

ZAMITH, Rosa Maria. **A dança da quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista**. Rio de Janeiro: E-papers, 2011. 136p. : il.

IMASK KAPI'I: DANÇAGOGIA AFRO DIASPÓRICA¹⁶⁹

Dra. Postdoc. Denise Mancebo Zenicola (UFF)

*Quem dança não e quem levanta poeira
Quem dança é quem reinventa o chão*

Mia Couto

O neologismo e título desse artigo IMASK KAPI'I, no estudo aqui tratado, foi criado como mais um recurso e tentativa formal, para estabelecer maior aproximação cultural, entre povos de origem afro diaspórica e ameríndios. De forma provisória pretendo apresentar e relacionar danças em usos de máscaras. Entendo ser necessário questionar e desestabilizar categorias canônicas de dança. Por isso refletir, a partir dos estudos de máscaras, em encontros afro diaspóricos e ameríndios, para adensar a eterna busca de pesquisa da dança na cena. Teorizo a dança em princípios antropológicos, educacionais, históricos, filosóficos não exclusivamente. Esses campos estarão presentes como alças de suporte em pluralismo epistemológico, falo assim da tentativa transdisciplinar para dar mais um passo na contribuição de

¹⁶⁹ IMASK KAPI'I é a expressão formada pela união de duas palavras: Imask, quer dizer máscara em língua xhosa, xossa, ou cosa que é uma língua bantu nguni, um dos idiomas oficiais da África do Sul e Zimbábue, como também na língua Zulu o sentido de máscara tem a mesma pronúncia. Estas duas línguas Xhosa e Zulu, que nomeiam Máscara da mesma forma abrangem as regiões de Cabo Oriental, Cabo Ocidental, KwaZulu-Natal, Cabo Setentrional, Estado Livre e pertencem a família linguística formada por Línguas bantas, Línguas nigero -congolesas, Línguas benue-congolesas, Línguas bantoides; KAPI'I quer dizer palha em Guarani. Esse conjunto de povos com a mesma origem, falam um mesmo idioma e haviam desenvolvido um modo de ser que mantinha viva a memória de antigas tradições, praticando uma agricultura produtiva, a qual gerava amplos excedentes que motivavam festas e a distribuição dos produtos, conforme determinava a economia de reciprocidade. Do território tradicional, ocupado pelos Guarani, que se estende por parte da Argentina, Paraguai, Bolívia e Brasil, os Guarani ocupam hoje apenas pequenas ilhas. Seu território, é um tekoha, o lugar físico, o espaço geográfico onde os Guarani são o que são, onde se movem e onde existem. No território brasileiro vivem os Mbya, Kaiowá e Guarani (ou Nhandeva). Os Guarani e Kaiowá estão em Mato Grosso do Sul.

Imaski Disponível em <https://www.google.com/search?q=xhosa&oq=xhosa&aqs=chrome..69i59l2j69i57j0l5.8526j0j8&sourceid=chrome&ie=UTF-8>=Acesso em: 25 set. 2020.

KAPI'I Disponível em <https://pt.glosbe.com/pt/gn/PALHA>=Acesso em: 25 set. 2020.

Povo guarani Disponível em <http://www.funai.gov.br/index.php/ascom/1947-historia-e-cultura-guarani>=Acesso em: 24 set. 2020.

uma teoria em Dança Brasileira na cena; uma dança brasileira falando de si própria, uma '*Dançagogia afro diáspora*'. A partir dessa pesquisa inicio um estudo sobre dança que pretende estabelecer um relacionamento entre pesquisa, ensino e pratica dançada para a aplicabilidade de princípios de ação dialógica, pautada pela disposição e síntese cultural na dança. Uma construção de pedagogia que parte da prática do labor da cena. “Uma das falhas, dentre outras que a liderança comete é de não levar em conta a visão do mundo que o povo tem. Já, para a liderança revolucionária, o conhecimento desta lhe é indispensável para sua ação, como síntese cultural” (FREIRE, 1981, p. 23). Trato aqui a performance dançada em construção, citando Kealiinohomoku (1967), “uma análise da dança é uma ferramenta preciosa para a pesquisa antropológica” e acrescento mais ainda, a dança além de ser uma ferramenta preciosa é uma potência educacional do povo para o desenvolvimento da sua identidade e pertença; educação advinda de práticas dançadas em espaços diversos, grupos de danças, escolas, coletivos podem realmente transformar o praticante (apud GUILHON, 2018, p.27).

Refuto criar meta-narrativas da dança, histórias totalizantes a respeito da dança ou mesmo um propósito ou destino final ou único, mas investigo uma reflexão local sobre certas estruturas, amalgamentos, formas de dançar para essa Dançagogia afro diaspórica. Essa proposta, portanto, é mais uma tentativa que procura estabelecer em tratamento aberto por mais de um filtro de campo teórico para o estudo do corpo que dança na cena, em transversalidade de pesquisa, ensino e prática, retroalimentada pela potência educacional do próprio povo que a pratica.

Princípios e Questões em Danças de Celebração e Rituais

Estabeleci um campo de encontro de princípios cosmogônicos que, sem ser generalista, aponta similaridades da performance afro ameríndia. A perspectiva da diferença colonial requer um olhar sobre enfoques epistemológicos e sobre nossas subjetividades subalternizadas que se unem também por semelhanças culturais. O que aproxima-se do pensamento que “entende a necessidade de uma descolonização do conhecimento, dos modos

de ser e estar no mundo”, reconhecendo aí o quanto podem máscara e dança ao influenciar a divulgação de identidades (MIGNOLO, 2007, p. 129). O surgimento dos conceitos de fluxo e refluxo em um Atlântico Negro, parece desafiar a razão tradicional hegemônica do ato dançado e refere-se ao surgimento de, além de uma consciência atlântica negra, a crença em outras identidades. Essas, mais livres de concepções tradicionais e que olham de outros princípios e lugares, aos temas e povos sul americanos. Para efeito de estudo destacamos desta perspectiva sul-sul, seis princípios afro ameríndios brasileiros que se aproximam e tocam. Apresento esses fundamentos para ressaltar suas similaridades conceituais filosóficas como índices que facilitaram as trocas culturais ocorridas no Brasil colônia.

União vital: A participação em coletivo para estabelecer aprendizados, compreensão e desenvolvimento dos costumes. A vida princípio e o ato criado se desenvolvem dentro da comunidade. Os indivíduos tem graus diferentes de participação mas todos tem participação no coletivo. Assim há a necessidade de harmonia comunal como uma corrente vital, como um bem a ser alcançado.

Senioridade: No entendimento que envelhecer é percebido como um atributo sábio. O que tem percepções mais aprofundados pelo tempo vivido e conhecimentos aplicáveis está nos níveis decisórios do coletivo. Os ancestrais podem ser divinizados e cultuados e o mais velho do grupo mantém em si o registro do tempo e conhecimentos. Envelhecer é um atributo de respeito.

Temporalidade: A relação performada em tempo sincrônico, no aqui, o tempo real e no mundo dos ancestrais. A possibilidade de transitar em dupla dimensão geográfico-espacial que se realiza ao mesmo tempo e ou no mesmo período, através de passagens ritualizadas como também no cotidiano. As performances acontecem paralelamente no mundo ancestral e no dos indivíduos. O duplo.

Ancestralidade: A noção configura-se em carregar consigo seus ancestrais, tanto de descendência biológica, sua própria genética, como também de pessoas de valor espiritual. Ancestrais mortos e ou pessoas de prestígio podem virar deuses e ou animais como “no universo Gêge que reverenciam mais a natureza e estão mais perto dos índios nesse sentido” (LIGIÉRO, 2020). A morte não afasta, só põe em outra dimensão. Ela não separa nem acaba, ela une e se perpetua. A ancestralidade, nesse estudo, apresenta-se como um *locus* de marcas no corpo de gerações, bem como, de mensagens estéticas.

Oralidade: A oralidade como uma cultura própria que abarca todos os aspectos da vida. Na oralidade a sociedade se explica a si mesma. A palavra é assumida como condutora de energia que tem força. As rezas, encantamentos e invocações são atos de oralidade. Transmissoras de mitos, crenças histórias, emoção, a oralidade tem força realizadora. A palavra com o sentido mágico. A palavra dos encantados ameríndios e os encantamentos em geral, a visão comum está na força realizadora da palavra.

Respiração: O hálito como elemento sagrado, agrega-se à parcela cósmica. À palavra é adicionado o princípio da verdade, o hálito aciona o som da palavra. Segundo Gisele Cossard, “não tem axé sem sangue, saliva e hálito” (COSSARD, 2013). Diversos encantamentos são feitos pelo sopro.

Aportes teóricos

O quadro teórico que sustenta conceitualmente esta pesquisa:

Dança Decolonial tem uma bibliografia o mais brasileira, latino americana e africana possível, a partir do aprender ensinar de Paulo Freire, e aprender a se colocar par o mundo em Walter Mignolo. Um processo individual e integral transmitido e integrado na ginga e jogo de equilíbrio e desequilíbrio da capoeira Angola;

Dança de Afro Diáspora abro a presença africana de Germaine Acgony e Faustin Linyekula, Grada Kilomba (portuguesa), os americanos do norte como Alvin Ailey, seu mestre Lester Horton e Katherine Dunham pelas influências no Brasil; do Brasil trabalho dentro das tradições práticas aprendidas com meu mestre Gilberto de Assis, que me levou a sua mestra Mercedes Batista, Walter Ribeiro, Vera Lopes, Zeca Ligiéro e Gisele Cossard;

Danças Ameríndias aprendo com Davi Kopenawa, Ailton Krenak, Vilinta Kaiamalo e Lux Vidal, há ainda um primeiro contato com os Kariri-Xocó, e atualmente ligação na pesquisa associada com Carol Potiguara;

Danças em Fricções, das camadas e reconhecimento de outras histórias, dança de inclusão, trabalho com Giselle Guilhon, Ciane Fernandes, Victor Turner e como autora Denise Zenicola. Danças de cicatrizes e ocultamentos de Imask Kapi'i que podem revelar sentidos comuns de corporalidades coloniais dançadas em Claudio Zeiger, Stuart Schwartz, Philippe Dellanne; Marcia Amantino.

Contato com o Afro Ameríndio

No Brasil do período colonial, negros e índios tinham muito em comum, por vezes convivendo e casando entre si, como também, um grupo caçando o outro, como fugitivos e ou inimigos. Desses dois grupos, seja em embate ou parceria, sabemos pouco, porque a história reflete e é consequência do olhar e filtro do sistema colonial. Especificamente, o que pretos e ameríndios pensaram, uns sobre os outros, é difícil de se descobrir, já que praticamente “toda a documentação sobre as relações recíprocas é pouca e bastante atravessada pelo olhar do conquistador” (SCHWARTZ, 1988, p. 25). Há registros de enfrentamentos e oposições incentivadas desde o período inicial da ocupação portuguesa uma vez que existiram sempre bons motivos para insuflar a oposição entre africanos e ameríndios.

A presença de quilombos¹⁷⁰, também chamados de *cumbes*, *mainels*, no Brasil alcançavam níveis razoáveis de influência mútua entre escravizados, ameríndios, forros e homens livres. O intercâmbio e relação entre grupos ameríndios, africanos e afro descendentes é um aspecto ainda pouco analisado e compreendido da história do Brasil. No entanto sabe-se que, o fato de terem serviços e afazeres semelhantes criava certas circunstâncias de maior relação e auxílio mútuo dentro do regime colonial, no qual se encontravam. Circuitos de sociabilidade permitiam a aquisição de víveres, armas, dinheiro e contatos que auxiliavam na sobrevivência, nas estratégias para lidar com as dificuldades das configurações que esses relacionamentos também podiam adquirir.

Percebe-se que a relação, seja de boa vontade e ou beligerância entre africanizados e ameríndios, na relação com o regime colonial, apresentava contornos e ironias que configuram o complicado relacionamento. Pretos e índios foram cativos, sofreram com a implantação da colônia portuguesa, protagonizaram disputas de terras e regimes de exportação agrícola. As ações da Coroa portuguesa e dos colonizadores, com certa constância, nutriam oposições entre os grupos, acendendo constante competitividades entre eles. A utilização dos povos indígenas como militares, chamados ‘soldados étnicos’, era corriqueira, assim como, usar os indígenas para o trabalho escravo ou pago e ainda como cordão de proteção defensiva nas aldeias, contra possíveis ataques de quilombolas; “uma prática usada em outros impérios no Novo Mundo, transformando alguns grupos em forças militares para patrulhar o território e as fronteiras sociais da colônia” (WHITEHEAD apud SSHWARTZ,

¹⁷⁰ Quilombo é o nome dado no Brasil aos locais de refúgio de escravos fugidos de engenhos e fazendas durante o período colonial e imperial. Os quilombos no Brasil também eram conhecidos como mocambos. Na América espanhola, essas comunidades ficaram conhecidas como *palenques*; na América francesa, o nome era *maronage*; e na América inglesa eram nomeados como *maroon communities*. Locais de refúgio, mas também de resistência dos escravizados. A população dos quilombos era formada tanto por africanos e ou afro descendentes escravizados quanto por indígenas e homens livres, mestiços ou brancos pobres. Parte da produção do quilombo era para subsistência e parte utilizada para comercialização com comunidades vizinhas. Ao estabelecerem contatos com outros setores da sociedade colonial e imperial criavam laços com a população livre, fortalecendo os quilombos e enfraquecendo a sociedade escravista. Disponível em <<https://clikak.com.br/e-um-quilombo/index.php?pagina1>>=Acesso em: 24 set. 2020.

1996, p.51). Uma política iniciada por volta de 1520 e intensificado de variadas formas a partir da chegada dos Jesuítas em 1549.

As fontes revelam o pagamento de pequenas somas, assim como de camisas, aguardente, facas e quinilharias, pagas aos índios por diversas tarefas, incluindo a captura e resgate de escravos fugidos. O uso das tropas indígenas como guias, auxiliares e soldados representou uma potente força antiquilombolas, transformando-se numa prática corrente no Brasil. Frei Vicente do Salvador escreveu que as depredações e fugas de escravos não eram piores pelo medo dos ditos índios que com um capitão português os buscam e os trazem presos a seus senhores. (SCHWARTZ, 1988, p. 39)

Por outro lado, a convivência dos grupos seja nos engenhos, aldeias, como também em quilombos, favorecia os contatos de parceria. Muitas vezes, os escravizados fugiam e iam viver nas redes de parentais ameríndias. Outro bom exemplo era o insuficiente número de mulheres no tráfico de escravizados que facilitava com que homens africanos, por vezes, se casassem com indígenas. Nesse contexto, o contato entre pretos e indígenas causou significativo número de filhos mestiços, chamados de cafuzos, curibocas e caborés e, essas novas categorias, tornaram mais intrincado o princípio dos grupos sociais na colônia.

No quilombo de Palmares, pesquisas recentes aferem que tenha vivido por volta de trinta mil pessoas. Os relatos das campanhas expedicionárias contra Palmares apontam a presença de indígenas na comunidade quilombola. Cerâmica indígena tem sido encontrada também no coração de Palmares, a serra da Barriga, sugerindo que ali a mescla cultural devia ser igualmente intensa.

Observadores contemporâneos sempre notaram a presença de indígenas nos assentamentos quilombolas. Palmares deve seu crescimento, sobrevivência e destruição ao papel que teve no comércio entre a costa e o interior, pois os interesses mercantis e Palmares se opunham àqueles da nobreza e dos latifundiários, que triunfaram, ao fim, devido à força dos grupos nobiliárquicos, em Portugal e na colônia. (FUNARI, 2001, p. 2-6)

Apesar situação colonial, as trocas culturais advindas desses encontros tinham diversas configurações e *locus* sociais. As relações mudavam segundo o cerceamento social desses povos. A reunião de índios em aldeias geralmente próximas a povoações coloniais, para incentivar o contato e organizada seguindo padrões “mestiços”, híbridos e quilombos afro-brasileiros, podiam ser coligados

por estruturas de parentesco, adoção de cativos, campo simbólico de mitos e crenças.

Conforme revelaram os prisioneiros de Roelof Baro em 1644, africanos estavam integrados a aldeias indígenas e índios assimilados aos quilombos, o que produzia, eventualmente, uma população mestiça. Tais exemplos apontam para a possibilidade de que *cimarrones* e indígenas pudessem unir-se a ponto de criar comunidades mestiças, perfil efetivamente detectado em outras regiões antilhanas, na Amazônia, na Bahia, no Equador e em algumas áreas da Flórida colonial. (SCHWARTZ, 1996, p. 43)

Os indígenas da Amazônia no século XVI, apresentavam xamãs que performavam dinâmicas com traços comparáveis a concepções também milenares africanas. Todas essas práticas de relação passam também pelos fenômenos culturais e eram utilizadas para incorporar aliados, dependentes ou escravos como membros nas comunidades fronteiriças ao sistema, os aldeamentos.

Estavam em jogo procedimentos em fusão de distintas doutrinas; o sincretismo. No recorte afro-indígena das relações de comunicação em grupos sociais heterogêneos, sincretismo equivalia à religião. Nas numerosas religiões afro-brasileiras,

espalhadas do Amazonas e Maranhão até Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, os espíritos dos índios ou caboclos aparecem junto com entidades tradicionais da África Ocidental. Até hoje, o caboclo é venerado contíguo com os orixás¹⁷¹. No culto de Umbanda, uma importante divindade é o caboclo, representa o indígena como representante da liberdade, que vive na mata, em aproximação a Oxossi, um orixá lorubano, assim como da caça e da defesa do terreiro, o que alimenta e cuida. Aqui se constata a probabilidade de conexão dos espíritos indígenas na religião afro-brasileira, que acabou derivando na concepção do “candomblé de caboclo” e a “festa de caboclo” no Candomblé, uma recriação afro-brasileira religiosa. Desta forma, os devotos harmonizaram os deuses iorubas, vodouns, bantu, com os espíritos dos donos originais da terra em que viviam. (AMANTINO, 2008, p.18)

¹⁷¹ Orixás (yoruba *Òrìṣà*) originários do sudoeste da atual Nigéria, e também de Benin e do Norte do Togo, foram ancestrais africanos que foram divinizados, pois durante sua vida, supostamente adquiriram determinados controle sobre a natureza, como: raios, chuvas, árvores, minérios e controle de ofícios e das condições humanas, como: agricultura, pesca, metalurgia, guerra, maternidade, saúde, entre outros. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Orix%C3%A1>>=Acesso em: 25 set. 2020.

Nessa perspectiva de mais zonas de contato entre culturas ameríndias, de africanos e afro descendentes escravizados, cito como índice na tradição oral, o nascimento da dança Maculelê. Conta-se que Maculelê era um escravizado fugitivo que tinha doença de pele. Aqui podemos associar Maculelê à Obaluaiyê, Obaluwaye, Omolu ou Xapanã, orixá africano da varíola e das doenças contagiosas. Senhor das doenças, especialmente as epidêmicas como a varíola e de suas respectivas curas. Segundo a lenda, Maculelê foi acolhido por uma tribo indígena, mas ainda assim não podia realizar todas as atividades com o grupo, por não ser um índio. Certa vez Maculelê foi deixado sozinho na aldeia, quando toda a tribo saiu para caçar ou guerrear (depende da versão). Uma tribo rival aparece para dominar o local. Maculelê, usando dois bastões, lutou sozinho contra o grupo rival e venceu a disputa.

*Enquanto estamos vivos,
não podemos escapar de máscaras
em corpos. Somos inseparáveis
de nossas ficções, nossas feições.
Octavio Paz*

Contato com Máscaras e Sentidos

Na proximidade entre deuses africanos e pajelanças, seja no trabalho como nas demais rotinas do cotidiano há um elemento estético, ritual e ou recreativo que presente nos chama a atenção. Esse elemento é o objeto deste artigo: a máscara em seus usos e sentidos.

A máscara corporal de palha de Obaluaiyê, cobre todo o corpo e guarda grande semelhança com a ameríndia “máscara dos Javaé, Karajá-Javaé, na representação dos espíritos *Ijasò*, aldeia de Boto Velho em Canoanã“, na imagem abaixo a entidade Letani figura no ritual *Hetohokÿ* (“casa grande”), realizado pelos Javaé¹⁷² no Tocantins (VIDAL, 1992, p.201). O ritual *Hetohokÿ* marca a entrada dos jovens para o mundo da casa dos homens e foi retomado em 1990.

¹⁷² <https://indigenasbrasileiros.blogspot.com/2016/02/javae.html>

Figura 1 - máscara Javé, Karajá-Javaé na ilha do Bananal.



Ainda dentro desse grupo das chamadas máscaras corporais que cobrem todo o corpo em palhas, há outras em grande semelhança, como as Máscaras Bakairi¹⁷³ dos Kurâ Bakairi, um grupo indígena que habita o centro do estado brasileiro de Mato Grosso, principalmente nas Terras Indígenas Santana (Iemârire) e Bakairi da também da Etnia Karajá.

¹⁷³ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Bacairis>

Figura 2 - Etnia Karajá próxima ao rio Araguaia nos estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso. Figura 3 - Dança de Obaluaiê, com Débora Campos do Coletivo Muanes; Figura 4 - Dança ritual Etnia Bakairi.



Cito ainda a semelhança entre máscaras cerimoniais sagradas africanas da região de Baule Goli¹⁷⁴ da Costa do Marfim, frequentes na região de Lacs, Bomizanbo. Estas são utilizadas durante danças cerimoniais, na Région des Lacs, Bomizanbo. A máscara vermelha é usada por mulheres e a preta por homens. Nessa cerimônia ao som de música, o jovem mascarado brinca de perseguir as moças ao redor do vilarejo. Ele usa uma pele de cabra sobre as costas e uma saia de ráfia. Essa “máscara representa a idade de transição entre a adolescência e a maturidade” (ZEIGER, 2011). Já as máscaras Bakairi, etnia do Brasil, formam um conjunto de vinte e duas máscaras sagradas chamadas Yakuigade, de complexa mitologia, cada uma tem uma personalidade diferente e se apresentam dançando, cantando e ao mesmo tempo marcando o ritmo ao som do chocalho, apresentando-se em dupla. Durante o ritual “há um tempo para as máscaras dormirem, momento em que são renovadas as pinturas e vestimentas” (KUILARE, 1989, p.15)

¹⁷⁴ OMIZANBO, COSTA DO MARFIM - MAIO 08: c 8 de maio de 2019 em Bomizanbo, Costa do Marfim. (Foto de Eric Lafforgue / Art in All of Us / Corbis via Getty Images). Disponível em <<https://www.alamy.es/goli-mascaras-sagradas-en-la-baule-tribu-durante-una-ceremonia-region-des-lacs-bomizanbo-costa-de-marfil-image247266228.html>>=Acesso em: 24 set. 2020.

Figura 5 - Festa Bakairi



Figura 6 - Máscaras sagradas africanas Baule Goli



Além das máscaras de corpo inteiro em palha podemos ressaltar as máscaras de madeira, palha trançada e couro que cobrem o rosto inteiro ou parte do rosto. Consideramos as pinturas corporais no rosto e corpo como fontes de grande significado identitário, como etnia Karo¹⁷⁵ na Etiópia, que pratica a pintura cotidianamente como afirmação de vida, uma marca de ser e estar no mundo. A pintura corporal ou como aqui prefiro chamar máscara corporal ou facial está presente na etnia Karajá¹⁷⁶, aqui em exemplo, como em quase todas as culturas de índios brasileiros.

¹⁷⁵ Etnia Karo, que habita a margem esquerda do rio Omo. O corpo pintado dos homens e o corte de cabelo específico das mulheres são marcas próprias dessa tribo que conta com uma população total de apenas 1.600 indivíduos. Disponível em <<https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/viajologia/noticia/2015/06/isolados-no-sul-da-etiofia-os-karo-ainda-pintam-e-enfeitam-o-corpo.html>>=Acesso em: 24 set. 2020.

¹⁷⁶ Antigos moradores das margens do rio Araguaia, nos Estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso, formam um grupo de 3198 pessoas. Falam uma língua que pertence ao tronco linguístico Macro-Jê.

Figura 7 - Etnia Karajá, Brasil. Figura 8 - Etiópia, projeto Rapport¹⁷⁷



Outro ponto de confluência em Máscara são os alargadores em geral, com objetos de madeira que servem como alargadores dos lábios ou botoques, que cito aqui e embora não serão usados em nossa pesquisa prática. Estes são objetos de prestígio mais usados em grupos sociais na África por mulheres e no Brasil mais por homens, como a grande liderança Caiapó Cacique Raoni. O espaço de corporificação cultural destas performances representam projeção simbólica de manifestação cultural, ao ampliar sua pele com pinturas e danças.

¹⁷⁷ Imagem: Brasília, BRASIL Disponível em <projettorapport@gmail.com>=Acesso em: 24 set. 2020.

Figura 9 – Liderança Caiapó, Cacique Raoni

Figura 10 – Mulher Etnia Mursi



Sabemos que uma máscara não pode simplesmente nascer, ser criada como objeto decorativo. Entendemos ser a máscara um objeto exato; instrumento de comunicação. De cada linha emana um sentido que responde à imperativa pergunta da sua utilidade. Isto é, para que serve e o que quer dizer, que significado tem.

As correlações de máscaras nesses grupos sociais, trazem interesse especial por permitir aprofundar qual significado tem a máscara para esses povos. Se suas linhas determinam um caráter, uma idade, uma emoção, uma cultura, tornam-se linguagem e também poética.

Nossa proposta é criar máscaras para a cena a partir dessas estéticas pesquisadas. Produzir máscaras que tenham profunda relação com a cena apresentada, não só em sua aparência estética mas que tenham e alimentem o sentido da dança, o sentido de quem dança usando uma máscara. Produzir máscaras que em performance estabeleçam uma ‘unidade estrutural’ na relação corpo, coreografia, máscara física e simbólica (TURNER, 1986, p.40).

Assim interessa-nos como usá-la na dança, quais gestualidades e materiais devem assumir à realização na cena dançada? Pretendemos criar uma máscara nova, a partir de estudos da Dança, de suas possibilidades com o uso de máscara para assim buscar as que possam ser utilizadas na dança de estética afro ameríndia contemporânea. Estudar e perceber que códigos estéticos estarão presentes no corpo a partir do uso desta nova máscara, na cena. Finalmente desenvolver saberes que despertem no indivíduo o conhecimento; a Dançagogia de processos de ensino-aprendizagem a partir de diferentes saberes não escolarizados.

Para tal, pretendemos averiguar princípios de danças mascaradas em termos poéticos e artísticos, frutos desses encontros culturais em quilombamentos. Basear esse estudo em pesquisa de análise de processos comparativos e de correlação para fundamentar as afirmativas, na tentativa de construir teias de criações simbólicas entre máscaras e danças. Mais uma via do corpo que se constrói e se remete a um código, lugar de múltiplos argumentos corporificados em dança.

Figura11 - Pintura corporal do sudeste da Etiópia Figura 12 - Atriz Catia Costa

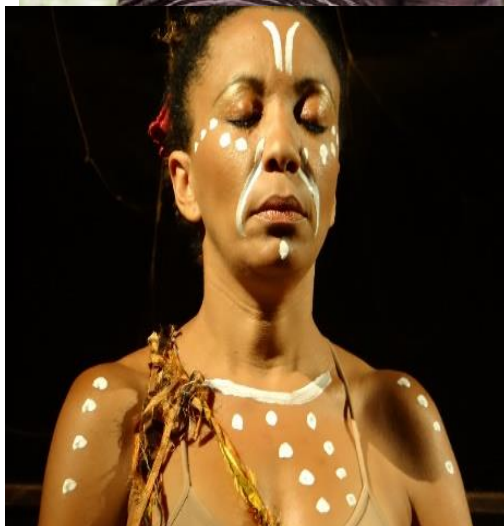


Figura 11 - Disponível em <<https://pt.slideshare.net/pratesclaudio/continete-africano>>=Acesso em: 24 set. 2020. Figura 12 - Atriz Cátia Costa espetáculo Mamiwata do Coletivo Muanes, foto Renata Giannattasio, em 2015.

Logo, explicar esses fenômenos que direcionam a investigação em suas categorias sociais e artísticas, que devem surgir dos dados aplicáveis. Se significantes, relevantes e são capazes de elucidar a dança em estudo. Como e o que podemos conhecer através da dança mascarada, como registro de pensamento historicamente particular.

Considerações Finais

Assim, pretendemos pesquisar e realizar um denso trabalho coreográfico, para estabelecer as possíveis relações de máscaras com as culturas que interagiram, em trânsito real e simbólico, na nossa formação de

nação e utilizar uma síntese artística dessa pesquisa como ferramenta de ensino e apresentação pública.

Máscaras de vaga aparência antropomorfa, à partir de tradições africanas iorubas, vodouns, bantu e ameríndias guaranis, xavantes, potiguar, para fazer com que o bailarino se expresse com o uso do corpo, materiais *ethno-antropológicos* relativos a culturas da máscara tribal, ritual e religiosa. Comparar plumas, sementes coloridas, cores contrastantes, guizos, vigores da dança direcionado as pernas e pés, enfim o corpo que dança, desenhos coreográficos em filas, desenhos corporais, máscaras em pinturas corporais, palhas e peles, enfim, reflexões sobre a produção de dança no corpo, nos territórios da diáspora.

Figura 13 - Bailarina Ivana D'Rosevita e atriz Cátia Costa em O Rio de Muane, 2009. Foto do acervo



A história dos povos é atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora, acionando e fazendo existir patrimônios expressivos nos campos das práticas da dança, da máscara, do desenho corporal e de muitos outros meios. Estabelecem vínculos no amplo e diverso mundo de memória e de sabedoria ancestral. Este corpo construído o remete a um código, lugar de múltiplos argumentos corporificados, danças que friccionam culturas; um rosto mais de Brasil na alma do dançarino.

Referências

AMANTINO, Marcia. **O mundo das feras: os moradores do sertão oeste de Minas Gerais-século XVIII**. São Paulo: Annablume, 2008.

COUTO, Mia. **Mia em poesias**. Disponível em <https://www.pensador.com/mia_couto_frases/2/>=Acesso em: 24 set. 2020.

DELANNE, Philippe. Le Guèlèdè, le Vodoun suivi de les Femmes dans la santé, l'aconomie et la culture. In **Les Carnets Fatom**. Cotonou: Editions Sepia, 2011.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FUNARI, P.P.A. Os desafios da destruição e conservação do Patrimônio Cultural no Brasil. **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, Porto, 41, 2001.

GUILHON, Giselle (org.). **Antropologia da Dança I**. 2ª ed., Belém: PPGArtes, 2018.

KUILARE; KAIAMALO, Vilinta. **Fundação Nacional Pró Memória**. SPHAN, MINC, 1989.

MIGNOLO, Walter. El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSGOUEL, Ramon (coords.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

PAZ, Octavio. **La Llama doble Amor y Erotismo**. In Ideas y Costumbres II. (Usos y Símbolos). Obras Completas. 2ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.352.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos. Engenhos e escravos na sociedade colonial**, São Paulo: Companhia das Letras, 1980.

_____. Cantos e quilombos numa conspiração de escravos haussás, Bahia, 1814 in João José Reis e Flávio Santos Gomes (orgs.) **Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TURNER, Victor. **Anthropology of Perfomance**, En Victor Turner (comp.), The Anthropology of Performance, PAJ Publications, New York, 1987.

VIDAL, Lux. (org.). **Grafismo Indígena**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1992.

ZEIGER, Claudio. **Afro & África**. Disponível em: <<http://claudiozeiger.blogspot.com.br/search?q=gba-gba>> Acesso em:18 setembro de 2013.

ZENICOLA, Denise. **Entrevista.** COSSARD, Gisele. [Abril 2013]
Entrevistadora: Denise Mancebo Zenicola. Rio de Janeiro, 2013. 3 arquivos
.mp4 (124 min)

_____ **Entrevista.** LIGIÉRO, Zeca. [Setembro 2020]
Entrevistadora: Denise Mancebo Zenicola. Rio de Janeiro, 2020. 1 arquivos
.mp3 (24 min)



5ª PARTE

EPISTEMES AFRO-REFERENCIADAS

OXÊ, UMA REVOLUÇÃO JUSTA: EPA! ENCONTRO PERIFÉRICO DE ARTES COMO UMA AÇÃO OXÊTICA

Bruno de Jesus da Silva (UFBA)

Oxê

Xangô é o orixá da Justiça e rei da cidade de Òyó, que foi um império iorubá que durou os anos de 1400 e 1835, na África Ocidental, atualmente a Nigéria e situava geograficamente ao norte do planalto iorubano, com baobás gigantes e com superfícies rochosas de granitos – baobá é considerada uma árvore da vida importante para cultura africana e acreditam que o espírito do baobá ajuda nas decisões importantes.

Xangô usa uma insígnia importantíssima chamada de Oxê, um machado duplo de dois gumes. Segundo Luz (2017), diz que "o Oxê de Xangô equivale ao edun-ara, as pedras de raio" (p. 54). O Oxê é uma tradução da justiça de Xangô, proteção de seus filhos e fortalecimento de seu reino. Uma das narrativas sobre Xangô diz que certo dia no alto de uma pedreira, ele estava elaborando planos para derrotar os inimigos e refletindo sobre a situação em que seus opositores tinha recebido ordem de destruir seu exército e seu reino. Ao sentir a tristeza e dor do seu povo, foi tomado pela ira que o fez bater seu machado, o oxê, em uma pedra que estava próxima. Esta ação gerou faíscas tão fortes que ela parecia catastrófica, quanto mais força batia, mais faíscas foram produzidas e atingiu os seus inimigos. Bateu incessantemente o oxê na pedra que produziu fogo e raios os derrotaram. Libertou alguns soldados que apenas tinham recebido ordens para destruí-lo, pois analisou a situação para não ser injusto. Após esse feito foi considerado o rei e guardião da justiça por salvar seu povo, o rei da cidade de Òyó.

O professor e pesquisador Marco Aurélio Luz (2017) nos diz que uma das principais características de Xangô é garantir e expandir as suas linhagens e seu reino. Um dos orixás mais importantes do panteão dos orixás da cultura iorubá, é rei, dominador das chamas, da coragem, protetor, traz a sabedoria, inteligência, liderança e guardião da justiça.

Dentre muitos elementos no contexto de Xangô, o oxê é o elemento abordado neste artigo como pressuposto de ordem filosófica, de valores, saberes e

símbolos da cultura iorubá, transportados pelo Atlântico, vindo com negros escravizados para o Brasil com uma extensa gama de conhecimentos. O Oxê é um modo de pensar o senso de justiça. Estão implicadas nesta abordagem as danças negras, no contexto de uma sociedade que as denegam, impedindo-as fortemente de serem produzidas, desenvolvidas em vários âmbitos. O pressuposto iorubano postula um pensamento/ação/sentido acerca do elemento oxê na afrodíaspóra, para criação de mecanismo de combate e superação de injustiça social, cultural e econômica. Um mecanismo que denomino de *ação oxética*, termo referente ao Oxê. Partindo da filosofia iorubana, traçar aspectos filosóficos de Xangô, amplia a perspectiva de produção de conhecimento e sentido epistemológico a partir da resignificação e configuração do Oxê, como modo de pensar na afrodíaspóra, enquanto desenvolvimento de mecanismos de ações efetivas em combate ao epistemicídio e às injustiças que perpassam o contexto do racismo estrutural no Brasil.

Quando as estatísticas provam que os negros e negras dificilmente ocupam posições de gestão em empresas, instituições e até cargo com funções como coreógrafos e diretores artísticos, recebem salários menores em relação aos funcionários brancos e são as maiores vítimas do encarceramento e mortes no Brasil, trata-se de uma configuração do racismo estrutural, como afirma Silvio de Almeida (2018). Produzir e reproduzir fatores determinantes na formação das relações sociais, políticas e econômicas, a discriminação baseada em critérios raciais, historicamente produz condições de muita desigualdade. Quando postulada a complexidade do racismo estrutural, a indagação é: como desenvolver ações e perspectivas para que a luta contra o racismo seja efetiva atualmente? É inegável que o panorama social e político brasileiro atual impacta violentamente nossa maneira de estar no mundo. Ao artista da dança parece imprescindível estar atento e sensível ao contexto em que se vive. A importância da manifestação de diferentes modos de sentir e viver e na capacidade intelectual de produção epistêmica afrodiaspórica se torna necessário para superar estas questões.

O artista, pesquisador e catimbozeiro cearense Zé Viana Junior (2019) traz à tona a ideia de retomada. Ele apresenta retomada como modo de agir politicamente em combate aos processos de apagamentos simbólicos, filosóficos e dos saberes ancestrais. Quando apresenta a retomada como um modo antirracista, implica um combate direto ao epistemicídio em busca de salvaguardar os saberes ancestrais pautados em produção de conhecimento de danças negras e suas dramaturgias em corpos negros em diáspora. Em consonância com o filósofo e jurista Silvio de Almeida (2018) contribui afirmando que a mudança na sociedade não terá efeito somente com denúncias, ou seja, não basta apenas denunciar, ou repudiar moralmente o racismo, é preciso antes de tudo a tomada de posturas e de adoções de práticas antirracistas.

Nesse movimento da dança como ação no mundo, a *ação oxêtica* é defendida como uma ação política, de enfrentamento efetivo em ações que sejam transformadoras em contextos onde as produções de danças são realizadas, sejam elas nas universidades, centros culturais, nas igrejas, na tv, filmes, em eventos distintos, esses espaços, onde as danças negras plurais são denegadas socialmente. A *ação oxêtica* é uma proposição que possibilita a reunião das danças negras e seus respectivos protagonistas a realizarem suas produções, exigindo direitos negados pelo sistema racista. Uma ação que não basta apenas reunir artistas negros e negras, mas construir um tecido social onde haja reunião propositiva, sobretudo quando os organizadores e gestores sejam protagonistas negros e negras, e suas ações sejam combativas contra essas injustiças.

Os autores Zé Viana Junior (2019) e Silvio de Almeida (2018) apresentam modos conscientes de invocações epistemológicas que sustentam emancipações políticas e respectivamente artística. A *ação oxêtica* se apresenta como um mecanismo organizacional de corpos negros que produzem artes do corpo a reivindicar não somente o modo de produção artística, mas como gerenciar economicamente a inserção no mercado, este como indústria cultural e como agente de redes de produção cultural de suas obras na sociedade.

A *ação oxêtica* precisa localizar tensões sociais em relação às construções histórico-culturais para serem propositivas em sua realização. A

proposição desta não é um modelo que resolve as questões do racismo estrutural, nem necessariamente todos os eixos que criam uma plataforma de que respondem pelos agenciamentos do estado e leis que a regem. A *ação oxêtica* invoca contextos de artistas negros a criar plataformas e faz convite à sociedade para visibilizar, qualificar, apresentar suas produções, fortalecer diálogos para confrontar aspectos estruturantes localizado em determinado contexto. O jurista Silvio Almeida (2018) nos explica que no decorrer da história os oprimidos e explorados construíram modos e estratégias de sobrevivência e resistência com ferramentas do direito. As políticas de ações afirmativas são um exemplo que visam reparar minorizados¹⁷⁸, historicamente discriminados. Essas políticas podem ser desenvolvidas em inúmeras áreas e modalidades, como as cotas raciais – as cotas raciais são as reservas de vagas em instituições públicas ou privadas para grupos específicos classificados por etnias, na maioria das vezes, negros e indígenas.

As políticas de ações afirmativas encontram ampla fundamentação, em nosso ordenamento jurídico, como também em preceitos de justiça que foram incorporados pelo constitucionalismo contemporâneo, tais como as ideias de justiça corretiva e justiça distributiva. Esses conceitos de justiça atuam como parâmetros para interpretação de normas que estabelecem a erradicação da marginalização social como um objeto constitucional. (ALMEIDA, 2018, p. 113).

A história nos mostra como as experiências políticas e intelectuais dos movimentos negros serviram para originar proposições pedagógicas e políticas de afronte aos processos de racismo. Essas experiências, ações nos afetam enquanto sujeitos em uma sociedade racista pois são um modo cognitivo da construção opressora e de anulação dos fazeres artísticos. A *ação oxêtica* parte dessa estratégia de justiça, de enfrentamento direto e de direito, pois o senso de direito se dá no corpo, ele é sentido.

Esta proposição não é uma receita ou um único modelo, nem pode ser analisada como a recriação da roda, mas um modo a partir de ações realizadas que geraram e possam vir gerar efeito na sociedade. Não é um pensamento

¹⁷⁸ Termo referente a minorias sociais e raciais. Termo apresentado como força política enquanto posicionamento em tensionamento ao termo minoria, que é maioria, ou seja, em combate ao racismo e supremacia branca e hegemônica, entende-se que não somos minorizados pelas instâncias de poder e dominação colonial e estrutural.

isolado, a ação é conjunta e relacional. Ela age em comunidade, busca o território como trânsito, não como uma demarcação estática, até porque negros e negras podem e devem ocupar, transitar e produzir onde lhe interessar pois é de direito como cidadão nesta sociedade, sobretudo esse entendimento de território é na perspectiva de territórios no plural, advertindo que somos de vários lugares.

Saber de onde vem e como se configura o projeto colonial vigente que gera a manipulação e agenciamento do capitalismo que produz o racismo estrutural é indispensável para qualificar e potencializar a *ação oxêtica*. As danças negras fazem parte dessa estrutura, nossas artes dizimadas são resultantes desse estado de corpo que nos constitui e o Estado que tem o poder na sociedade. Olhar do ponto mais alto, assim como Xangô, configura o contexto de percepção da estrutura social, para que possamos agir e reagir.

A noção de *ação oxêtica* é postulada por experiências significativas, em perspectivas de processos estruturantes. Processos que partiram como labaredas para queimar estruturas sociais que negaram e negam passagens, participações, fazeres, ocupação de nós artistas negros e negras em variados contextos sociais e de atuação profissional. O professor e jurista Adilson Moreira (2019) afirma que aos que são penalizados pelas desvantagens históricas, nós negros, seria conveniente produzirmos uma perspectiva que precisa de escuta, pois os atuais parâmetros não dão conta de elementos de transformação do status cultural e do status material a nós, minorizados raciais. Defendo a *ação oxêtica* como uma perspectiva de enfrentamento a contribuir com transformações dos status cultural e material. A postulação de ideias é uma prática de transformação que afeta o campo social. São contribuições históricas. Produzem epistemes que qualificam nossos enfrentamentos no campo das injustiças artísticas e culturais.

Moreira (2019) diz que nós minorizados, povo negro, fornecemos contribuições significativas com propriedade, quando se fala em justiça social. Ele completa dizendo que a importância da experiência social na formação cognitiva dos sujeitos, na noção de compreensão do humano é amplamente formada com a experiência intersubjetiva, ou seja, capacidade do sujeito se relacionar com o outro sujeito, implicação de negociação com o outro. A mesma sociedade que constrói no corpo a opressão, este mesmo corpo

conforma esta concepção social, mas também o senso de justiça, pois ele se dá no corpo como enfrentamento.

Uma revolução justa

Como potência e ação efetiva enquanto agente do fazer em dança, implicado nas questões e reivindicação dos substratos negros, inspirada a partir do conceito do Quilombismo (1980) e com a noção do conceito de Racismo Estrutural (2018), trago a denominação de *ação oxética* como proposições para impulsionar engajamentos, tensões e ações atualizadas no contexto da Dança em Salvador.

Salvador, a primeira capital do Brasil, é a cidade com a população mais negra fora da África, é um polo efervescente das culturas negras. A pluralidade religiosa de matriz africana, danças, músicas, culinárias, línguas, entre outros, concebe muitas maneiras de existir do povo soteropolitano. Desde o século XVI, a chegada à Bahia de muitos africanos escravizados de Luanda, Cabinda, Benin, Congo e de outras regiões da África trouxe consigo suas construções culturais africanas elaborados durante séculos. Parecem bem comuns esses dados, mas eles afetaram e afetam nossos comportamentos e nossos hábitos. O legado dos povos africanos, copartícipe da construção da afrodiáspora Brasil, interferiu e interfere em nossos modos de vida, mas não podemos perder de vista a camuflagem do racismo em diversas camadas que faz parte da estrutura que compõe a cidade.

O pagode baiano, assim como tantas outras danças oriundas das periferias, é um dos principais alvos do racismo, pois o contexto no qual é implicada a manifestação dança pagode é campo de marginalização. Um grupo de pagode que reunia música dança, corpos dançantes e cantantes tinha como um dos integrantes, Edson Cardoso, conhecido como o famoso Jacaré, ou Jacaré do Tchan, interferiu significativamente na imagem do homem e negro que dançava na televisão brasileira nos anos 1990. Ele foi um divisor de águas necessário para repensar modos e comportamentos do homem dançarino e negro que dançava pagode na época, e inspirou muitos meninos/homens negros como artista dançarino.

Ao longo dos processos históricos e culturais no Brasil, as religiões de matrizes africanas e nossas danças negras e periféricas foram, e são,

perseguidas e tratadas com violências. Nas primeiras décadas do século XX, o samba foi duramente perseguido e marginalizado, principalmente por ser de estética negra e ser modo de vida e manifestação cultural ascendente e descendente de africanos, como foi demonstrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN no Dossiê Matrizes do samba no Rio de Janeiro, em 2014, assim como a capoeira era considerada vadiagem e perseguida igualmente pelas autoridades. Atualmente, a história se repete. Os bailes funk do Rio de Janeiro e São Paulo, e as festas de pagode baiano em Salvador, são alvos do extermínio da população negra e periférica, o que Abdias do Nascimento (2019) chama de Genocídio.

Para Nascimento (2019) no período de escravidão as populações negras sofriam um genocídio sistemático, institucionalizado e silencioso. Segundo o autor completa que a discriminação racial se apresentou mais superficialmente aos olhos do brasileiro. De acordo com o autor, depois do período da escravização a população negra não tinham condições e meios de adquirir moradias em áreas de melhor habitação. Assim, revela que a falta de dinheiro, a falta de emprego resultado da discriminação, conduziu à dificuldade de preparo técnico e de instrução adequada. No tecido social, o negro em diáspora é limitado de todas as formas e de todos os lados, em uma negativa no panorama social e econômico. Nesse contexto estão as comunidades periféricas e os sujeitos negros e negras que os compõem. O genocídio se estruturou e continua vigente. Os terreiros de candomblé foram e são apedrejados, incendiados e derrubados. Junto às constatações e informações registradas na literatura, podemos acessar dados em matérias de importantes e renomados jornais e reportagens no país como Correio da Bahia, Jornal A Tarde, Tribuna da Bahia, Estadão, Folha de São Paulo e entre outras tantas fontes sobre o assunto.

O criador do Teatro Experimental do Negro (TEN), Abdias do Nascimento nos anos de 1980, anunciou práticas artísticas engajadas politicamente com ousadia que deu respostas estéticas e poéticas negras ao teatro produzido no seu tempo. Ao conceituar o quilombismo, uma proposta teórica e criativa como resposta ao racismo, inspirada nos quilombos como modelos de organização econômica, política e cultural, aponta que os quilombos poderiam constituir uma ferramenta para pensar o Brasil com seus

plurais povos, saberes e culturas. Assim, o quilombismo como uma proposta de ressignificação e recriação do mundo africano brasileiro.

Para Abdias do Nascimento, o Quilombismo é um conjunto do complexo de organização afro-brasileira, uma proposta sociopolítica na qual as questões relativas à formação e consciência das comunidades negras possam alterar o sistema de representação da cultura Brasileira do ponto de vista da população do negro em diáspora. Quilombismo vem de quilombo, que foi o principal instrumento de resistência dos descendentes de africanos no Brasil. É um conceito científico capaz de impulsionar enfrentamentos aos nossos problemas a partir da nossa própria realidade. Abdias do Nascimento afirma ainda que a questão racial é uma questão nacional no que diz ao respeito e garantias no sexo, na sociedade, na religião, na política, na justiça, na educação, na cultura, condição racial, na econômica nas questões da vida na sociedade, assim como ensino da história da África, das culturas, civilizações e artes africanas nas escolas como a dança.

Nós, negros em diáspora, precisamos construir nossos instrumentos para pensar nossas questões e necessidades. Princípios nossos, valorizar civilizações africana e afro-brasileiras. A *ação oxêtica* se fundamenta na perspectiva postulada por Abdias do Nascimento como elemento de potencialidades no contexto das danças negras, afro-brasileiras e/ou afrodiaspóricas, principalmente aquelas produzidas em periferias. Demarcar princípios de construções como protagonistas dos nossos fazeres e produções e ser respeitado na sociedade pelas nossas histórias e diferenças.

EPA! Encontro Periférico de Artes como uma ação oxêtica.

No ano de 2017, a artista, produtora e pesquisadora em dança Inah Irenam e eu, junto à ExperimentandoNUS Companhia de Dança, a qual fundei em 2008, criamos o EPA! Encontro Periférico de Artes em Salvador. O EPA! é uma vitrine cultural composta de artistas, grupos e pesquisadores negros das artes negras, cultura urbana e periférica. Um importante instrumento para valorização de manifestações populares, impulsionando a formação de um mercado local e fomentando a inserção de artistas negros da cidade nos circuitos culturais, tecendo rede com outros estados brasileiros. Suas ações articulam, provocam reflexões e promovem a democratização do acesso ao

bem cultural pelos diversos campos de ação e atuação. A arte como ação política em seus modos de se relacionar com a cultura local e global. O EPA! contesta a hegemonia de poder das artes na Bahia. As artes negras que têm sido usurpadas e organizadas por artistas, gestores e produtores brancos e economicamente privilegiados. O EPA! é um espaço criativo, fundamental da negritude periférica de Salvador, para colocar em voga suas poéticas e seus pensamentos artísticos. Envolve uma base da sociedade, sobretudo mulheres negras, LGBTQI+, jovens e crianças. O Encontro Periférico de Artes produz uma programação com ações que articulam as pesquisas sobre ancestralidades e manifestações populares em dança com a atuação e produção dos artistas idealizadores jovens negros baianos, assumindo um olhar crítico às tensões e paradoxos de nosso povo negro, oferecendo ao público experiências emancipadoras. O EPA! realiza encontros, oficinas, workshops com artistas e distintos profissionais para destacar a produção de arte negra periférica baiana, para fomentar o mercado das artes na Bahia. Realiza a batalha de pagode baiano para discutir políticas públicas para as danças negras periféricas a incentivar o olhar para importância da manutenção e financiamento de grupos independentes e artistas emergentes. Ao entrarmos no campo de uma dança marginalizada, historicamente, a condição de movimento cultural periférico em relação à dança como ação emancipadora, convoca a ação de desconstruir o lugar da hegemonia e supremacia branca enquanto único saber técnico, poético, crítico e centro exclusivo de produção de sentido.

Pensa a manutenção de redes de articulação cênica, para desenvolvimento, fortalecimento aos meios de fomento das linguagens artísticas e difundir a dança como mobilizador social, propondo uma reflexão sobre problemáticas cotidianas que são importantes na formação do cidadão e em sua relação com a cultura na sociedade.

Assim como o Quilombismo, cunhado por Abdias do Nascimento, segundo uma proposta atemporal, diz-nos ser uma forma de reagir, porque vivemos em uma sociedade racista e eurocêntrica e precisamos de outras maneiras de nos organizar enquanto sociedade para enfrentar o racismo e seus produtos, na camada artística cultural em Salvador, no que tange às danças negras, o EPA! gera uma ação como forma de reação ao sistema,

como postulado por Nascimento, que ainda afirma na definição do seu conceito construir suas próprias instituições de poder e dialogar em pé de igualdade com outras culturas. Nessa pesquisa, referencio a relevância do Encontro Periférico de Artes que realizou três edições, em 2017, 2018 e 2019, respectivamente, realizando uma programação com ações artísticas com profissionais da Bahia, Rio de Janeiro, Ceará, São Paulo, Minas Gerais, Assunção - Paraguai, destacando a produção de arte negra periférica baiana em interconexões com outras periferias no âmbito nacional, internacional fomentando o mercado das artes na Bahia em rede.

O EPA! como uma *ação oxética* situa na perspectiva de uma das premissas do Quilombismo, quando em suas ações aquilomba os negros e negras artistas para que toda a sociedade entenda e se apodere por pertencimento e protagonismo do processo cultural e artístico, que por ser histórico propõe ser preciso para que nós negros em diáspora construamos nossas próprias posições para sermos ouvidos e respeitados nessa sociedade. Ao invocar posições geradas pelo EPA! configura-se um encontro que protagoniza seus agentes e suas artes que são marginalizadas e denegadas, considerando a originalidade de uma programação por reunir linguagens como literaturas negras, danças negras, teatros negros, performances, exibição de filmes, lançamentos de livros, oficinas diversas, palestras, bate-papo, shows, intervenções urbanas produzidas e protagonizadas por artistas, técnicos negros e negras com uma parte da programação em espaços culturais, transportes públicos, praças, estações rodoviárias e teatros no centro da cidade de Salvador.

O Encontro Periférico de Artes uma *ação oxética* desloca não somente as artes produzidas pelos artistas periféricos e negros, mas o público a conhecer que podemos ocupar e transitar por toda cidade limitada pelo racismo e suas violências resultantes.

A complexidade denota um novo hábito cognitivo, outra forma de fazer conhecer e pertencer espaços que constroem memórias e geram outras relações sociais, ao tempo que oportuniza artistas das muitas comunidades periféricas, ter suas produções acessadas por/em outros espaços e configurações, são modos de permitir que configuração cênica marginalizadas, como os espetáculos de pagode baiano, sejam respeitados enquanto produção

de conhecimento, produção em dança, memória, história e pertencimento na sociedade que resiste na história do povo negro.

O professor e jurista mineiro Adilson Moreira, em seu livro *Pensando como negro* (2019), aborda a justiça social como tema central, situando o protagonismo e empoderamento negro. O autor diz que o protagonismo negro é uma ação que beneficia a sociedade como um todo, pois muitas pessoas não estão com interesse em pesquisas com abordagem de homens brancos e heterossexuais, grupo de pessoas que dominam as instituições de ensino superior. À medida que o povo negro começa a se ver representado, a emancipação desdobra seus canais de voz, podendo falar de si e de seu povo, apresentando seus modos de se relacionar. Os negros e negras em locais de poder criam espelhamentos para seus povos e suas culturas na afrodiáspora, incentivando uns aos outros e se fortalecendo, enquanto pertencente a uma sociedade.

Nesta proporção em que as lideranças negras, como neste caso em questão, eu como diretor artístico do Encontro Periférico de Artes, e Inah Irenam, como produtora, assim como a equipe que realiza a ação, podemos vir a estimular nossos pares e os mais jovens a internalizar que nós negros podemos ocupar esses espaços, uma vez que os mecanismos do racismo que fazem a população negra corporificar estereótipos que desprivilegia e os colocam em subalternização à supremacia branca.

O conceito de empoderamento implica uma série de transformações que ocorrem no plano individual e coletivo que permite que o agente tenha um papel ativo na construção de sua própria subjetividade. (MOREIRA, 2019, p. 224)

Nesse posicionamento, Moreira afirma que pessoas negras precisam ter seus meios necessários de divulgação dos seus estudos o que beneficia a sociedade de forma ampla. Nesta perspectiva, o EPA! como *ação oxêtica* destaca seus gestores e realizadores negros e negras, promovendo o protagonismo de seus fazeres, instaurando-o como mecanismo empoderador e/ou emancipatório. Moreira ainda nos diz sobre a importância da nossa experiência de subordinação quando estamos produzindo, pois, estamos promovendo o protagonismo em suas ações e por vezes ignoradas por pessoas brancas. O autor, ao tratar a relação de protagonismo pelo viés do

direito com sua experiência implicada em sua produção jurídica, permite-nos pensar o quão importante para sociedade o Encontro Periférico de Artes é e como combate reagente às injustiças sociais, sendo abordada como uma ação significativa para muitos artistas negros e negras.

Ser protagonista na produção de trabalhos que permitem a discussão de temas caros as minorias raciais significam estar criando possibilidade de distribuir poder, o que deve ser visto como um processo coletivo que procura permitir o reconhecimento pessoal e social de grupos minoritários capaz de atua dentro e fora da esfera pública. (MOREIRA, 2019, p. 224)

A nossa intelectualidade estabelece relações e deriva de matrizes africano-brasileiras, dando aos nossos movimentos elementos fundamentais e importantes para que a sociedade tenha espaço e respeite nosso jeito de falar, de dançar, de cantar, de escrever, de gerir nossas artes, de performar, de exibir nossos filmes, de falar de nossas histórias, de ensinar e aprender a conhecer nossa cultura na afrodiáspora com nosso hábito cognitivo. Tanto o pressuposto quilombista de Abdias do Nascimento quanto à postulação do professor Adilson Moreira dão base à afirmação do EPA! como *ação oxêtica*, vislumbrando como mecanismo com resultados expressivos. Moreira complementa:

Isso acontece na medida em que as pessoas têm acesso aos meios necessários para que elas possam se afirmar como sujeitos humanos, como sujeitos políticos. (MOREIRA, 2019, p. 224)

A potência que o Encontro Periférico de Artes gerou na cidade de Salvador, pela necessidade de se reinventar, de se reunir, de se encontrar, fez-me como diretor artístico e idealizador, intentar que a ação não se faz sozinho, falamos e produzimos em coletivo, em comunidade assim como um quilombo. Muitos corpos insurgentes na construção da revolução.

O pensamento Quilombista vai gerando protagonismos negro de profissionais de relevância social em sua atuação no mercado, reconhecendo o Encontro Periférico de Artes como ação transformadora no mercado cultural local e na população. O produtor de imagem, músico, iluminador e coordenador técnico do Teatro Gregório de Matos em Salvador contribui com seu olhar experiente de acordo a sua atuação na cidade:

O EPA! Encontro Periférico de Artes é sem dúvida um do ponto de vista artístico e social, um dos projetos de maior relevância. O que eu tenho sabido ultimamente, porque ele carrega essa característica já forte desde a primeira edição, de trazer uma população, um tipo de público, para frequentar os espaços culturais do centro da cidade que normalmente não visitam.

Poder fornecer elementos efetivos de construções de relevância social, para ampliar a discussão sobre questões de justiça. É necessário, a partir de Xangô, o guardião da justiça, pensar/agir contra aos aglomerados de injustiças que vão desvelando as separações e a manutenção do poder do estado que age sobre os corpos desencorajando as pessoas e mantendo a desigualdade e a ideia de marginalização de nós negros e negras. Moreira contribui (2019) na afirmação da importância do reconhecimento da pluralidade interna presente na comunidade negra, pois não é possível afirmar a existência de uma única voz.

Como falamos uns com os outros e um dos outros, não podemos perder de vista que quem compõe e realiza uma *ação oxêtica* precisa compreender a noção de que possuímos várias identidades negras, pois somos sujeitos na afrodiáspora Brasil. E um dos resultados do encontro é justamente ampliar a rede e se interconectar para cada vez mais fortalecer. Especificamente com o EPA! ele se dá quando artistas negros de várias cidades e estados do Brasil integram a programação não apenas por representar uma conexão geográfica, sobretudo, uma complexidade que nos aproxima pelas diferenças nos modos de vida e concepção de configurações estéticas nas produções artísticas. Nessa perspectiva, o artista, curador e dramaturgo mineiro Anderson Feliciano, integrou a programação da segunda edição do Encontro periférico de Artes com uma intervenção numa estação de metrô em Salvador e contribui dizendo que "a gente se fortalecer, a gente se encontrar é gerar esses espaços é me parece significativo".

Conclusão

Silvio de Almeida (2018), no capítulo intitulado Racismo e Economia, do livro Racismo Estrutural, diz que teorias neoclássicas que pautam a discriminação consideram quase irrelevante o impacto da discriminação racial e economia. Afirma ainda que, mesmo que timidamente, o crescimento de negros e negras nas universidades apresenta impactos ideológicos e

econômicos, interferindo na política salarial e divisão social do trabalho. Neste contexto, o EPA! é uma busca de financiamento que gera renda desde a ambulantes na frente dos teatros que são realizadas a programação, ao pagamento de técnicos, produtores e artistas. A *ação oxética* gera economia criativa e capital simbólico da população negra. Contribui na circulação de renda, impulsionando o conjunto de negócios baseados no capital intelectual e cultural e na criatividade que gera valor econômico.

O Encontro Periférico de Artes busca o contexto estrutural e histórico para compreender e elaborar estratégias de enfrentamento e superação qualificados entre seus pares, neste caso, os participantes da Batalha de pagode baiano, atividade que compõe a programação do EPA! que faz parte de uma ação combativa, *ação oxética*. Há muitos jovens artistas negros que têm a certeza de que não vão chegar a profissões que desejam, que sonham. Sonhar faz parte do constructo do sujeito, uma ação cognitiva que possibilita, talvez, realizar por via de caminhos possíveis. Aprende-se com a cultura, com a história, com economia, a ter sonhos. É importante para nós jovens negros ter a oportunidade em uma sociedade que cerceia e impede de ser humano, enquanto negro. A *ação oxética* é como coreografar estratégias de enfrentamentos e combates em sequência de ações, este em movimento gerando insurgência.

Referencia

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** (Tese) Educação. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: Acesso em 10 out. 2019. 157

DOSSIÊ Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: **partido alto, samba de terreiro, samba-enredo / Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional** – Brasília, DF: Iphan, 2014.

JAGUN, Márcio de. **Orí: A cabeça como divindade: História, Cultura, Filosofia e Religiosidade.** Ed. Litteris, 2018.

LABOR, Zé Viana Junior. **Corpocatimbó.** Publicação dia 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: Acesso em 2 out. 2019.

_____. **Corpocatimbó**. Publicação dia 8 de janeiro de 2019. Disponível em: Acesso em 17 jan. 2020.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africanobrasileira**. Salvador: EDUFBA, 2017.

MATTOS, Ivanilde Guedes de Mattos. *É pra descer quebrando: o pagode e suas performances para a educação das relações etnoraciais no currículo escolar*. Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB, Salvador 2013. Disponível em: <http://www.cdi.uneb.br/site/wp-content/uploads/2018/12/tese-%C3%89-PRA-DESCER-QUEBRANDO-lvy.pdf>

Acesso em 19 de setembro 2020.

MOREIRA, Adilson José. **Pensando como um negro: ensaio de hermenêutica jurídica**. São Paulo: Editora Contracorrente, 2019.

_____. **Racismo Recreativo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019. (Feminismos Plurais).

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva; Ipeafro, 2019.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectiva. **Griot - Revista de Filosofia**. Amargosa, Vol. 4, N. 2, 2011, p. 1

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 159 RENGEL,

SILVA, Bruno de Jesus da. *Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020 disponível em <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32120> acesso em 19 de setembro 2020.

_____. Ofá, um pensamento de caça: a coreação de Jorge Silva como afroperspectividade. Anais do VI ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA - ANDA. Salvador: ANDA, 2019a. p. 1979- 1989.

_____. Dança em voz alta. Janela de **Dramaturgia: edição Manifesto**, p. 67-73. Belo Horizonte, 2019. Catálogo I. Publicação em dezembro 2019b.

_____. RAIMUNDOS: Mestre King e as Figuras Masculinas da dança na Bahia. Documentário. DVD (31 min.). Direção Bruno de Jesus. Salvador, 2016, color, português.

SILVA, Marilza Oliveira da. *Ossain como poética para uma dança afrobrasileira*. Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf> Acesso em 19 de setembro de 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro brasileira. Ed. Imago, 2002.

FRICCIONANDO A IDEIA DE UNIVERSAL: O PENSAMENTO DE GERMAINE ACOGNY EM CAMPOS EXPANDIDOS

Luciane Ramos-Silva (Acervo África)

Introdução

Ampliando nossas perspectivas práticas e teóricas no campo de produção de conhecimento em dança e colaborando para o campo vívido das epistemologias afro-orientadas, apresento neste artigo algumas reflexões sobre a técnica Germaine Acogny em uma leitura que situa brevemente seu surgimento, elucida o campo político e histórico que traz como substrato e provoca-nos a pensar a ideia de universalidade apresentada pela coreógrafa.

Ao revisitarmos proposições epistemológicas, podemos entender a dança como um terreno fértil para indagar e reconstruir o modo como nos relacionamos com os contextos, com as teorias criadas dentro do campo expandido das artes e, em grande medida, reler como compreendemos nossos próprios corpos produtores de conhecimento na história.

Há um movimento muito pertinente de aproximação de artistas e pesquisadoras ao trabalho de Germaine Acogny, de sua escola e bons ventos para uma relação de parceria com o continente africano. São deslocamentos, mudanças de eixos que parecem apontar para possibilidades de encontrarmos referências dentro dos contextos negros e pluralizarmos redes de criação e ação. Esses movimentos, já abordados em algumas pesquisas acadêmicas relacionadas às questões do corpo, ancestralidade e legados das matrizes/motrizas africanas, anunciam mudanças no foco daquilo que consideramos formação em dança, conhecimento técnico, poético e linguagem.

Mesmo assim, as transformações seguem em passos lentos, vide os currículos dos cursos de graduação em dança do país – predominantemente euro-orientados e em descompasso com a pluralidade de linguagens que alimentam o corpo brasileiro. Estes e outros questionamentos estão inseridos em uma reflexão mais ampla que tem sido absorvida pelo campo de pesquisa

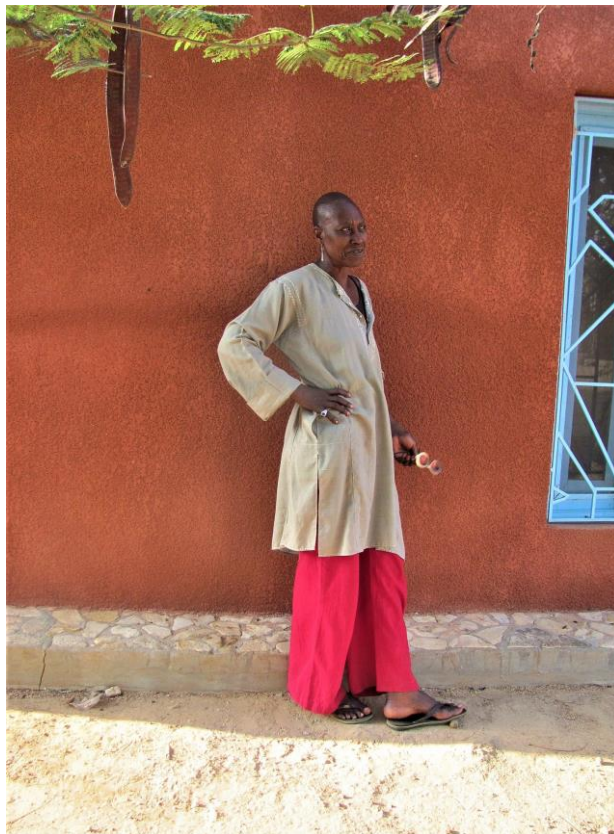
em dança no Brasil, cujo substrato epistemológico foi historicamente composto por referenciais euro-orientados e ignorou os trabalhos fundamentados em epistemologias afrodiáspóricas. Para além de uma discussão em torno de representatividades, trata-se de um olhar crítico sobre a composição do campo da dança e seu evidente compromisso com a manutenção das epistemologias hegemônicas que, não apenas no território das artes, mas nas ciências humanas igualmente, definem narrativas únicas sobre as coisas do mundo, ignorando o fato de que há diversas e singulares perspectivas teóricas e sensíveis oferecidas pelas perspectivas não hegemônicas.

O pensamento concretizado em dança da coreógrafa e artista Germaine Acogny, tem sido iluminado com mais intensidade no Brasil nos últimos anos. A artista, que nasceu no Benin e passou grande parte de sua vida no Senegal e na França, através de sua proposta pedagógica intercultural apresenta-nos um conjunto de ideias que, inseridas no contexto brasileiro de ampliação dos referenciais epistemológicos para a dança, são instigantes e adensadores de reflexões críticas. Para além da louvação entusiástica de uma africanidade imaginada, este trabalho propõe olharmos as enunciações de Germaine, situá-la em seu contexto, situarmos sua passagem pelo Brasil e atentarmos para as dimensões filosóficas da sua obra – refletidas em uma pedagogia, em uma escola de formação e em diversas criações artísticas.

Há uma pergunta geradora que orienta estas linhas: Como uma proposta oriunda de um contexto não hegemônico pode friccionar com o ideal de universalidade gestado pelo pensamento branco, supremacista, imperialista, capitalista e patriarcal europeu, ao mesmo tempo em que amplia simbolicamente o terreno do pensamento em dança e nos possibilita movimentos críticos sul-sul?

As breves reflexões que teço, na medida que tocam nas noções de universalidade, trazem a inevitável referência de Frantz Fanon (1963; 2008) que ao discutir os impactos do colonialismo afirma que a desumanização dos colonizados foi um projeto identitário que localizava o homem branco e a Europa no lugar de um humano-genérico-universal. Esse genérico universal paira nos imaginários da dança quando, por exemplo, discutimos técnica e treinamento.

Foto 1 - Germaine Acogny em frente ao escritório da Escola de Areias.



Fonte: Arquivo pessoal Luciane Ramos-Silva

Pensamento de areias

Podemos referenciar algumas marcas centrais na trajetória de Germaine Acogny: sua participação como diretora artística do Mudra África, uma política pública para as artes proposta por Leopold Sedar Senghor, primeiro presidente do Senegal após a quebra colonial, e que teve a direção do coreógrafo francês Maurice Béjart, criador do Mudra, Centro de dança criado nos anos 70 em Bruxelas que trazia perspectivas inovadoras em concepções filosóficas e estéticas. Cito também sua concepção da *Escola de Areias (École des Sables)*, Centro Internacional em danças tradicionais e contemporâneas de África, e também sua atuação como coreógrafa convidada no Balé da Cidade

de São Paulo em 1995, na gestão de Ivonice Satie em comemoração ao tricentenário de morte de Zumbi dos Palmares. Todas essas passagens de vida são referências privilegiadas para termos não apenas seu pensamento estético e pedagógico como um manancial para os estudos de dança, mas também como uma oportunidade de construir relações sul-sul mirando filosofias incorporadas e práticas que revelam também negritudes globais.

Enquanto propositora de uma pedagogia que tem em seu cerne a percepção da pessoa em seu contexto, sobretudo a pessoa em relação com o cosmos, Germaine coloca-nos em contato com uma maneira de pensar dança que agrega valor à uma dimensão fundamental da experiência humana e que no Brasil, é frequentemente colocada em xeque no que se refere à experiência de pessoas negras – a autonomia e a consciência de si para o fortalecimento de um corpo digno. Essa dignidade diz respeito à percepção do valor próprio e das camadas de história que compõem a pessoa. Numa leitura mais expandida esse reforço da dignidade, que encontramos em outras pedagogias de dança afro orientadas em territórios brasileiros, são contra-discursos à desumanização perpetrada pelo pensamento moderno e que se mantém na atualidade como marca da colonialidade.

Eu penso que temos que ser orgulhosas do que somos. E digo que nós negros sabemos nos portar, nos colocar. Há muitos discursos na história, mas nós somos esquecidos o tempo todo – enquanto negros, enquanto mulheres também. Mas não devemos ficar em guetos e sim ocupar nossos lugares. É por isso que não é justo estar em baixo. Devemos ser orgulhosas de nossos corpos. (Germaine Acogny, depoimento pessoal, julho/2015)

Em seu livro, Germaine (1980) formaliza um repertório de movimentos base, decompondo, selecionando e construindo um sistema organizado . Em entrevista à rádio RFI quando questionada sobre a tendência do senso comum em acreditar que a dança africana é inata, Germaine afirma:

Bem, certamente não, a dança não é inata. Eu sou do Benin, cheguei no Senegal aos cinco anos, e levou tempo para eu aprender o sabar [uma forma de dança senegalesa]. Agora, adquiri esses gestos, mas estava longe de ser inato, e os ritmos também não eram! Nossa dança patrimonial e tradicional são extremamente complexas, por isso requerem aprendizado. Peguei a essência das danças tradicionais da África Ocidental e as danças que aprendi na Europa e

criei minha própria técnica, onde os movimentos são iniciados pela coluna vertebral¹⁷⁹.

O Mudra Afrique

Eram tempos de transformação em diversos contextos do continente africano e em muitos deles nascia um pensamento novo sobre autonomia cultural e estado nação. O então primeiro presidente eleito após a derrubada do colonialismo francês, Leopold Sedar Senghor, propôs uma política de Estado privilegiadora da arte enquanto instância fundamental do desenvolvimento nacional. Esse pensamento perpassou de maneira semelhante muitos governantes de outras nações africanas na criação de trupes e balés nacionais em uma assunção ao patrimônio nacional¹⁸⁰. A atuação de Senghor como presidente, que além de estadista era poeta, teve contornos específicos quando o comparamos com outros chefes de Estado, pois agregou ao seu pensamento político perspectivas sobre arte, estética e poética, introduzindo traçados importantes para a presença das artes na vida senegalesa. Não por acaso, durante um período de seu governo a dança era disciplina obrigatória nos curriculuns de educação básica. Esse espírito fomentou igualmente o movimento da negritude, cujo conteúdo anunciador mobilizou a intelectualidade negra das Áfricas e diásporas num projeto de conexão de sentidos para a reflexão sobre as histórias comuns dos povos negros.

Senghor almejava uma espécie de ascensão do Senegal enquanto nação na história do mundo dando à arte papel de protagonismo e instituindo-a como elemento catalizador de desenvolvimento e modernidade. Tais informações são importantes para compreender o contexto onde Germaine Acogny gestou seu pensamento concretizado em dança e como ele

¹⁷⁹Entrevista disponível em <<http://www.rfi.fr/afrique/20131205-germaine-acogny-danse-vie-mudra-afrique-ecole-sables-theatre-ville-paris>>. Acesso em 23 mai. 2015. Transcrição e tradução nossas.

¹⁸⁰ Para maiores informações sobre os balés nacionais ler Silva (2012). <http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/danca-e-performance/conacry-em-movimento-historia-social-horoya-e-arte-na-africa-do-oeste>

reverberou na trajetória da coreógrafa bem como na proposta do *Mudra Afrique*, escola pan-africana de dança onde Germaine atuou como diretora artística.

Intelectual fluente nas estruturas de poder francesas, Senghor trouxe para sua política de Estado um plano de extroversão ímpar para a época, que almejava erigir as civilizações africanas ao patamar da história universal (àquele tempo entendida como a história narrada pela Europa). Em sua leitura da experiência africana, Senghor trazia a narrativa controversa de que os povos africanos tinham a expressão artística como fundamento e os europeus tinham a ciência - uma perspectiva que polarizava africanos e europeus como seres de “razão intuitiva” e “seres de razão lógica”. Homem de seu tempo, Senghor tentava valorizar a diferença que solicitava a ideia do "nós e dos outros" , Senghor acabou reforçando exotismos . Mesmo com todas as contradições em sua trajetória (que provocaram inclusive severas críticas do movimento da negritude, do qual foi um dos fundadores), é fundamental a contribuição de Senghor para a história das artes negras, seja como estadista, intelectual ou artista.

Ao decidir criar o *Mudra Afrique*, essa escola pan-africana de dança sob a liderança de Maurice Béjart, Senghor almejava inserir as artes enquanto parte importante dos planos de política cultural e no empreendimento de uma ideia de unidade política atrelada à consciência das identidades culturais das civilizações negras, fazendo da arte e da cultura, prioridades nacionais. Em uma perspectiva mais ampla relacionada aos processos de independência africana, assistimos à participação efetiva do campo da dança nos caminhos de modernização dos jovens Estados africanos.

Existe uma proposta de encontro cultural na técnica Germaine Acogny, que ela denomina intercultural. Após experiências de campo acompanhando aulas e entrevistas diretamente com Germaine no Brasil e no Senegal, bem como experiências práticas e entrevistas com suas principais discípulas, compreendo que a coreógrafa elabora um discurso que gradualmente torna-se intercultural enquanto projeto político e epistêmico, tal qual teorizado por Walsh (2010), desafiando os modelos eurocêntricos de educação. De maneira geral, o trabalho na técnica Acogny está mobilizado por alguns temas-chave: a marcha,

a compreensão da importância da coluna vertebral, a abordagem do solo enquanto percepção da gravidade, o fundamento da energia e do ritmo. Esses temas são abordados ao longo do treinamento tecido por uma trama pedagógica holística.

As perspectivas de Germaine Acogny propõem o enlace das culturas africanas com as europeias, no intuito de um sobrevôo para uma ideia de universalidade que, conforme mostraremos mais adiante, explode com a narrativa narcisista europeia do universal como espelho de si. Germaine, em uma dança autodeterminada, coloca-se no jogo como agente de um outro universalismo.

O universal e a perspectiva de Leopold Sedar Senghor

Dois elementos mostram-se fundamentais de serem mobilizados na avaliação da política através das artes empreendidas por Senghor: a categoria *Estado* e a categoria *Universal*. Ambas são entidades que nascem justamente na modernidade pautada pela colonialidade do poder. O Estado Nacional construído pelos chefes de Estado africanos tinha o grande desafio de se adequar a um modelo organizativo político que, frequentemente, chocava com as formas africanas de escritas de si. Os Estados patrimonialistas, as chefias locais, as lógicas de consumo/troca/dádiva, entre outros aspectos, dificultaram essa combinação por vezes bizarra, do modelo europeu com a experiência africana. Assim, a tentativa de Senghor foi louvável naquilo que trazia como percepção da arte enquanto experiência da vida cotidiana, sendo, portanto, motor e motriz da cidadania, mas por outro lado, ao definir essa relação com a arte como uma espécie de “ethos” africano, sucumbia justamente na polaridade Nós/Outros, já que a percepção de uma civilização negro-africana, plena de direitos e dignidades, inexistia a partir do ponto de vista europeu. Ao pensar em uma complementariedade entre o europeu e o africano, ampliando a noção de humanidade e empreendendo um *duplo movimento* de enraizamento e abertura, tal qual dizia, seu projeto, valoroso e impar àquele momento, não resistiria às forças imperialistas e tampouco a crítica interna que crescia. O segundo aspecto, refere-se à clara ambiguidade de que o Universal aspirado

ligava-se à intelectualidade francesa. Assim, o etnocentrismo europeu definia, em grande medida, aquele sentido de universalidade.

Imaginário em movimento

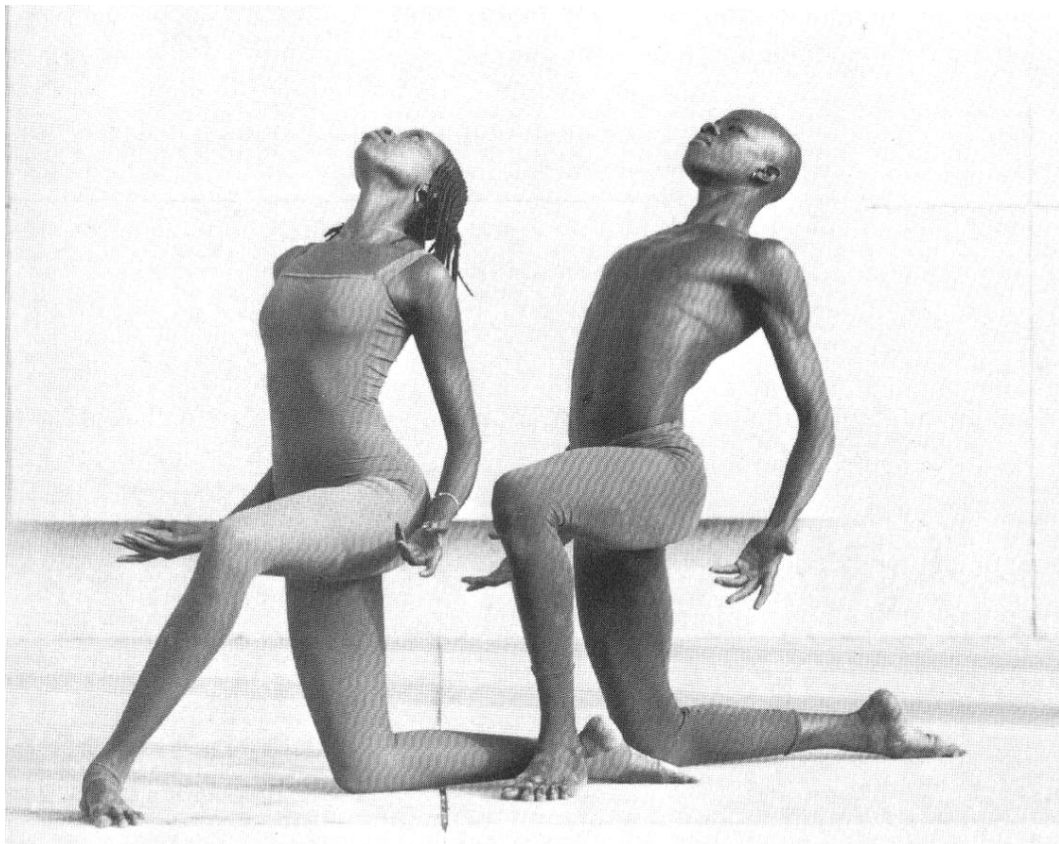
A técnica Acogny está profundamente relacionada com o imaginário e com a capacidade de dar concretude aos símbolos e relacionar o corpo com o cosmos.

Na sistematização técnica, Germaine não usa o termo passo mas sim mas sim “movimento” e este corresponde a uma concatenação de informações motoras, sensoriais simbólicas. Aprendemos o movimento *do baobá, da palmeira da costa, da estrela do mar, do fromager, da boneca ashanti, do condutor, do tigre bravo, do cervo dançante, do passageiro, da pintada*, entre outros. Tais mobilizações propõem uma relação e entendimento do movimento a partir do imaginário, suplantando a perspectiva abstrata e oferecendo a possibilidade à pessoa que dança não apenas imaginar seu gesto, mas re-imaginá-lo na medida em que acessará seu cognitivo para concretizar o símbolo proposto. Assim, embora o *movimento do baobá*, por exemplo, seja construído a partir de motivações sistematizadas e claras de braços, pernas, percepção rítmica entre outros aspectos bem determinados, o *baobá* de uma pessoa nunca será igual ao *baobá* da outra, a imaginação faz com que os sentidos de construção do movimento não sejam apenas captados desde fora, mas desde dentro. Prevalece a importância de se perceber enquanto árvore na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições próprias de cada pessoa e uma expansão motivada por alcançar distâncias, o que é simbolicamente a relação com os entornos.

Essa proposta que privilegia a sensação e o imaginário leva a pessoa a acessar estados que a dança compreendida apenas como forma, não é capaz de oferecer. Trata-se de imaginar- se sendo um *tigre bravo* e acionar todas as qualidades e estados de escuta necessários. Trata- se de habitar o corpo enquanto tigre imaginando-o profundamente. Imaginar-se como um *fromager*,

em sua grandeza , implica em manter os pés profundamente enraizados, se relacionando com o centro de gravidade e ao mesmo tempo ter galhos extensos, se relacionando com a exterioridade ampla do mundo. Nele há um engajamento da coluna e dos rotadores da área coxo femural. Há uma ondulação contínua e minimalista da coluna, num trabalho preciso e interior de percepção do movimento. Tal qual uma árvore antiga, que se move com experiência e que é marcada por uma noção de tempo que não significa necessariamente velhice, mas maturidade. Manter essa relação equilibrada expandindo os espaços internos e crescendo ao infinito é um grande desafio não apenas para a manutenção do equilíbrio físico, como também em nosso dilema cotidiano em lidar com os desafios que nos atravessam enquanto pessoas no mundo.

Foto 2 - Movimento do Cervo em dupla.



Fonte: Danse africaine (1994. p.72)

O Universal proposto por Germaine Acogny

Empreendo aqui um exercício de reflexão sobre a ideia de universal, deslocando-me no tempo e tentando entender seu significado no discurso de Germaine cruzado com seu contexto histórico singular. Não se trata portanto, de apresentar "formas universais", mas absorver um certo índice de contradição, algumas delas já mencionadas anteriormente, para perceber o percurso da coreógrafa ao incluir uma narrativa não hegemônica de dança em espaços legitimados de poder (Germaine leciona e se apresenta em diversos espaços notórios) sendo essa narrativa um contra-discurso ao que se chamava de universal.

Germaine forja sua técnica colocando em relação a dança moderna, sobretudo a partir da técnica Martha Graham com o balé clássico europeu e danças da região do Sahel africano.

A coreógrafa associa conteúdos técnicos a partir das linguagens que mobilizaram sua experiência artístico-pedagógica, como as já citadas técnicas criadas em contextos europeus, fundamentando essa conexão nas perspectivas africanas. Ressaltamos que ao operar a comunicação entre as danças da África do Oeste, o balé clássico e a técnica Graham, a coreógrafa não determina uma hierarquia de valores, indicando uma superioridade ou capacidade desta ou daquela linguagem ser mais profunda em determinados aspectos – o que Maurice Béjart fez, na experiência do Mudra Afrique, ao afirmar, por exemplo, que o balé daria as bases mais profundas aos corpos africanos¹⁸¹. Neste caso, questionamos: qual modelo de compreensão de corpo é acionado quando se considera que o balé clássico ou linguagens eurocentradas proporcionam bases mais profundas? Essa profundidade estaria ligada a uma compreensão racional de perspectivas técnicas a partir de um conhecimento sistematizado? Ou essa profundidade pode ser auferida a partir de uma relação com uma consciência corporal que se dá em bases físicas e holísticas. A análise da técnica Acogny me fez crer que Germaine responde a

¹⁸¹ Para referência da fala de Béjart, ver SILVA, 2018.

esses questionamentos a partir da ação intercultural proposta em sua pedagogia. Não pretendo discutir aqui os fundamentos técnicos e poéticos desse enlace, o que exigiria um novo artigo, mas cabe ressaltar como, no percurso de gestação da técnica, Germaine encontrou o ponto de equilíbrio para garantir um protagonismo para as danças africanas nessa relação, o que dá o tom para o que defende - universal é uma dança que possibilita qualquer corpo existir nela. Assim é a técnica Acogny. Há disciplina mas não há uma ideia de eficiência de gesto supressora fazendo com que cada pessoa absorva os movimentos da técnica sem desconsiderar suas camadas de história. Vejo que trata-se de uma pedagogia que abre espaços para que a pessoa que dança interpele e se relacione com as informações que recebe, cruzando-as com seus mundos próprios. Trata-se de permitir agência ao corpo na medida que a pessoa é incentivada a construir imagens sobre si e não se encaixar em uma forma prescrita. Assim, Germaine afirma que sua dança é tanto africana quanto universal.

Como alternativa a ideia de universal forjada pelo colonialismo europeu, afirmo que Germaine propõe um universal pluralista expandindo pertencimentos e encontrando elementos comuns nas danças da África do Oeste que comunicam e constroem pontes para diversas formas de existir.

O percurso de Acogny nos ensina que a consciência de si e as reinvenções das africanidades no mundo contemporâneo passam pela leitura crítica do colonial. Lembro vividamente de sua leitura do *Discurso ao colonialismo*, de Aimé Césaire, em seu solo *Soongook Yankar* (Confrontando a Esperança), durante a Bienal Sesc de Dança em 2012. As propostas de Germaine possibilitam reflexões sobre a unidade do humano e a pluralidade das linguagens e formas de apreender os contextos. Sua pedagogia e obra artística acumulam ideias e convicções muito caras aos nossos dias, abordando princípios para a consciência do corpo e dos nossos mundos.

Referências

ACOGNY, Germaine. **Danse africaine**. Weingarten Kunstverlag, 1994, 4ª. Ed. ISBN 10: 3881840389 ISBN 13: 9783881840385

BORO. Seydou. La Danseuse D'Ébène (França 2002). Documentário em cores/52'.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre el colonialismo**. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: EdUfba, 2008.

_____. **The wretched of the earth**. New York: Grove, 1963.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. **Estudos AfroAsiáticos**, Rio de Janeiro, v. 6-7, CEAA/UCAM, p. 259-265, 1982.

SILVA, Luciane da. Conacry em movimento. História social, horoya e arte na África do Oeste. **O Menelick2Ato**, São Paulo, n.9, 2012. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/danca/conacry-em-movimento/>

SILVA, Luciane da. *CORPO EM DIÁSPORA: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Artes da Cena do IA UNICAMP, 2018.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. **Revista Javeriana**, Bogotá, v. 24, n. 46, pp. 45-70, 2005.

_____. Introducción: lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: _____ (org.). **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, 2013. Disponível em: <http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Catherine%20Walsh%20-%20Pedagog%C3%ADas%20Decoloniales.pdf>. Acesso em 20 set. 2020.

DECOLONIZAR: DANÇANDO COM SANKOFA

Erick Santos Silva (UFBA)

Antes de entrarmos nos caminhos emaranhados deste artigo é preciso uma contextualização e lembranças dos caminhos deste corpo que vos escreve. Falaremos de *AutoEscavo*. Este material foi lapidado na conclusão de curso em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina, que tinha e tem, quando performado, o objetivo do mergulho interior nas memórias presente neste corpo, para no encontro com sua linha ancestral se nutrir da *Matripotência*¹⁸² encontrada nas memórias e nas filosofias *Yorùbá*, trazendo para este caminho as epistemologias outras fora do âmbito acadêmico, como por exemplo, as vivências em terreiros de Candomblé, nas rodas de samba, as rodas de capoeira (...) e as riquezas culturais diaspóricas Africanas encontradas aqui. Alimento-me e procuro transdisciplinar nas discussões e nas criações artísticas, pois, estou no caminho de tomar para si aquilo que foi roubado e/ou velado para este corpo.

Pois bem, *AutoEscavo* foi e é, quando performado, a busca de um menino pelas suas memórias ancestrais e uma desestabilização do tempo cotidiano para o tempo extracotidiano como se fosse em um ritual¹⁸³. Onde a presença do ser que age com seu corpo - corpo enquanto voz, corpo enquanto respiração, corpo sem a catalogação ocidental – culmina nas vivências e experimentações nas tensões provocadas, atritos e modificações (alteração da respiração e da voz, como exemplos), fazem as qualidades corporais alterarem, elevando a presença do ser que age ou do *Performer*¹⁸⁴. Foi um mergulho nesse corpo, um abraço nas raízes e nas memórias pretas encontradas nas experimentações da dança para os Orixás¹⁸⁵, nos ensaios em lugares abertos, nas vivências com artistas e coreógrafas que trabalham com o tema, adquirindo mais material corporal juntamente com as filosofias, o respeito, a fé e a criação inspirada pelos movimentos para Elas e Eles. Em *AutoEscavo*

¹⁸² Oyèrónké, Oyèwùmí, 2016.

¹⁸³ Schener, 2011.

¹⁸⁴ Grotowski, 2015.

¹⁸⁵ Opto por utilizar a maneira que escrevemos no cotidiano, mas para informação a grafia *Yorùbá* é *Òriṣà*.

também existe uma experimentação de um lobo, em uma mimetização de como anda, rosna e uiva, em uma tentativa de completude ao instinto animalesco presente em nossos corpos: *Nixe* (esse lobo, bicho-homem) que se corporifica em cena para rasgar e morder a pele do *Performer*, para uma metáfora do (re)nascimento. *Nixe* é um ser fronteiro que vem para jogar-me e empurrar para fora da linha cotidiana na busca de um *encantamento*¹⁸⁶. Em cena também há um choro de um bebê, que grita sua mãe, faço um desenrolar espiralado junto a respiração e começo a dançar para os Orixás. Para caçar e trilhar este caminho abracei e pesquisei as memórias afros e afro-ameríndias, ouvi histórias da minha família contada pelo meu antecedente vivo, meu avô, e minha ancestral, minha mãe. Em *AutoEscavo* brinco com a voz, com a dança, com as qualidades corporais e as modulações da respiração, consigo apresentar em algumas cidades recolhendo visões de espectadores de fora das artes e de dentro delas. Citamo-nos algumas.

Londrina/PR onde tem suas primeiras recepções pelos artistas populares e aqueles inseridos na academia. É interessante destacar que durante o processo consegui apresentar em um colégio descentralizado da cidade (cito também que foi pela inserção da lei 10.639/2003, visto que a professora de Educação Física gostaria que as alunas e alunos tivessem um contato vivo com os conhecimentos Afros), lá vivenciei aberturas de relatos de transição capilar e o racismo religioso impregnado tão cedo e inconsciente nos jovens. Em Londrina também, consigo recolher parte do que chega até o espectador, em uma temporada de apresentação na *Usina Cultural*, espaço e vila artística da qual fui residente na cidade, onde experienciei quais as emoções despertavam no público e qual choro engasgado poderia ser jorrado e foram.

Rio das Ostras/RJ (ago./2019), lá foi visível a parte da população que abraçou a cena como um todo e outra parte que não se interessou, saio do festival com um prêmio de melhores esquetes definido pela jurada e jurado. Em Salvador/BA, consigo performar no Congresso de Filosofia Africana e Filosofia da Libertação (out./2019), ouvindo incentivos e pedidos de continuação de não

¹⁸⁶ Oliveira, 2005.

parar o meu ofício, também foi ali que ouvi “Você deveria tentar o mestrado em dança também!”. Em Jabaquara/SP (Dez/2019), sendo abraçado pelo *Centro de Culturas Negras Mãe Sylvia de Oxalá*, ouvindo relatos pessoais das identificações com o tema, com o processo desestabilizador e rico que é ao abraçar nossas raízes (origens), fazendo uma resenha ao fim, ouvindo o que chegava ao público com suas dúvidas e abrindo o processo de criação.

Esse foi um breve histórico por onde passei com *AutoEscavo*, hoje, encontro-me Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança na UFBA, investigando justamente o processo da decolonização ao encontrar, resgatar as danças afrodiaspóricas, as memórias ancestrais em um *junto*¹⁸⁷ com as filosofias africanas.

Feito esse memorial, retornamos a pergunta: Então é possível o corpo carregar essas memórias? Começamos academicamente com Grotowski, acerca da busca do corpo ancestral indo à caça e ao encontro da sua nomenclatura *Corpo-memória* e logo *Corpo-Vida*, afirmando que as memórias:

São inscritas sobre a pele e sob a pele, da infância até a idade presente e talvez também antes da infância, mas talvez também antes do nascimento da nossa geração. O corpo-vida é algo de tangível. (GROTOWSKI in: FLASZEN; POLLASTRELLI (orgs.), 2010, p. 205).

Conheço esse material em 2015 e percebo que poderia fazer algo com as portas de prática e reflexões despertadas. O objetivo era descobrir as memórias, a ligação ancestral carregada neste corpo. Esse desejo aprofunda e estabiliza devido ao apagamento histórico, as perdas de identidade, o racismo estruturado e o racismo religioso em nosso país, que fazem e impedem que jovens descendentes dessas linhagens encontrem relatos: de quem veio antes, de onde e por quê? Para esse corpo de dançante-pesquisador a vontade era e é, em se (re)conectar com os que passaram, pois, é lá que está a força, o respiro para continuar, o sal e o bálsamo que sustenta, desbravando caminhos passados, presente e para quem vai chegar...

¹⁸⁷ Que está junto, não existe sem a outra ou outro.

Então Grotowski abre essas portas de investigação dentro do curso de Artes Cênicas, através das nomenclaturas citadas, *corpo-memória e corpo-Vida*, ele defende que o aprendiz a *Performer* precisa descobrir uma antiga corporalidade ligada à sua linha ancestral, é como se chegasse lá atrás e lembrasse do *Performer* primário (Grotowski, 2015). Nas experimentações que ocorreram, fui a busca deste corpo carregado de memórias. Fiz, um mergulho acerca das histórias familiares, dos passados carregados, das alegrias e a celebração da vida nas memórias vivas presentes. À medida que o trabalho foi se alastrando em mim, percebi que o material era muito rico, era como se escorresse do meu ego e mergulhasse nas raízes e tinha que ser compartilhado para a comunidade e expurgado para a sociedade. Ressalto aqui, que esses conhecimentos e sabedorias de que os nossos corpos carregam memórias, histórias, medos e ancestralidade, o nosso povo preto e indígena anda dizendo há um bom tempo!

Para nós diaspóricos de povos africanos e afro-ameríndios, encontramos inúmeras barreiras para descobrir e reconectar com nossas raízes, mencionados à cima, o racismo refinado fez sucumbir resultando em perdas de identidades e a inversão de valores e sabedorias negras por conhecimentos colonizadores e brancos fazendo um apagamento cruel dessas. Quando descubro essa porta de criação inicialmente, percebo a oportunidade de tomar de volta e concomitantemente fazer um empoderamento de ter orgulho de ser quem a gente é, de conhecer nossa cultura através dos nossos olhos, das nossas vivências, para efetivar a volta e apanhar aquilo que ficou para trás e reconstruir: o *Sankofa*¹⁸⁸. Compreender de onde viemos, tomar para si as histórias e as memórias das nossas avós e avôs, nossas bisavós e bisavôs..., mergulhar no arcabouço contido que é corpo.

No presente, depois dessas comportas serem abertas, tenho como objetivo vivenciar e presentificar cada vez mais o *batucar-cantar-dançar*¹⁸⁹ para descortinar ainda mais parte das memórias incontidas neste corpo, para um possível processo de decolonização transversal. Memórias, imagens e histórias

¹⁸⁸ *Adinkra* (para nós ocidentais quase símbolos) dos povos Akan, localizado boa parte no Benin e em Gana. "Cada ideograma, ou *adinkra*, tem um significado complexo, representado através de ditames ou fábulas que expressem conceitos filosóficos." (Larkin Nascimento, 1996)

¹⁸⁹ Termo por Bunseki Fu-kiau, conhecido pelos estudos de Zeca Ligiéro (2019).

que aconteceram ou poderiam ter acontecido, mas vivas, pois, estão intrínsecas a este corpo:

Difícil é saber o que foi vivido e o que a gente se lembra ou se o que a gente imagina foi de fato que viveu. De qualquer forma, história é o que a gente consegue articular, em discurso, do que viveu, do que imaginou e o que somos capazes de interpretar com nossas palavras, nosso corpo, nosso repertório de imagens e de associações. (LIGIÉRO, 2011, p. 89).

Com esse objetivo é que a pesquisa de mestrado está sendo empreendida. Em uma investigação artística-corpórea-filosófica, presentificando e traduzindo via corpo essa tríade de Fu-Kiau que se torna bússola pra estes caminhos emaranhados, citamos:

Fu-Kiau afirma que a dança é apenas um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o “batucar-cantar-dançar” que seria, então, um *continuum*. (LIGIÉRO, 2019, p. 200).

Alumiamos: estou nesse processo de religação, aprender e honrar os que antes vieram, executando uma atualização do presente, respirar conhecimentos e epistemologias outras fora do âmbito acadêmico e referenciando-as com respeito e valores. Alimentando-me, transformando, descobrindo esse arcabouço que é o corpo, que segundo Santana (2020) a metodologia do artista consiste em conhecer, absorver e transformar esses conhecimentos e *insights* via corpo. Pretendo concretizar em uma dança-performance, expandindo para as pares, os pares e quem estará presente. E nesse processo de recolhimento de vivências, cantos, danças, vozes e respiração farão desaguar e confeccionar a escrita da dissertação.

Traço um caminho de realizar uma atualização do presente com o conhecimento vindo de trás. Logo, *Sankofa*: o pássaro que anda para frente, mas só consegue se movimentar à medida que resgata o conhecimento vindo do seu passado, dos ancestrais, dos encantados, dos Orixás e *Voduns*. Pois, “*se wo were fi na wosan kofa a yenki*”¹⁹⁰; se você esquecer, não é proibido voltar atrás e reconstruir. Citamos Sandra Petit:

Ao executarmos danças de matriz africana, conectamo-nos com os ancestrais, desde os mais remotos tempos de uma civilização milenar, que nos traz as vivências das rodas, debaixo de árvores frondosas, nos terreiros, quintais e praças. (PETIT, 2019, p. 70).

¹⁹⁰ Provérbio em ganês.

Descortina para mim as joradas de memórias junto com as emoções e as potências na dança para os Orixás. Uma dança para Elas e Eles, importante frisarmos que a dança é para eles e não a utilização da nomenclatura dança dos Orixás, pois, para Inacyra Falcão dos Santos (2008), Maria Lurdes da Paixão, a minha orientadora atual no PPGDança-UFBA e para este que vos escreve, a dança dos Orixás só em encontrada em Ilês (casa de Axé) e terreiros.

O argumento que instalo é que para se pensar na tradição africana brasileira, não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão, buscando o seu conhecimento e o respeito. (Santos, 2008, p. 2).

Dito isto, correlacionamos esse desvelamento da ancestralidade com o *adinkra* dos povos *Akan*, *Sankofa*: Nesse caminhar estou andando para frente, projetando para o futuro, atualizando o presente com essas memórias ancestrais e presentificadas pelo corpo e pelo estudo, nessa (re)conexão e mergulho nas vivências e epistemologias afro-referenciadas que não estão inseridas com o devido valor em nossas universidades e escolas. Este *adinkra* ideograma carrega uma filosofia, é usado nos tecidos da despedida de seus falecidos (LARKIN, 1996) com isto, trago como potência artísticas a roupagem que irá embora à medida que a pesquisa aprofunda.

Sankofa, a imagem de um pássaro que projeta seu pescoço para trás, aprende com o passado, com as mais velhas e os mais velhos, absorve, caminha e reconecta-se com seus pares. Citamos Sandra Petit:

Tornamo-nos *sankofa*, um pássaro que se movimenta para frente, ao passo que mantém sua cabeça voltada para trás, num elo inquebrantável com a nossa história, a um só tempo comunitária e cósmica. (PETIT, 2019. p. 70).

Logo, para este corpo que escreve e dança na procura do auto escavo, no mergulho e no desvelamento daquilo que foi roubado, camuflado, dilacerado, embranquecido e endemoniado, torna-se fundamental uma reconexão ancestral, uma alimentação e abertura para desenvolvimentos que essa pesquisa colheu e colherá, pelas sementes plantadas, os crescimento de suas raízes, fazendo estourar o limite que tentaram moldar-me. Pois, as manifestações de diáspora e africanas sempre tiveram um cunho espiritual-cultural-medicinal, onde as artes que aqui tentamos coloca-las em “caixinhas”,

se encontram e atravessam-se, resultando no descortinar do desconhecido (SANTANA, 2020).

Para as negras e negros desterrados brutalmente da África para as América e cujos algozes procuraram por todos os meios destituir de humanidade, a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual. Assim para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa existir. (PETIT, 2019, p. 72).

Torna-se fundamental que mais negras, negros e negres em nossa sociedade mergulhem em sim, apropriando-se daquilo que nos foi negado para fortificação das raízes e descobrir que os conhecimentos e sabedorias já existiam antes da categorização da palavra. Esse recorte da pesquisa consegue estourar o vaso da limitação impingida pela sociedade e agora suas raízes, minhas raízes que estouraram esse limite começa a cavar fundo e alimentar-se do encantamento vindo de lá e encontrado aqui em diáspora, pois é nesse trilhar que o conhecimento vale a pena, vemos:

O significado de caminhar para a cultura africana e afro-brasileira é muito mais que chegar a algum lugar, atingir um objetivo. É a constatação da aprendizagem no percurso, ou seja, caminhar é o mesmo que aprender e apreender o percurso. Em muitas circunstâncias, caminhar vale muito mais que o objetivo final; talvez nem se chegue a atingir uma meta almejada, mas na hora do entendimento o que conta é o que o percurso trouxe, o seu legado. (BARBOSA, 2016, p. 30)

Emaranhado

Descobri no tecer da Conclusão de Curso, que as transdisciplinaridades da performance com a antropologia são extremamente ricas. Possibilitaram um mergulho interno e expurgação via performance, *AutoEscavo*, consequentemente no teórico costurado e intitulado: *AutoEscavo: A busca pelo Eu Corpo Neófito* (2018), com autores que pesquisam tais temas. Descobri também que a performance quando bem executada pode resultar em uma transportação e uma transformação, citamos:

Denomino performances os eventos em que os performers são “transformações” modificadas e àqueles em que os performers são levados de volta aos seus lugares de origem, “transportes”- “transporte” – porque durante a performance os performers são “levados a algum lugar”, mas ao final, geralmente ajudados por outros, eles são “desaquecidos” e reentram na vida cotidiana no mesmo ponto em que saíram. (SCHECHNER, 2011, p. 162-163).

Pois em toda manifestação de performance uma linha cotidiana é atravessada e torna-se extracotidiana. Atualmente, no tecer da pesquisa e dissertação de mestrado em dança, esse corpo reconhece que tais áreas artísticas na verdade nunca estiveram separadas, mas o ocidente que tem mania de separar e catalogar as coisas para tornar “fraco” e deslegitimar as potências pretas, afro-ameríndias, diaspóricas e o que venta do continente Africano.

Com as afro-referências, afroperspectivas e afroepistemologias, estou modificando meu enredo e trazendo para dentro das referências acadêmicas. Que com todas as barreiras impingidas, as resistências de cada preta, preto, prete, quilombola, indígena que entram nas academias e conseguem manter-se lá dentro (Políticas de Ações Afirmativas) fazem a casa grande tremer, pois, subverte as/os que já foram proibidos de estudar. E fazem a conclusão do seu curso, referencia seus próprios caminhos na busca da sua protagonização e abrem portas para outros.

No dissertar, já estou encontrando mais caminhos de diálogos e filosofias Africanas e de vida (exemplos, Ifá e o Candomblé), afros-termos que desestabilizam este corpo e conseqüentemente irão desestabilizar, destruir, renomear e afro-referenciar termos europeus e colonizadores. Alimento-me dessas referências afrocentradas, plantando, colhendo, modificando esta subjetividade que foi tão atravessada e colonizada pelo trilhar desses passos lá na infância. Logo, na fusão dos elementos que irei trazer para a pesquisa de mestrado, pretendo detalhar como as danças para os Orixás, de possíveis vivências em danças em diáspora africana, em um *juntó* com as filosofias africanas, irão decolonizar este corpo vias afrocentricidades.

Procurando partir da prática e das vivências, escrevendo diários de bordo, relatando pela autoetnografia, e colocando-me nos caminhos de pesquisa das que antes já fizeram e ainda fazem em um diálogo, sendo ensinadas por elas/elus/eles. Como diz Vanda Machado (2013), “*en-sinar (...)* é colocar o outro em seu *Odú*, dentro da sua própria *sina*, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é.”

Com isto, coloco-me no caminho das referências que trouxe aqui neste artigo e de tantas outras que irão atravessar-me, na bússola decolonial nesta trilha, nas disciplinas aqui neste artigo citadas, pensando-dançando junto a elas. Pois, uma área de conhecimento pode instigar e alimentar outra, como dito por Luciane Ramos Silva, a dança e a antropologia, com suas perspectivas sobre o corpo, a cultura e as práticas pedagógicas, jogam luz na ressignificação e (re)territorialização dos atores sociais, fortalecendo reflexões e evidenciando que uma área pode alumiar/escurecer a outra (SILVA, 2017, p. 70). Logo, veremos o que esse caminho emaranhado, de encruzilhadas e transdisciplinaridades irá plantar, crescer e coletar.

Tempos de Caos

Nesses últimos tempos de pandemia e isolamento social, consigo vislumbrar uma interferência significativa que os acontecimentos modificaram esta pesquisa, esta que está sendo desenvolvida e aprofundada nesse caos pandêmico e o desgoverno político fascista em nosso país. Esse estado gera desafios significativos, culmina em emoções como a angústia, a ansiedade, o acúmulo de energias que poderiam até se esvair com mais experimentações práticas, um estado de inércia e ao mesmo tempo de resiliência e planejamento para contra-atacar.

Com isso os problemas para este dançante-performer-pesquisador aparecem: os espaços para os ensaios, a falta de um laboratório (de uma sala fechada) para expurgar as criações primeiramente, recolher material, para abrir para os olhares de fora, críticas e sugestões. Hoje, adapto-me no vivenciar as danças no cômodo de minha casa e algumas outras na laje emprestada pela locadora nesses meses de caos. A barreira de não poder ensaiar em lugares abertos e envolvidos pela natureza, pelas matas e árvores, aos poucos com a liberação da Prefeitura poderei ir dançar na beira do mar, usando máscara e atraindo olhares curiosos, e nas matas pelas cidades. O problema central para este é a limitação do Encontro: como a pesquisa parte do corpo, da práxis, a prática que resulta o teórico, o que mais tem me carecido é a presença de outras corpos e corpos para jogo, para improviso, das provocações, das

reflexões encontradas juntas, dos olhares de fora que instiga o material levantado e leva para outras percepções, que sozinho é impossível.

Barreira e Inconclusão

Uma dificuldade é de encontrar as palavras que manifestam toda essa carga ancestral que trago para o trabalho e pesquisa, seja durante a confecção deste artigo, na escrita da dissertação e também no ato da performance. Se não estou fazendo um resgate da minha cultura, estou fazendo o que?

Por tempos em minha família e para mim as filosofias de vida africanas foram negadas e veladas. O que venho cavando, buscando e trilhando é esse apanhar aquilo que ficou atrás (*Sankofa*), desvelar essas histórias e memórias que foram colonizadas. Por hora ainda uso e entendo como resgate ancestral, ainda não encontrei uma palavra que contempla-me, bailo com: (re)conexão; linha ancestral; desvelar e presentificar (em cena); retornar as raízes para refazer-me; decolonizar; transcender (ir além) dos limites postos e impingidos; honrar as ancestrais e os ancestrais, as/os antecedentes, para que eu descendente recupere o primas, o feitiço do verbo construção, o bálsamo e a cura!

Logo projeto para que ao fim da dissertação, no Programa de Pós Graduação em Dança, possa descobrir esse termo, compartilhar os resultados corporais e teóricos, criar tais palavras que partam das minhas vivências, da afrocentricidade e afroperspectivas, de onde eu vim e dos passos de longe que estou percorrendo. Tentando protagonizar este e ao mesmo tempo ampliar para as pares e os pares no processo de aquilombar, mas quilombo na perspectiva de Beatriz Nascimento contida no documentário ÔRÌ (1989) direção de Raquel Gerber: “É importante ver que hoje o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível de uma simbologia.”

A leitora e o/ou leitor que chegaram até aqui pode estar se perguntando, “tá, mas e a dança?”

A dança cara leitora e leitora está na ação de livrar-me das amarras que a sociedade tentou colocar-me, está dentro desse corpo que dança aqui em meio as palavras, que dança para expurgar a tirania, que dança e performa para afetar, incomodar, encantar, resgatar as sabedorias antigas e destruir padronizações ocidentais, pois, nos pequenos passos dados por essa pesquisa, inconcluso aqui, que a dança não está separada do cantar, do batucar, do teatro, da performance, das artes visuais... e que todas essas manifestações interligadas, transdisciplinadas, resulta, na abertura do desconhecido e na sacralização (não-ocidental) do presente. Estou nessa caça e nas viravoltas desse arcabouço vivo que é o corpo, na busca das memórias e ancestralidade, pois:

A memória são conteúdo de um continente, da sua vida, de sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento. Não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto que ele não é mais um cativo. A linguagem do transe é a linguagem da memória. (NASCIMENTO, 1989).

Finalizo aqui, dizendo que a pesquisa está em aprofundamento e construção nesta etapa de dissertar. Procuro sempre levar o pouco dos conhecimentos acumulado, da pequena semente que conseguiu subverter os limites, as barreiras, os afrosurtos (sem jargão algum!) dessas raízes e da ancestralidade, parafraseando Vanda Machado (2013) elas que escolheram-me. Aberto para as recepções, críticas, que fazem a pesquisa andar por outros caminhos inimaginados. E no ato da performance mostrar as celebrações, as dores e as riquezas do meu povo.

Nessas encruzilhadas passadas e nos caminhos a serem trilhados na construção da dissertação, consigo deixar de ser objeto de pesquisa, para na arte, ser o pesquisador, e através dela, rebelar-me!

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade Em Cena**: Candomblé e teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Bahia, 2016.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla, (orgs.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Performer. eRevista **Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-8102

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias**. 1.ed. - Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

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

MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite**. – Salvador: EDUFBA, 2013.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Sankofa: Matrizes africanas da cultura brasileira**. – Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

ÔRÌ. Direção de: Raquel Gerber. Roteiro e Narração: Maria Beatriz do Nascimento. Rio de Janeiro: Angra Filmes, 1989. 1 DVD (93 min.)

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia Da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação, Ceará, 2005.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké - Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. **What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92, tradução por Wanderson Flor do Nascimento.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores – Contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/2003**. Belo Horizonte: Nandyala, 2019.

SANTANA, Tiganá. Cosmologia bantu: interações, tradução, ritmo, e força vital. **Youtube**. 18 set. 20. Disponível em <<https://youtu.be/uuly07vg7O8>> Acesso em 18 set. 20

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: ressignificação de uma herança cultural. Universidade Estadual de Campinas, 2018.

SILVA, Luciane Ramos. **Corpo Em Diáspora**: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. Tese (Doutorado em Artes das Cenas) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes, Campinas, 2018.

SCHECHNER, Richard. Performers E Espectadores: Transportados E Transformados. **Moringa**, artes do espetáculo, João Pessoa, Vol. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.

PRIMEIRAS REFLEXÕES SOBRE DECOLONIALIDADE EM PROCESSOS CURATORIAIS

Eduardo Alves Guimarães (UFBA)

Enunciação – conceitos fundamentais

Meu discurso narrativo parte de alguns *lugares de fala*¹⁹¹ (RIBEIRO, 2017). Trago reflexões sobre nossos processos de produções artísticas engajados em um referencial teórico majoritariamente brasileiro, negro latino-americano e feminino. Nós, que somos, principalmente, artistas da dança na cidade de São Paulo e Salvador.

Muitos de nós empreendemos projetos curatoriais a partir de um pensar-fazer que envolve muitas estratégias de produção. Assim sendo, por que há uma necessidade de pensar sobre *perspectivas decoloniais*¹⁹² na dança? Quais são os valores e conceitos éticos encontrados em nossos projetos autorais?

A Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) propõe o *VI Congresso Científico 2020 #ediçãovirtual*, nos convidando a pensar-agir: *Quais danças estão por vir?* A partir desse questionamento, problematizo: *Quais danças sempre estiveram aqui e não estão sendo vistas?*

A curadoria na arte é um campo de pesquisa e criação complexo e cheio de fruições. O curador¹⁹³, situado e contextualizado nos grandes festivais, ocupa um lugar de poder que determina a visibilidade de produções em meio às outras diversas funções (LIMA, 2018). Sendo assim, *quais modelos curatoriais estão por vir, ou quais modelos sempre estiveram aqui e não estão sendo vistos?*

¹⁹¹ RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

¹⁹² *Perspectivas decoloniais* estão relacionadas a uma visão engajada no conceito da decolonialidade, desenvolvido por feministas negras, intelectuais, ativistas, antirracistas e negros(as), cujos estudos partem da premissa que o conhecimento está ligado ao poder para se discutir o sistema-mundo moderno/colonial (BERNARDINO-TORRES, MALDONADO-TORRES e GROSGOUEL, 2018)

¹⁹³ *Curador* é o profissional que atua na área da curadoria como principal ofício que media processos e projetos curatoriais (ALVES, 2010).

Partindo da dança como área atravessada por outras linguagens artísticas e áreas de conhecimento, proponho reflexões introdutórias sobre *processos curatoriais em uma perspectiva decolonial* (LIMA, 2018). A partir da metáfora do *aquilombar-se* (NASCIMENTO, 2018), entendo nossas produções como *estratégias de aquilombamento*. A fim de obter discussões críticas de como essa produção contribui com redes de fortalecimentos e uma potente produção epistemológica.

Dança como territórios curatoriais em perspectiva decolonial

O continente americano é uma invenção a partir de uma lógica colonialista de expansão territorial (MOURA, 1981). Fomos constituídos a partir de deflorescências, saques e silenciamentos (NASCIMENTO, 2019). O processo de desumanização do corpo sujeito como o *outro não ser* é entendido como *epistemicídio* (CARNEIRO, 2005).

A decolonialidade refere-se a luta contra a lógica do colonial de objetificação dos corpos e seus efeitos mentais, epistêmicos e simbólicos (MALDONADO-TORRES, 2019). Nego Bispo¹⁹⁴ (2015) define o movimento como “contra-colonial”, desta maneira, refere-se a todos os processos de resistência e de luta em defesa dos símbolos e significações dos territórios enquanto “contra-colonizadores”.

Ailton Krenak¹⁹⁵ e Jaider Esbell¹⁹⁶ (2019), em uma conversa sobre os desafios para a decolonialidade na UnBTV¹⁹⁷, afirmam que as guerras de poder também são por narrativas como resultado do colonialismo. No artigo sobre perspectiva decolonial no estudo da arte publicado pela revista acadêmica *Concinnitas* em uma edição de 2019, Carlini¹⁹⁸ (2019) ressalta que:

¹⁹⁴ É um intelectual líder quilombola, poeta, escritor.

¹⁹⁵ Líder indígena da etnia crenaque, escritor e ambientalista.

¹⁹⁶ Artista multimídia, produtor, escritor da etnia indígena makuxi.

¹⁹⁷ A UnB TV é uma emissora de televisão brasileira universitária instalada na cidade de Brasília e vinculada ao Centro de Produção Cultural e Educativa da Universidade de Brasília.

¹⁹⁸ Mestra em Artes pelo PPGA – UFES

A violência com a qual certas narrativas privilegiam a cultura dos povos colonizadores – instaurando como legítima a forma de transmissão de seus valores e abafando a diversidade dos outros – estaria presente de maneira notável também no discurso acadêmico. Não porque não haja outras perspectivas e narrativas, mas talvez porque a força dessa dominação produza um silenciamento das vozes que, se não são escutadas, teriam seu alcance e impacto reduzidos. (CARLINI, 2019, p.264)

É neste cenário que o curador pode fomentar o *epistemicídio* (LIMA, 2017), pois, se o racismo se manifesta como uma estrutura de opressão (SILVA, 2019) a partir da linguagem enraizada de maneira cultural nas sociedades colonizadas (FANON, 2008) – se tratando de processos de produção artística – estamos falando de uma linguagem pautada em valores éticos culturais colonialistas.

Proponho *territórios curatoriais* porque abarcam interlocuções entre diferentes partes sociais, culturais, políticas, econômicas, com possibilidades de atuação e mediações entre diferentes áreas de conhecimento. Este ofício tem sido desempenhado e aprimorado principalmente por artistas e outros profissionais especializados neste nicho de trabalho. No livro **Sobre o ofício do curador - A curadoria como historicidade viva**, Cauê Alves (2010) escreveu que:

Trata-se de um campo interdisciplinar que envolve noções conceituais, reflexão, tomada de partido, arquitetura, produção, montagem de exposição, design de interiores e gráfico, contabilidade, iluminação, conservação, setor educativo, editoração e publicação. (ALVES, 2010, p.44)

Estas produções são fruto de um trabalho que envolve redes colaborativas em um caráter de valorização, cuidado, zelo e preservação de bens patrimoniais e imateriais públicos. Envolve também vínculos e negociações institucionais entre patrocinadores, produtores, artistas e comunidades com interesses diversos.

Na relação de disputa de narrativas dentro do mercado, a curadoria passa ser um solo fértil também para a competição. Sabemos que o mercado é importante para esse cenário na perspectiva de profissionalização (ALVES,

2010), mas esses interesses muitas vezes são incoerentes com conceitos éticos do fazer curatorial.

Diane Lima¹⁹⁹ (2018) define curadoria como atividade que mobiliza diversas narrativas sensíveis para montar uma totalidade de discurso. A pesquisadora entende este campo de atuações como uma possibilidade de performance discursiva dentro das estruturas institucionais. Se a curadoria é esse entendimento sobre mediações entres diferentes territórios, temos grandes desafios quando criticamos as estruturas que envolvem as relações de poder entre nós (LORDE, 2019). Para Lima (2018), uma prática curatorial em perspectiva decolonial pode ser:

Assim, a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamentais para assegurar a dignidade humana. Dessa forma, tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es que também trabalham em perspectiva interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes como as pautas de gênero, classe, raça, entre outras [...] (LIMA, 2018, p.247)

Josie Berezin²⁰⁰ (2019) publicou o artigo **Semanas de Dança: a Prática de uma Curadoria Descolonial**. A comunicação traz reflexões sobre pensamento colonial na dança a partir da perspectiva do balé clássico como estereótipo de modelo único de composição de dança:

[...] quero mencionar a Mostra Semanas de Dança do CCSP (edições de 2015 e 2016) como uma iniciativa pós-colonial, onde nenhum tipo de dança é visto de forma subalterna, super ou subvalorizada, e cuja proposta de pluralidade mostra que independente das origens, trajetórias, contextos sociais ou culturais dos grupos e artistas, todos merecem o mesmo respeito neste campo das artes. É de suma importância compreender e reconhecer que todos os tipos de dança têm a sua própria história e relevância, e que não podem ser apagados ou minimizados em detrimento da imagem clássica e soberba construída em torno do balé. (BEREZIN, 2019, p.04)

¹⁹⁹ Diretora criativa e curadora, mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

²⁰⁰ Pesquisadora de dança, produtora, arte-educadora, mestranda orientada por Cássia Navas do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP.

O balé é entendido pelo olhar antropológico como uma dança étnica – uma dança embasada nas identidades de seus grupos valores culturais (KEALIINOHOMOKU, 1970). Porém, em uma perspectiva contemporânea, a pesquisa de Guego Anunciação²⁰¹ por exemplo, ressignifica o modo operante do balé clássico, criando novas abordagens pedagógicas a partir do corpo negro (ANUNCIAÇÃO, 2019).

Existem algumas contradições e equívocos de entendimentos nos conceitos do pensamento decolonial. Aponto isso nas discussões levantadas pelo artigo de Berezin (2019), não sobre a importância dos impactos atingidos com as mostras, mas sim, sobre esse olhar que classifica e define categorias. Pois, se tratando de perspectivas contra-coloniais em dança, reivindicamos uma noção minimamente crítica e com profundidade das relações de poder operante nas estruturas institucionais (SILVA, 2019). Mercedes Baptista²⁰², por exemplo, tem um legado de estruturação e consolidação de um método de dança moderna brasileira (MONTEIRO, 2007), no entanto, não teve o devido reconhecimento que Katherine Dunham²⁰³ como referencial de pensamento estético moderno de dança no Brasil.

Ignora-se nossa produção por diretrizes hegemônicas de legitimidade ética e estética. Afinal, o que justifica ainda hoje certas noções de definição, de categorização, de demarcação e de significações do corpo enquanto “o outro”? (LIMA, 2018) Pois, quando situamos e contextualizamos o que, para quem e onde estão sendo curadas determinadas produções, encontramos dissonâncias entre teoria e prática. Ao reivindicar um lugar de decolonialidade/contra-colonialidade na curadoria, reivindicamos a necessidade de performar uma atitude política do discurso (LIMA, 2018).

Luciane Ramos (2017), artista da dança e antropóloga, nos elucida algumas questões sobre colonialidade a partir do corpo que dança e suas

²⁰¹ Diretor e coreógrafo, mestrando pelo programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

²⁰² Dançarina, diretora e coreógrafa brasileira, primeira mulher negra a integrar o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1948 (MONTEIRO, 2007).

²⁰³ Dançarina afro-americana, coreógrafa, autora, educadora, antropóloga e ativista social.

complexidades. Ela nos aponta que esse movimento de descolonizar, para além de um movimento de dentro pra fora, se trata também de políticas pedagógicas de reinvenção e revisão crítica dos espaços produtores de saber (SILVA, 2017). Para ela, a problemática está na falta de legitimidade que esta produção recebe nos espaços hegemônicos acadêmicos diante da relevância do tema para uma discussão profunda sobre as bases socioculturais brasileiras (SILVA, 2017). Abordar estas questões de colonialidade é apontar com senso crítico os currículos das graduações e licenciaturas no Brasil, por exemplo:

Parece-nos importante abordar os traços coloniais que se inscrevem na produção acadêmica de conhecimento, colocar em reflexão sua genealogia de poderes para então percebê-los como fatores que, por estarem introjetados nos saberes hegemônicos, impedem-nos de vislumbrar epistemologias que se relacionem com as realidades brasileiras. (SILVA, 2017, p.25)

Quando criticamos a lógica da colonialidade nas instituições de formação, não estamos reivindicando apenas as políticas afirmativas de cotas para discentes e docentes, nossos referenciais teóricos, as disciplinas, os cursos de extensão ou os eventos acadêmicos com seus comitês temáticos, reivindicamos também reformas curriculares que reestruture políticas pedagógicas que de fato sejam ações efetivas no cotidiano da sala de aula.

Se olharmos para curadoria não apenas como territórios de disputa de narrativas, mas como possibilidades de intervenções nas estruturas institucionais, temos uma poderosa ferramenta que pode nos orientar por *perspectivas decoloniais*. A partir deste entendimento dos *territórios curatoriais* como interferências sociopolítica-cultural e pedagógica, utilizamos a metáfora do verbo *aquilombar* como estratégias de produção e melhores qualidades de atuação (NASCIMENTO, 2018).

Tendo a dança como este possível território de conhecimentos múltiplos em conexão com outras áreas e campos de pesquisa, seguimos embasados pela ética da valorização a partir do corpo como patrimônio histórico material e imaterial. A partir desse entendimento, podemos pensar nesses processos como exercício político criativo de emancipação e geração de novos afetos em processos de cura (HOOKS, 2019) atrelada a um lugar de enunciação do corpo

para os caminhos da auto cura e também na autorização de si mesmo como curador (LIMA, 2017).

O quilombo urbano e a sevirologia da quebrada

As cosmovisões quilombolas têm sua formação no berço da luta por direitos e reconhecimento de suas culturas, experiências e modos de produção vinculadas intimamente ao território (SANTOS, 2015). Evocar o verbo *aquilombar* é assumir a metáfora do corpo enquanto um território em perspectiva de melhores condições de vida (NASCIMENTO, 2018). A ideia do *quilombo* é fundamentada por valores éticos da fraternidade, solidariedade, convivência e comunhão. (NASCIMENTO, 2019).

Clovis Moura²⁰⁴ (1989) define quilombo como formas de organizações sóciopolíticas e processos de territorialização de relações étnicas a partir do conceito de *resistência*. Nego Bispo (2015) aponta que ainda passamos por um *etnicídio histórico* de autores negros e indígenas nos espaços acadêmicos, apesar da grande relevância de suas produções.

Autores como Beatriz Nascimento²⁰⁵ (2018) e Nego Bispo (2015) são fundamentais como referencial científico. Nossas comunidades e grupos encontram fortes inspirações e ressonâncias de atuação política nos territórios com estratégias de articulação em rede a partir do legado desses escritores. E em prol dos sentidos e significações do *quilombo* enquanto um *território curatorial em perspectiva decolonial*, chamo de *aquilombamento* nossas estratégias de produção. Falo a partir deste lugar que desde 2014 atuo como mediador cultural e artista colaborador na *Comunidade Cultural Quilombaque*²⁰⁶.

Cleiton Ferreira (2020) – gestor e cofundador da comunidade, artista visual e cientista social – escreveu em seu trabalho de conclusão de curso em Gestão Cultural pelo Centro de Pesquisa e Formação (SESC) que a iniciativa

²⁰⁴ Intelectual, pesquisador e historiador brasileiro.

²⁰⁵ Maria Beatriz Nascimento foi uma historiadora, roteirista, poeta e professora influente nos estudos raciais no Brasil mesmo após seu assassinato em 28 de janeiro de 1995.

²⁰⁶ Espaço de gestão coletiva e independente engajado no desenvolvimento educacional e social de São Paulo desde 2005 no bairro de Perus, periferia da zona noroeste da capital paulista (SOUZA, 2020).

da comunidade nasceu primeiramente como um núcleo de pesquisa artística musical. Por isso o ritmo do tambor como pulso traz mais vida a imagem da comunidade em meio ao *Território de Interesse a Cultura e Paisagem Jaraguá/Perus*²⁰⁷.

A *Quilombaque* é o *quilo* de “quilombo” e o *baque* de “batida”, na qual ecoa de nossos corpos dançantes o pulso que dá sentido ao território de criação artístico cultural, e, para falar sobre essa construção, evoco a presença do *Mestre José Queiroz-Soró*²⁰⁸. Minha formação ética enquanto artista gestor é a partir da *sevirologia da quebrada* – conceito desenvolvido por Soró – a arte de se virar do sujeito periférico, o jeito criativo de intervenção frente às estruturas políticas e a precariedade de recursos. Sobre a *sevirologia*, Souza (2010) escreveu:

A partir das dificuldades de sobrevivência, que são tantas, foi possível identificar uma nova arte produzida que resiste e (re)formula tecnologias, inovações e culturas a partir de uma linguagem de resistência, a SEVIROLOGIA. [...] O termo Sevirologia, apesar do seu tempo de existência e prática, nos dias atuais, está sendo difundido como uma nova linguagem de resistência e um modo de sobrevivência frente ao sistema econômico estrutural imposto a juventude preta, indígena e pobre dentro dos territórios periféricos. (SOUZA, 2020, p.81)

Soró foi um grande líder periférico para nós da cidade de São Paulo, uma figura importantíssima para a construção do projeto de gestão-colaborativa no território. Bem como, um sensível educador na formação de agentes socioculturais. Foi, sem dúvidas, um dos maiores responsáveis pela estruturação do modo de pensar-fazer metodológico embasado em uma lógica de empreendedorismo e cidadania e da *pedagogia da autonomia crítica* (FREIRE, 2004). Se hoje, a *Quilombaque* é este legado de articulação política sociocultural, educacional, econômica e ambiental é devido a atuação dele:

²⁰⁷ Projeto aprovado pela lei 16.050/14 na última versão do *Plano Diretor Estratégico da Cidade de São Paulo* em 2014. (SOUZA, 2020, p.50).

²⁰⁸ Foi um dos Coordenadores da *Quilombaque*, ativista e educador social que em vida atuou nos campos de pesquisa de designer de ambientes pedagógicos, supervisão de análise de projetos, planejamento estratégico, gestão e desenvolvimento institucional.

Quando em 2005 nasce a Comunidade Cultural Quilombaque, já eram visíveis e notáveis a falência das leis e estruturas elaboradas e destinadas a afirmação e construção do Estado Democrático de Direitos. O que víamos na margem de cá eram apenas mais entulhos confusos. Estruturas e proposições democráticas a serviço da afirmação do velho assistencialismo [...]. (SORÓ, 2017, p.07)

Dentre algumas das articulações da comunidade com o território, destaco a *Educação Cursinho Quilombaque*, que possui parceria com a rede de cursinhos comunitários *Uneafro Brasil*²⁰⁹, mantendo um núcleo preparatório pré-vestibular na comunidade coordenado pela Thais Santos²¹⁰; a formação em Direitos Humanos com *Carlos Alberto Pazzini*²¹¹ – responsável por engajar ativistas, militantes, agentes multiplicadores das diversas áreas de conhecimentos –; o *Movimento Cultural das Periferias – MCP*²¹², que articulados com as *Jornadas de Lutas Periféricas* de todas as regiões, organizaram-se em grupos de trabalhos com três frentes de atuação, dentre uma delas está a implementação da Lei de Fomento a Periferia (SOUZA, 2020).

Não tem como falar destes territórios sem falar dos corpos sujeitos que, na perspectiva da *sevirologia*, criam as estratégias de *aquilombamento*. Somos pesquisadores, músicos, artistas visuais, atores, dançarinos, palhaços, diretores de arte, jornalistas, produtores culturais, educadores sociais, arquitetos e escritores. Porém, diante a tantos sujeitos, quero destacar alguns nomes que tenho como referências pra mim na *Quilombaque*: Janice Albuquerque²¹³, Priscila Rezende²¹⁴, Almir Moreira²¹⁵, Valmir Santanna²¹⁶ e Clébio Ferreira²¹⁷.

Somos muitos, somos este plano estratégico de *quilombismo* que Abdias do Nascimento²¹⁸ (1980) propagou em uma esfera de implementação de

²⁰⁹ Ver em SOUZA, 2020, p.25.

²¹⁰ Integrante da Comunidade Cultural Quilombaque, educadora social e doutoranda em Bioenergia pela Universidade estadual de São Paulo (UNESP).

²¹¹ Ver em SOUZA, 2020, p.35.

²¹² Ver em SOUZA, 2020, p.28.

²¹³ Educadora social, produtora e gestora de projetos.

²¹⁴ Chefe de cozinha e produtora.

²¹⁵ Geografo, educador social e agente cultural.

²¹⁶ Palhaço, iluminador, cenógrafo, diretor artístico e cofundador da *Quilombaque*.

²¹⁷ Palhaço, ator, poeta, dramaturgo, escritor e diretor teatral.

²¹⁸ Personalidade política, dramaturgo, escritor e autor brasileiro.

políticas públicas afirmativas de reparações históricas, tendo seu marco pela Lei 11.645/2008 que altera a Lei 9.394/1996, modificada pela Lei 10.639/2003, a qual estabelece as diretrizes e bases da educação nacional para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade das histórias e culturas afro-brasileiras e indígenas.

Mas, por que a necessidade de falar em *aquilombamento* na dança? Para nós da *Quilombaque*, a dança parte de uma perspectiva de corpos que dançam a partir de suas complexidades e intercâmbios culturais (SILVA, 2017). As rodas do projeto *Jongo do Coreto*²¹⁹, por exemplo, são iniciativas de interlocuções culturais a partir das conexões entre a *Quilombaque*, entre o *jongo tradicional de Guaratinguetá - SP* e o coletivo *jongueiro Preta Bandeira de Santo André - SP*.

Então, por que a necessidade de falar de *aquilombamento nos territórios da curadoria*? Essa necessidade atravessa a mesma lógica de conceitos fundamentais de valorização, cuidado e zelo a partir de concepções éticas e estéticas que dão sentidos e significações de nossas próprias perspectivas de criação mundo (LIMA, 2017). Nossos modos de produção curatoriais a partir de uma lógica da *sevirologia* pôde ser notado no projeto *Sarau D' Quilo*, projeto no qual estive como artista colaborador nos processos de curadoria durante os anos de 2014 a 2016, que nos engajou em uma lógica de interlocução artística entre diferentes artista da cidade de São Paulo e relações com instituições de arte e cultura.

A festa *Jambaque – o corpo em todas as suas vibrações* – teve origem a partir do olhar da artista da dança, Ana Beatriz Almeida²²⁰ na *Quilombaque*. *Jam* de investigações de lugares de performances poéticas do corpo conectados ao pulso do *Baque*, a batida que dá sentido à celebração das diversidades de corpos do quilombo. Nossa erudição é encontrada em nossas proposições e projetos artísticos trazendo bases fortalecidas para o enfrentamento diante das opressões.

²¹⁹ Projeto de pesquisa coordenado por Valmir Santana sobre as rodas de jongo, manifestação afro brasileira do sudeste brasileiro.

²²⁰ Artista da dança, performer independente, pesquisadora e curadora.

Porém, mesmo nesses espaços importantíssimos como a *Quilombaque*, o pulso rítmico pode ecoar também de um lugar opressivo. Afinal, mesmo sendo corpos a margem da pirâmide do poder (LORDE, 2019), somos parte das estruturas que performam as violências de gênero (BUTLER, 2019).

A dança da indignação como estratégia de aquilombamento

A *Cia Sansacroma*²²¹ tem 18 anos de histórias com um rico acervo de memórias coreográficas a partir de uma coletânea de obras de dança e projetos curatoriais. Falar desta companhia é falar de muitos territórios, mas, principalmente, da região sul da cidade de São Paulo, do bairro periférico do Capão Redondo. Falar do pássaro *Sansacroma* é falar de *estratégias de aquilombamento* na dança a partir de corpos indignados com as estruturas de opressão. No livro de 15 anos da cia, Luciane Ramos (2017) escreveu:

As escritas criadas na Sansacroma se nutrem de conceitos e práxis, em diálogos com autonomias e liberdades, que circulam nas ruas da zona sul de São Paulo e, para além destas ruas, se expandem. Discutem questões-chave para entendermos o que compõe a dança na contemporaneidade [...] quando vozes historicamente submetidas reivindicam espaços até então destinados à hegemonia cultural de poder. (SANSACROMA, 2017, p. 69)

Gal Martins, diretora, coreógrafa e curadora, tem uma trajetória marcada por um pulso frequente de construções de narrativas políticas de emancipação nos territórios de São Paulo. O mais interessante de analisar nessa cronologia de voos alçados pela cia é perceber como essa trajetória se constituiu primeiramente a partir da dança, constituindo poderosos vínculos de produção de arte contemporânea. As pontes atravessadas durante todos esses anos entre centros e periferias são constituídas de verdadeiras alianças de pertencimentos do corpo periférico a partir da lógica da seviologia, Gal escreve no livro que:

Com novos caminhos traçados, este é o ponto que seus anseios se materializam em ancestralidade, diásporas e reconhecimento de sua negritude. A DANÇA SE CONCRETIZA de forma espiritual, preta, educacional, artística, política e profissional. [...] Mais uma vez teve

²²¹ Cia. Sansacroma, grupo de dança paulistano que tem como ponto de partida de criação as poéticas e políticas do corpo negro.

que demarcar espaços e enfrentar olhares de estranhamento e exotismo diante de sua presença. É deste modo que se faz e se movimenta por fissuras que crescem e conquistam novas possibilidades. (SANSACROMA, 2017, p19)

Para falar da cena contemporânea de dança preciso colocar o dedo em muitas feridas coloniais, mesmo com avanços de políticas públicas com a implementação da *lei de fomento à dança*²²² da cidade de São Paulo em 2005. De lá pra cá, pouca coisa mudou no sentido de distribuição de recurso e de políticas de categorização do pensamento contemporâneo de dança. Em uma perspectiva territorial das políticas públicas de incentivo a dança no Brasil estamos falando de um cenário extremamente hegemônico e de guerras por narrativas, centralizados no eixo Rio-São Paulo.

A Cia Sansacroma foi descobrindo potencialidades criativas de enfrentamento das estruturas a partir de poéticas artísticas como políticas educacionais. Yaskara Manzini (2017) escreveu no livro da cia que o julgamento de inferioridade sustentado pela hegemonia da dança de São Paulo acontece devido a uma lógica estética que não encontra fruição entre o pensar-fazer artístico.

Em contraposição a postura de subalternização do outro como inferior, a Cia Sansacroma é embasada na pedagogia libertadora de Paulo Freire (1921-1997) – educador e intelectual brasileiro. As escolhas de estratégias de produção encontraram vazão no conceito da *indignação* como força transgressora de criação poética. Como metodologia de investigação, os conceitos de *resistência*, *decolonialidade do corpo negro* e *da convivência* oferecem os princípios fundantes das práticas de procedimentos e laboratórios cênicos.

A indignação passa ser a afetação pulsante da ação política de enfrentamento da Cia, que conquistou um espaço nos circuitos das instituições de arte e cultura devido a sua postura autônoma. Dentro dessa perspectiva de *estratégias de aquilombamentos* destaco o projeto *AproximAção*²²³, acredito

²²² Em 18 de outubro de 2005 foi implementada a lei Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Fruto de uma mobilização intensa dos artistas.

²²³ Projeto de formação de público da cia.

que os impactos atingidos com a proposta resultam principalmente dos valores éticos atrelados ao ativismo da ação.

O *círculo vozes do corpo*²²⁴ firma laços com a rede SESC, aí vemos as noções certeiras de estratégias de ascensão de mercado. O *aquilombamento* começa a se efetivar de fato quando a dança da periferia começa cada vez mais ganhar espaços numa perspectiva de melhores condições de produção. Estas ações se revelaram em um potente modo de produção criativo interdisciplinar que constrói vínculos efetivos com a rede pública de ensino, instituições, movimentos culturais, comunidades locais e, principalmente, com o público, invertendo a lógica hegemônica em um fluxo de ocupação e ressignificação dos espaços públicos.

Como um desenho de território curatorial muito bem definido pela Cia, os valores do cuidado e zelo ganham sensibilidades e fruições a partir do projeto *Programa Retratos*²²⁵, que pautou se na visibilidade e valorização histórica do território, não apenas enquanto espaço físico material, mas também no sentido de valorização da pessoa como bens materiais e imateriais do patrimônio.

Diante dessa análise, podemos encontrar fortes conexões com as estratégias de produção entres os diferentes territórios. A epistemologia do corpo periférico na contemporaneidade costura com profundidade os valores de solidariedade e de convívio. Abrindo caminhos e trajetos de investigação ampliada para o campo artístico em uma perspectiva de interdisciplinaridade de atuação.

O desafio agora é garantir cada vez mais uma equidade de distribuição de recursos, pois, quando questionamos quem são as pessoas que fazem as seleções nos editais e quem são os pares destes curadores, encontramos muitas incoerências nos processos de seleção de editais. Entretanto, esse movimento de enunciação de nossas intelectualidades nas artes como políticas educacionais de reparação e revisão desses espaços públicos e privados,

²²⁴ O círculo vozes do corpo é um evento curado pela cia Sansacroma e é composto de várias ações, mostras de espetáculos e processos em Dança principalmente na zona sul de São Paulo.

²²⁵ Projeto documentário a partir da história de dez mulheres moradoras do bairro do Capão.

impulsiona a tomada de consciência crítica de nossos corpos dançantes em meio às estruturas.

Negras utopias – poéticas artísticas como políticas educacionais

O projeto *Negras Utopias* nasceu em 2017 a partir da iniciativa de Bruno Novais²²⁶ e eu, juntamente com outros estudantes da graduação em dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. O experimento artístico teve apoio do Programa Pibexa de experimentação artística da pró-reitoria de Extensão da UFBA. O trabalho inicialmente tinha a homoafetividade como ignição de experimentos de dança performance a partir de procedimentos de improvisação. Logo no primeiro experimento, a performance teve impactos relevantes nas escolas de arte da UFBA, sendo até material de pauta para a revista do *Barril - Crítica em Artes*. O que era pra ser apenas um circuito de apresentação dentro da universidade ganhou expansão e ocupou outros espaços independentes e institucionais de arte e cultura na cidade de Salvador.

As articulações do experimento ganharam proporções políticas em paralelo com movimentos estudantis da escola de Dança e de Teatro da UFBA, que estavam em um forte enfrentamento por reformas curriculares. Com a origem do *FNAC - Fórum Negro de Artes Cênica*, essas ebulições foram muito importantes para a construção de um engajamento político que consolidou no *Fórum Negro de Arte e Cultura*.

A noção de vínculos em *estratégias de aquilombamento* mais uma vez nos colocou em pontes, muros e barreiras dentre as *hierarquias de opressão* (LORDE, 2019). Se por um lado vínhamos de contextos marginalizados fora dos circuitos centrais do estado de São Paulo, em Salvador começamos a ocupar instituições de grande renome internacional como o Goethe Institut - Centro de formação em cultura alemã.

A partir dessas noções de lugares de pertencimento e de expansão no território, vimos a necessidade de propor interlocuções com diferentes protagonismos da dança na cidade de Salvador, pois tínhamos mais acessos a

²²⁶ Artista da dança, diretor e coreógrafo, é mestrando pelo Programa de Pós Graduação em Dança pela UFBA.

determinados espaços que outros grupos e artistas das periferias da cidade. Estas reflexões nos fizeram pensar em uma lógica de produção de dança que firmasse diálogos com produções que estavam fora do espaço acadêmico.

A partir daí, no congresso UFBA de 2017, realizamos o *1º Seminário Performático Negras Utopias*. O evento acabou articulando a interlocução entre diferentes linguagens artísticas e estéticas da comunidade LGBTQI+ na Escola de Dança. A atividade foi realizada em alguns formatos propondo um compartilhamento artístico extremamente potente entre as escolas de arte. Dentre as ações que propomos, promovemos uma mesa de debate com artistas convidados para um debate sobre políticas artísticas como políticas educacionais.

A partir desta prática curatorial nos engajamos em uma perspectiva de formação de vínculos e expansão de território apresentando em 2018 no ENEARTE - Encontro nacional de estudante no Belém-PA e no *V congresso ANDA – Associação de pesquisadores em dança* em Manaus - AM. Neste último, apresentamos uma comunicação de relato de experiência e dos impactos atingidos mais relevantes, tivemos o registro potente com o artigos do artista da dança pesquisador Prof. Dr. Fernando Ferraz – que estava como orientador do projeto *Negras Utopias* na ocasião.

A comunicação em um congresso científico de dança foi muito importante para começarmos a problematizar até onde a autonomia e protagonismo discente no campo de pesquisa era legitimada. Afinal, vivemos a lógica hierárquica de produção acadêmica, na qual se ignora as capacidades de produção dos corpos discentes que não são autorizados como autores nos artigos científicos. Com base nessas questões, contrariando a lógica hierárquica entre professor/aluno, o Prof. Dr. Fernando Ferraz e eu propomos em 2019, na III edição do FNAC, uma mesa chamada *Entre afetos e afrontes – gênero e sexualidade nas danças negras*, que além de promover uma aula beneficente em prol da arrecadação de alimento para comunidades LGBTQIA+, produziu um relevante debate acerca das interseccionalidades de gênero e sexualidade nas danças negras entre diferentes protagonismos.

O projeto *Negras Utopias* também teve uma entrevista apêndice de Bruno Novais na dissertação do pesquisador Leonardo dos Santos Silva (2019) – diretor e coreógrafo. A pesquisa do artista e educador aborda as questões de gênero e sexualidade nas licenciaturas de Dança da UFBA e nos provoca pensar em revisões e reformas curriculares. O olhar interseccionado como filtro crítico às estruturas de poder (COLINS, 2019) é primordial para entendermos a lógica de políticas opressivas que nos afetam também enquanto opressor do mesmo sistema (LORDE, 2019).

A dança como esses territórios de processos de cura (HOOKS, 2018) nos possibilita horizontes possíveis de aprofundamentos de pesquisa com diferentes caminhos de atuação. As noções éticas das estratégias de aquilombamentos se localizam em múltiplas possibilidades de agenciamentos e acordos entre diferentes perspectivas de criação de mundo (LIMA, 2017). Afinal, somos corpos sujeitos co-responsáveis pelas políticas discursivas que projetamos nos espaços.

Por fim, depois dessa análise crítica, convido a pensar-agir sobre como podemos construir melhores condições de convívio social, respeito e solidariedade. Mirando um horizonte de acessibilidade, valorização, revisão crítica e ressignificação a partir de nossos corpos, evoco esse movimento de dentro pra fora (SILVA, 2017), para que dê conta de uma ação política efetiva em prol do corpo enquanto patrimônio histórico de bens materiais e imateriais nos processos curatoriais em dança.

Corpo com-vida processos de cura – Ressonâncias

(...) Quais danças estão por vir ou quais sempre estiveram aqui e não estão sendo vistas? Quais modelos curatoriais de dança estão por vir ou quais modelos sempre estiveram aqui e não estão sendo vistos? Que noções de democratização na dança estão por vir ou quais noções já estão aí? Como estamos entendendo políticas de acessibilidade em nossos processos curatoriais e que referências de dança e acessibilidade já existem e não estão sendo vistos? O que nos impede de enxergar os privilégios de nossos corpos

nas estruturas e relações de poder que privam o acesso de nossos pares dissidentes de nós? (...)

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Silva. **Racismo Estrutural**. Ed02. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Cauê. **A curadoria como historicidade viva**. IN: (ORG.), A.D.R. Sobre o ofício do curador. Porto alegre, RS: Editora Zouk, v. 1, 2010. p. 65-75.

ANUNCIACÃO, Gleidison. **A inserção do corpo negro em companhias de balé clássico no Brasil e Estados Unidos**. In: VI ENCONTRO CIENTIFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, n. 6, 2019, Salvador, **Anais**. Salvador, ANDA, 2019, p. 2084-2094.

BERNARDINO-TORRES, MALDONADO-TORRES e GROSGOUEL (org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiasporico**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.

BRASIL. **Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm acesso em 10 de agosto de 2020.

BRASIL. **Lei nº 10.639 de 09 de janeiro de 2003**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.639.htm acesso em 10 de agosto de 2020.

BRASIL. **Lei nº 11.645 de 10 de março de 2008**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2008/Lei/L11645.htm acesso em 10 de agosto de 2020.

BUTLER, Judith. **Atos performáticos e a formação dos gêneros**. In: HOLLANDA, Heloisa (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.271-312.

CARLINI, Lara. **A produção de resistência das práticas conceitualistas Latino-Americanas: uma perspectiva decolonial sobre o estudo da arte**. Concinnitas. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Vol. 20, n. 35, 2019.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do Outro Como Não-Ser como Fundamento do Ser**. Tese de Doutorado. 340 f. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2005.

CASTILHO, Nirlyn Seijas. *Práticas curatoriais como possíveis ações políticas: perspectivas latino-americanas*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade - UFBA. Salvador, 2014.

CIA. SANSACROMA. **A dança da indignação**. Ed. São Paulo: Papel Brasil, 2017.

COLINS, Patricia. Pensamento feminista negro: o poder da auto definição. In: HOLLANDA, Heloisa (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.271-312.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: raça e Representação**. Ed. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LIMA, Diane. Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras. In: **Diálogos Ausentes Itaú Cultural**. 2016. São Paulo, p.7.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina: A importância da prática curatorial na perspectiva da mulher negra. **Arte**. Vol. 05, n.28, 2018, p.245-257.

LIMA, Diane. *Faz sentido para fazer sentir: Ressignificações de um corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras*. Dissertação de Mestrado. Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2017.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa (org). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.271-312.

MARCELO, Felipe Moreira. **Por uma prática curatorial mediadora e colaborativa em artes cênicas**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas - UFBA. Salvador, 2015. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. Coleção Perspectiva.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória – O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. Coleção Perspectiva.

MARTINS, Leda. **Performances da Oralidade: Corpo, lugar da memória**. 19f. Artigo no26. Revista do programa de pós-graduação em Letras, 2003.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Afro: Uma dança moderna brasileira**. Acervo SESC. 2007. acesso em 15 de setembro de 2020.

MOURA, Clóvis. **História do negro brasileiro**. Ed. São Paulo: Ática, 1989

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documento de uma militância Pan-Africanista**. Ed03. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Quilombola e intelectual: Possibilidade nos dias da destruição**. Ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala? (Feminismos Plurais)**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SANTOS, Antônio. **Colonização Quilombos**: modos e significados. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior de Pesquisa. Ed. Brasília, 2015.

SANTOS, Leonardo. *Gênero e sexualidades nas licenciaturas em Dança da UFBA: por e para uma pedagogia queer*. Dissertação de mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Luciane. *Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germany Acogny*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

SORÓ, José Queiroz. Prefácio – A clínica Nas Margens do ponto de vista das Margens. In: **Clínicas do Testemunho nas Margens** / Anna Turriani, Anita Vaz, Kwame Yonatan, Laura Lanari, Pedro Obliziner, Victor Barão Freire Vieira (org). – São Paulo: ISER, 2017.

SOUZA, Cleiton. **Sevirologia**: A arte de sobreviver e construir um território educador. Trabalho de Conclusão de Curso. Gestão Cultural. Centro de Pesquisa e informação SESC, 2020.

SOUZA, Marcelo de Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação de Mestrado em Estética e História da Arte - USP. São Paulo, 2009.

TEJO, Cristina. **Não se nasce curador, torna-se curador**. In: (ORG.), A. D. R. Sobre o ofício do curador. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, v. 1, 2010. p. 149-163.

O PRETAGONISMO NEGRO NA DANÇA EM PORTO ALEGRE

Ana Paula Silva dos Reis (PPGAC – UFRGS)

Este texto tem o intuito de analisar alguns aspectos das poéticas de artistas negros para conhecer e compreender as peculiaridades que o corpo negro protagoniza na produção cênica em Porto Alegre (RS). Além disso, propõem-se a observar como o universo em que esses corpos estão inseridos são abordados em cena. O conceito de protagonismo é desenvolvido a partir de um entrelaçamento com breves análises e relatos das obras e das figuras do bailarino e coreógrafo Rui Moreira, Coletivo Corpo Negra e Grupo Pretagô.

Seguindo o raciocínio, apresento como entendo a operação do conceito de protagonismo. Creio, contudo, ser importante reforçar que esta palavra não está aqui no intuito de trazer algo novo ou original, no uso desse termo, mas sim, como um conceito operatório nas investigações que embasam esta pesquisa. O termo protagonismo na pesquisa vêm do Grupo Pretagô, cujo meu entendimento inicial era a ideia que o grupo propunha no nome. Todavia, Pretagô é a junção de “preta” e “agô” – saudação em Yorubá -, mas segundo os próprios integrantes também faz referência a protagonismo.

Sendo assim, de maneira geral, o protagonismo é um termo que procura dar ênfase ao destaque de pessoas pretas na cena. Considerando que a palavra protagonismo geralmente está associada a corpos não negros como protagonistas, proponho então pensar o protagonismo como um processo que inverte essa lógica. E, dessa forma, tomando a dimensão verbal articulada com as questões raciais para projetar a atuação e os discursos poéticos dos artistas negros, neste caso num contexto local na cidade de Porto Alegre.

Antes, porém, de tecer o protagonismo a partir desses artistas e dessas obras, entendo ser necessário situar o leitor sobre quem se propõem a abordar esse conceito e de onde parte o olhar para essas produções. Apresento-me: sou uma mulher negra que atua como professora de dança, produtora cultural e bailarina. O tempo que me dedico a essas funções não estão

respectivamente na mesma ordem em que citei, pois mesmo hoje atuando mais como professora e produtora, os meus olhares enquanto artista são permeados por todas essas atuações. Serei breve ao passar por todas essas funções, considerando que a ideia é contextualizar a identificação e percepção dos bens simbólicos vinculados à ancestralidade durante minha trajetória.

A maior parte das memórias da minha infância estão relacionadas à dança, sendo assim é difícil dizer há quanto tempo de fato eu danço. Compreendendo que a dança vai muito além de espaços de formação consolidados, como escolas, graduações e cursos técnicos, as minhas vivências iniciais como bailarina são em territórios negros da capital. Ou seja, lugares de produção de conhecimento constituídos por pessoas negras e com distintas finalidades voltadas para a população preta. Um destes territórios são as Escolas de Samba da capital que, além de serem um dos principais agentes pela preservação e investimento no carnaval da cidade, também desenvolvem trabalhos sociais para as suas comunidades.

O carnaval de Porto Alegre tem cor e esse fator está diretamente associado ao descaso e ao desmantelamento causado pelas autoridades há muitos anos. São muitas as lutas pela manutenção dessa manifestação cultural que é símbolo de resistência na cidade e conheço parte delas por conta do envolvimento que a minha família paterna tinha com o carnaval. Meu tio foi presidente da Academia de Samba Praiana, o meu pai era coordenador de ala da União da Vila do IAPI e tia, primas e demais pessoas da família acabavam se envolvendo e os acompanhando. As memórias que cito ter desde muito cedo são relacionadas a este território e o meu entendimento de dança, de poder me expressar corporalmente aprendendo com os meus, nasceu neste lugar.

Outros territórios também fomentaram esta construção de ser dançante, como a Sociedade Floresta Aurora²²⁷, onde o meu avô era Presidente e eu frequentava quase que diariamente para acompanhá-lo. Foi na Sociedade que

²²⁷ A Sociedade Beneficente Cultural Floresta Aurora é o clube negro mais antigo do Brasil, sendo fundado em 1872 por negros forros. Ainda em atuação, consolidou-se como uma das principais sociedades negras do país, desenvolvendo trabalhos voltados para a área social, cultural, esportiva, educacional e no movimento político a partir da década de 1980.

eu participei de uma oficina de dança e ao final me apresentei pela primeira vez. Era uma oficina do Grupo de Música e Dança Afro Sul²²⁸ e a aula era ministrada pela professora Iara Deodoro. Daí em diante, fui seguindo o caminho da dança adentrando por espaços de inserção, ou seja, lugares onde o saber não era elaborado considerando as pessoas negras que o constituíam, cujos professores não eram negros, assim como a maior parte dos colegas de turma. Assim, a minha formação também compreende estes espaços que nos últimos anos tem, felizmente, apresentado algumas mudanças nas suas estruturas, por conta da política de cotas raciais²²⁹.

Sou licenciada em Dança pela ULBRA Canoas desde 2012 e já no início do curso eu me envolvi com produção cultural. No segundo semestre eu comecei a estagiar no Centro Municipal de Dança da Secretaria de Cultura de Porto Alegre. O estágio compreendia fazer o atendimento ao público e auxiliar nos projetos desenvolvidos pelo setor. No entanto, eu era bastante curiosa e me interessava em aprender sobre outras atribuições, então além das funções administrativas que eu auxiliava, fazer a assistência dos projetos era a parte que eu mais gostava de me dedicar. Durante os dois anos de estágio, eu vivenciei boa parte das responsabilidades de uma produtora, desde a pré-produção até a pós-produção.

Dali em diante eu continuei trabalhando com produção, nos eventos da faculdade, tocando projetos independentes, sendo convidada para produções nacionais e internacionais que eram realizadas em Porto Alegre. A maior parte do que eu produzo há mais de dez anos é dança e assim como entendo que parte disso é por conta da minha formação, por outro lado também observo uma produção intensa e bem articulada de dança na cidade. Falando especificamente desta função de produção, eu percebo um entendimento organizativo para a realização de uma produção cênica ser melhor estruturado nos grupos e companhias de dança do que nas outras áreas das artes cênicas.

²²⁸ Na sequência do texto trarei mais informações sobre o grupo Afro-Sul.

²²⁹ As cotas raciais são ações afirmativas que garantem a reserva de vagas em instituições públicas ou privadas para negros e indígenas, a fim de combater a desigualdade e a discriminação racial. A Lei Nº 12.711 foi sancionada em 29 de agosto de 2012.

Dois anos após finalizar a graduação fui nomeada como professora de Educação Artística – Linguagem Dança, no concurso público do Magistério Estadual do RS. Ser professora não estava entre os planos da produtora, no entanto essa atuação trouxe algumas perspectivas distintas das que eu vinha tendo na caminhada de artista. A principal delas é a percepção do olhar do outro, além da reação ao que era comunicado e compartilhado em aula.

A troca com os alunos, como gosto de nomear a nossa convivência, é marcada pelos olhares deles em relação ao lugar que ocupo enquanto única professora negra na escola. Pois ainda que as propostas de criação partam das narrativas de cada um, percebo o quanto eles tomam como referência o meu posicionamento e discurso embasado pelo estudo de elementos da cultura negra que praticamos nas aulas. É interessante ver os pensamentos se transformarem em condutas e ouvir, principalmente dos alunos negros, que esse reconhecimento se dá por conta da função que eu ocupo na escola e pela forma que eu a desempenho.

Olhando para trás e analisando as minhas memórias corporais, percebo que todos esses territórios pelos quais passei, hoje me constituem e não estou aqui falando especificamente de práticas corporais. Sobre isso, Gonçalves (1994), aborda como um corpo inserido em um grupo cultural caracteriza não somente as suas particularidades, mas a de todo o grupo

O corpo de cada indivíduo de um grupo cultural revela, assim não somente a sua singularidade pessoal, mas também tudo aquilo que caracteriza esse grupo como uma unidade. Cada corpo expressa a história acumulada de uma sociedade que nele marca seus valores, suas leis, suas crenças e seus sentimentos que estão na base da vida social. (GONÇALVES, 1994, p.13)

Em conformidade às palavras da autora, estou me referindo também aos discursos, posicionamentos e ao resgate a ancestralidade no desejo de direcionar a minha trajetória para as referências negras, independente do campo de atuação. Aquilo que cito como o olhar dos alunos, na verdade é o reflexo de um desejo de que mais olhares se voltem às memórias, aos corpos,

às histórias e aos valores que os artistas pretos de Porto Alegre carregam consigo.

Embora sejam muitas as vivências corporais ao longo desses anos, poucas são as lembranças de me enxergar em outros corpos na fase adulta e visualizar a cultura negra com expressão significativa na cena de dança da cidade de Porto Alegre, quando já estava trilhando um caminho profissional. Em relação ao apagamento da cultura negra, Maria de Lourdes Barros Paixão lembra que

A herança escravagista, além da colonização europeia, contribuiu sobremaneira para o não reconhecimento da cultura afro-brasileira como parte constitutiva, representativa e legítima da cultura brasileira. Estes fatos ainda hoje repercutem de forma negativa, funcionando como um elemento de reforço a assimilação e reprodução de valores culturais estrangeiros que contribuem para que o povo brasileiro se distancie da sua referência sócio-histórico-cultural que inclui as tradições de origem africana. (PAIXÃO, 2012, p. 136)

Em consonância com o pensamento de Paixão, observo que a maioria das companhias que eu já produzi é de dança contemporânea e por muito tempo as temporadas dos teatros públicos e os editais de financiamento da cidade contemplavam apenas os artistas que seguem esse estilo. Mérito dos profissionais de dança contemporânea? Talvez. A verdade, porém, é que muitas vezes eu me perguntei onde estavam as pessoas negras na então considerada cena de dança profissional²³⁰ da capital.

Muitos dos trabalhos de algumas dessas Cias de dança contemporânea que eu produzi tinham um ou no máximo dois bailarinos negros para um grupo de no total dez bailarinos ou mais. As ocasiões nas quais eu mais pude presenciar a representatividade negra na dança eram em eventos de danças urbanas que geralmente não são realizados em espaços cênicos, dada a

²³⁰ A palavra profissional aqui questiona e problematiza o fato de ser comumente utilizada em Porto Alegre apenas para se referir aos artistas da dança contemplados por editais, com temporadas em teatros públicos e principalmente que possuem formação clássica. Ou seja, bailarinos que desenvolvem trabalhos em outros contextos que se diferem destes citados, mesmo que sendo remunerados por seu trabalho, não são reconhecidos como profissionais.

característica desse segmento. Sendo assim, apesar das muitas oportunidades nas quais pude trabalhar com pessoas pretas na dança, muitas também foram as vezes que eu mal podia percebê-las em cena. Não por falta de virtuosismo, técnica ou algo do tipo, mas por parecer que existia uma barreira que tentava torná-los invisíveis no palco. E, infelizmente, pude constatar que havia!

Em **Racismo e Sexismo na cultura brasileira**, Lélia Gonzalez (1984) estabelece uma análise entre consciência e memória que caracteriza como um discurso dominante (a consciência) oculta aquilo que a memória tenta evidenciar por meio da história, como se pode ler no trecho a seguir:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo para nossa história ser esquecida, tirada de cena. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

Estabelecendo um cruzamento entre a análise de Gonzalez (1984) e o não protagonismo de artistas negros em cena, compreendo a *consciência* como as organizações e os espaços institucionais de produção e de saber artístico que encobrem a produção de conhecimento negro e seus agentes, estimulando um apagamento da nossa história. Quanto à *memória*, percebo os artistas negros revisitando a sua história, as suas inscrições, organizando-se entre e para os seus. Assim, racham as estruturas da verdade que a *consciência* impõem.

Eu recordo a primeira vez que eu vi uma bailarina negra como protagonista de um espetáculo de uma companhia de dança contemporânea

de Porto Alegre. Isso foi em 2008, no espetáculo **Re-sintos**, da Muovere Cia de Dança²³¹ e a bailarina era a Joana Amaral. A interpretação da Joana na obra faz uma crítica à sociedade patriarcal racista que marginaliza o corpo da mulher negra negando a sua identidade e as inscrições corporais destas mulheres como representações fluídas nas camadas da história. Bell Hooks (2019) intervém dizendo que a questão da raça e representação:

É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (HOOKS, 2019, p. 37)

O meu ingresso no mestrado pelo PPGAC²³² - UFRGS foi motivado pelo desejo de trazer para o ambiente acadêmico os nomes de artistas negros como referência, fazer com que as suas obras sejam discutidas, que os seus trabalhos também possam ser temas de dissertações e de teses, ou seja, exaltar a representatividade negra em um espaço ainda majoritariamente branco e que, de certa forma, sustenta essa perpetuação. Compreendendo tal pensamento, a proposta da pesquisa que estou desenvolvendo é observar e analisar a representatividade negra na produção cênica contemporânea porto-alegrense.

Ao utilizar a palavra contemporânea no título da pesquisa estou me referindo ao tempo e não ao gênero de dança. Ressalto isso, pois intenciono apresentar nomes que desenvolvem seus trabalhos a partir das linguagens das danças afro-gaúchas e das danças urbanas, por exemplo. Ênfase que esses profissionais que compõem esses gêneros de dança mencionados também compõem e representam a história e o segmento da dança da cidade, tanto quanto os que se dedicam a linguagem clássica. Além disso, a variedade das

²³¹ A Muovere Cia de Dança é umas principais cias de dança da cena independente de Porto Alegre com trajetória de 30 anos, sob a direção de Jussara Miranda. Desde 2017 sou produtora da Cia e, conseqüentemente, colega da Joana Amaral.

²³² Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas.

poéticas que veremos a seguir comprovam a pluralidade de linguagens desenvolvidas pelos artistas negros e que integram a cultura negra.

Rui Moreira é bailarino, coreógrafo e investigador de culturas com trajetória profissional com mais de trinta anos. Nascido em São Paulo, Rui atualmente reside em Porto Alegre onde desenvolve o seu trabalho artístico. Em sua trajetória, atuou pelas companhias: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê? (BH), Cia. Azanie (França) e no Grupo Corpo (MG). Sua formação artística mescla danças modernas, balé clássico, danças populares brasileiras e danças negras.

Rui em suas criações valoriza a ancestralidade negra através da união das matrizes de cultura brasileira e africana promovendo um olhar às heranças artísticas e culturais. Apesar dos seus trabalhos geralmente não terem um teor de crítica política ou social direta relacionada ao racismo, como nos casos da obra **Fronteiras** (2018), que foi criada pela vontade e estímulo lúdico de transpor limites dos territórios corporais, de que forma não pensar na importante representação de um bailarino negro como protagonista no Grupo Corpo (MG), companhia de dança contemporânea brasileira de renome internacional?

Além de interpretar seus trabalhos independentes como bailarino e coreógrafo, Rui mesmo como um “estrangeiro” da dança em Porto Alegre (como o próprio se autodenomina) é também protagonista como integrante de comissões avaliadoras de edital e como representante do segmento da dança em organizações de políticas culturais, lacunas que frequentemente são ocupadas apenas por artistas brancos na capital gaúcha. Dessa forma, a sua presença mobiliza os demais artistas negros a se envolverem e lutarem pela garantia de direitos neste campo.

Outro grupo que observo é o Coletivo Corpo Negra, projeto de extensão do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, criado em 2016 por artistas acadêmicas negras. A ideia de criar o Coletivo surgiu após algumas estudantes perceberem um maior número de acadêmicas negras na Graduação em Dança da UFRGS em comparação com os anos anteriores. Reunidas sob a proposta

de promover espaços para discussão, reflexão e criação artística a partir das questões que envolvem o cotidiano da mulher negra, o Corpo Negra vem desenvolvendo ações artísticas, educacionais e formativas dentro e fora da universidade.

A coreografia **Deus é mulher** (2018) do Coletivo Corpo Negra, mistura as linguagens das danças de salão, dança contemporânea e de matriz africana para denunciar as opressões que o corpo feminino negro no Brasil está exposto e como isso também está diretamente refletido em dados que evidenciam o baixo índice de artistas negras indicadas e vencedoras de prêmios da dança, bailarinas protagonistas em companhias profissionais ou ocupando cargos de professora em cursos de graduação de artes cênicas na cidade. Essas, aliás, são questões levantadas pelas artistas ao final da coreografia, propondo que o público repense a não representatividade feminina negra nestes espaços.

Entretanto, as composições coreográficas do Corpo Negra não se resumem apenas a evidenciar as opressões lançadas a mulher negra, mas também são criadas a partir da perspectiva da afrocircularidade, revisitando elementos como o feminino sagrado e a ancestralidade, conforme apresentam na coreografia *Deusa das águas*, que foi criada em homenagem às mulheres das famílias das integrantes e é embalada pela composição Ponto de Nanã, de Mariene de Castro. Nesse contexto atual, no qual avançam as discussões sobre feminismo negro após anos de um feminismo com uma visão eurocêntrica e universal sobre todas as mulheres, creio ser relevante um Coletivo que, ao mesmo tempo em que exalta a potência da figura feminina negra no desenvolvimento da sociedade, também propõem ressaltar as circunstâncias que ignoram veementemente a posição da mesma. No que se refere a isso, Djamila Ribeiro (2018) nos lembra que “o silêncio em relação à realidade das mulheres negras não as coloca como sujeitos políticos.” (RIBEIRO, 2018, p. 125).

Apesar do pouco tempo de existência, o Coletivo Corpo Negra vem se destacando em reportagens na mídia, em indicação como destaque em dança contemporânea no principal prêmio da cidade e em eventos voltados para

estética negra, como é o caso do Cenas Diversas - Cena Negra²³³. Como disse anteriormente além das apresentações de coreografias em eventos e mostras de dança, o Coletivo também desenvolve um projeto de ensino da história e cultura afro-brasileira com alunos de escolas da rede municipal de Porto Alegre e da região metropolitana oferecendo aulas de dança afro e contação de histórias com personagens negros.

Por falar em cena negra, a pesquisa que estou desenvolvendo atualmente no terceiro semestre do mestrado no PPGAC²³⁴ têm um olhar dirigido à produção cênica, analisando poéticas negras da dança e do teatro. Esta, por sinal, é uma característica do perfil deste programa em agregar pessoas tanto da dança quanto do teatro e organizar as aulas, a fim de abranger conhecimentos de ambas as áreas. Sendo assim, entendo ser relevante apresentar minhas observações em relação à produção do Grupo Pretagô que, além da trajetória artística que vêm desenvolvendo na cidade, também é um dos interlocutores do estudo da pesquisa.

Assim como o Coletivo Corpo Negra, o Pretagô também foi formado por artistas universitários que eram colegas, porém neste caso, no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS. De acordo com o próprio grupo, o Pretagô é um “quilombo de artistas que pesquisa e promove a representatividade e o protagonismo negro nas artes da cena.”²³⁵ De lá para cá, o grupo já produziu três espetáculos e dois projetos que mesclam atuação, música, dança e performance borrando assim as fronteiras entre as linguagens cênicas.

Também assim como os artistas anteriormente referenciados, a poética das produções do grupo também gira em torno das narrativas que envolvem a experiência negra. As obras ao mesmo tempo em que denunciam o racismo e questionam as desigualdades raciais no Brasil, também celebram a afirmação negra através da pesquisa da identidade e legitimidade do negro na sociedade. Outra característica do grupo é o uso do humor e da ironia na construção

²³³ Cenas Diversas - Cena Negra é um projeto promovido pela Casa de Cultura Mario Quintana e que consiste em uma programação com oficinas, bate-papos e espetáculos locais e nacionais de diversos temas sobre a diversidade e estética afro-brasileira.

²³⁴ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

²³⁵ Descrição retirada da rede social do Grupo, que no meu entendimento resume quem são e de onde partem as suas propostas.

discursiva do roteiro que rompe o imaginário de subalternidade, violência e sexualização que são atribuídos aos atadores negros. Em relação à ressignificação de discursos, ARAÚJO (2018) cita que:

O reconhecimento de que discursos determinam, significam, ressignificam e em última instância delimitam formas de ser e existir, direcionou-nos à adoção da investigação dialógica das relações estabelecidas entre discurso e imagem; entre ator e personagem para compreensão do processo de construção identitária negra através dos personagens atribuídos aos artistas. (ARAÚJO, 2018, p. 119)

O primeiro espetáculo do Pretagô, **Qual a diferença entre o charme e o funk?** (2014), por exemplo, representa de forma muito significativa esse processo de construção identitária negra que a autora cita. A obra é inspirada na narrativa dos intérpretes-criadores que buscou na identidade de cada um discutir questões sociais como o preconceito, a cultura e a memória. As narrações contextualizadas nos sons e nos movimentos apresentam ainda uma reflexão sobre a juventude negra brasileira, utilizando o funk como trilha sonora – um estilo que representa a cultura periférica que também está incluída no cenário cultural, apesar de em alguns momentos ser ignorada por conta da sua origem, assim como aconteceu com outros estilos como o samba, por exemplo.

Como exemplo de espetáculo que apresenta a representatividade negra cito o **Reminiscências: memórias do nosso carnaval** (2018) do Grupo de Música e Dança Afro-Sul. A obra, dirigida por Iara Deodoro, é uma releitura das participações da ala Afro-Sul em desfiles realizados pelas escolas de samba de Porto Alegre e traz à cena as memórias da trajetória desta manifestação popular que é símbolo de resistência na cidade.

Como já tinha levantado no texto, o carnaval gaúcho carrega em sua constituição a potência da comunidade negra, que representa a maior parte das pessoas envolvidas com as Escolas de Samba. Segundo Paixão (2012, p. 142) “na análise dos espetáculos, além de examinar, observar e descrever os caminhos percorridos pelo coreógrafo, é necessário analisar o conjunto de

signos presentes na concepção”. De acordo com a afirmação da autora, por essa e outras questões, ainda que não seja a sua ideia principal, a obra também é uma forma de ‘abrir a cortina’ para mostrar quem são os personagens que colocam o carnaval na avenida.

Inicialmente formado por instrumentistas e logo depois com a inserção de bailarinos, o Afro-Sul é uma instituição cultural que funciona como movimento de valorização da cultura negra e que há 45 anos tem o propósito de lutar contra o racismo por meio dos seus espetáculos que retratam a cultura afro-gaúcha. Inspiração para muitos jovens artistas negros, a diretora, coreógrafa e professora Iara Deodoro é uma figura importante na história da dança da cidade e vale destacar a sua entrada como porta-bandeira no final do espetáculo como homenagem aos seus mestres-salas. A memória viva da sua imagem em cena remete à ideia da ancestralidade não só como a herança, mas também como presente e futuro.

Já em consonância com as questões de raça e sexualidade, o espetáculo **Bixas Pretas: da rejeição ao fetiche** que estreou em agosto de 2018, evidencia a problemática da objetificação da corporeidade negra LGBTQIA+. A cultura negra norte-americana é base da dramaturgia das cenas, sendo representada a partir de signos como a cultura ballroom, a cena drag, o voguing e as danças urbanas. Importante pensar então na revisitação destas linguagens, considerando a mundialização das danças, ao ser representada por corpos negros que são seus idealizadores e fomentadores originalmente. Se por um lado, o espetáculo investe na cultura negra norte-americana, por outro traz coreografias e trilhas de funk e artistas negros do pop e rap nacional para articular as cenas.

As performances e os diálogos da obra criticam os olhares de desprezo e de preconceito lançados a esses corpos que são colocados à margem da sociedade. Os textos e os casos representados em cena são situações que foram vivenciadas pelos integrantes do Coletivo Bixas Pretas com o propósito de demonstrar, além da LGBTIfobia, principalmente a discriminação racial sofrida. Ou seja, o acúmulo de vivências distintas, porém ambas opressoras. Em relação à luta por diferentes opressões, Lorde diz que

Eu não posso me dar ao luxo de lutar por uma forma de opressão apenas. Não posso me permitir acreditar que ser livre de intolerância é um direito de um grupo particular. E eu não posso tomar a liberdade de escolher entre as frentes nas quais devo batalhar contra essas forças de discriminação, onde quer que elas apareçam para me destruir. (LORDE 1983)

Como podemos analisar na poética desses espetáculos e também nos artistas em suas diferentes produções são lançados distintos discursos: raça e sexualidade, dança afro-brasileira, legitimidade negra, memória, corpo negro feminino, ancestralidade etc., porém em todos os casos há o protagonismo dessas figuras alinhado à proposta de discursar sobre as questões que envolvem a sua corporeidade. Não quero dizer com isso que nós artista negros devemos ter como regra sempre nos pautar por uma temática negra em nossas criações, mas acredito que devemos sempre buscar as nossas referências para permear os nossos movimentos. Se o corpo é também história, então precisamos contar a nossa através dos nossos corpos.

Creio ser importante analisarmos que há um grande número de artistas negros em Porto Alegre, assim como as produções de dança com temática negra que vem sendo produzidas, contudo este dado não corresponde diretamente ao protagonismo direcionado a essas pessoas. A partir desta perspectiva, é fundamental pensar que nós artistas negros também precisamos nos enxergarmos, nos reconhecermos, nos referendarmos, nos escutarmos e para que isso aconteça é necessário que mais de nós estejamos nestes lugares onde por bastante tempo não éramos sequer lembrados.

É preciso que estejamos no palco, mas também como referência teórica nas aulas dos cursos de dança em universidades e que não nos seja dado este lugar nos colocando sempre na condição de coadjuvante, afinal para gerarmos representatividade aos nossos semelhantes também é preciso sermos protagonistas do que estamos colaborando para construir. Muitos corpos negros já compuseram o cenário da dança da cidade em diferentes épocas, segmentos e espaços, porém a interrogativa que coloco é: quantos (as) destes (as) de fato foram protagonistas nesse cenário?

Com esses aspectos que tenho observado, concluo até este momento que é importante que mais olhares se voltem aos artistas e às produções negras que compõem a cena local. Em igual proporção, que a arte, através do seu viés político, também possa ser uma ferramenta de luta contra a invisibilidade do nosso legado e dos nossos corpos.

Referências

DE ARAUJO, Luana. ***Pretagonismo: uma análise discursivo-fílmica na construção de identidades negras em publicidade televisiva.*** Tese de Doutorado. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2018.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação.** Papirus Editora, 1994.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Revista Ciências Sociais Hoje—Anuário de Antropologia, Política e Sociologia. 1984.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação** / tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. **Não existe hierarquia de opressão.** Tradução e comentários de Renata. Disponível em: < <http://www.geledes.org.br/nao-existe-hierarquia-de-opressao/>>. Acesso em, v. 24, 2016.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros. Dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das reelaborações nas criações performáticas do Balé Folclórico da Bahia sob um ponto de vista etno-ético-estético-coreográfico. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade.** Curitiba, PR: CRV, 2012.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?.** Editora Companhia das Letras, 2018.

ARA-PAMOSI JÓ: CORPO-ARQUIVO, DIÁSPORA E AS POLÍTICAS DA ANCESTRALIDADE NA DANÇA

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)

Esse texto traz uma reflexão a partir de uma série de entrevistas captadas na fase preliminar da produção de um documentário que resulta de uma parceria com o coreógrafo soteropolitano Augusto Soledade, professor da Universidade da Flórida. Esse trabalho decorre de nosso desejo em realizar uma reflexão sobre os diversos fazeres e abordagens em relação à dança negra realizada nos territórios da diáspora, mais especificamente entre o Brasil e os Estados Unidos, tema que tem alimentado nossas pesquisas.

Considero importante ressaltar que esse trânsito cultural e artístico que se retroalimenta entre os espaços da diáspora negra nas américas possui uma longa e extensa história, seus precursores mais conhecidos são nomes como Mercedes Baptista, Jelon Vieira, Eusébio Lobo, Isaura Oliveira, Augusto Soledade, para citar alguns brasileiros, e do lado estadunidense Katherine Dunham, Clyde Morgan, Alvin Ailey, Linda Yudin e Amara Tabor-Smith entre tantos outros. Essa dinâmica mútua de trocas de conhecimentos e saberes entre os dois países (embora o espaço de fruição diaspórica não se limite a eles) continua a operar mais forte do que nunca e permanecerá renovando-se enquanto os dois territórios mantiverem seus polos de manutenção, produção, circulação e irradiação das culturas negras vivas e pulsantes.

Nosso intuito inicial era investigar as estéticas diaspóricas nas artes, em especial as conexões entre a dança afro-brasileira e a dança negra estadunidense, verificando sobre as presenças desses fazeres no currículo das universidades dos EUA e do Brasil. Entretanto, para além da formalização de um saber acadêmico, essas práticas também engendram um modo de conhecer e atuar no mundo pelo corpo que dança, acionando políticas da ancestralidade (LUZ, 2020) a partir de suas poéticas em diversos espaços e modos de operação.

A partir dos encontros gerados com os colaboradores brasileiros do projeto notou-se um complexo panorama de trajetórias formativas, atuações educacionais, profissionais e artísticas singulares tecendo uma intrincada rede, cujos meandros circulam discussões sobre identidades étnico-raciais na contemporaneidade, a luta anti-racista no campo das artes, os fundamentos poéticos políticos da dança negra, e as estratégias de produção e ensino no campo da dança.

Uma das fontes utilizadas para a estruturação do documentário foi a captação de entrevistas entre os profissionais da dança residentes em Salvador. Aqui apresentamos reflexões derivadas de uma primeira análise sobre o material inicialmente coletado entre os artistas brasileiros atuantes em Salvador. Como mote mobilizador da entrevista destacamos preliminarmente três questões:

Como você, enquanto artista afro-brasileiro se reconhece e se identifica no campo da dança e como nomeia a dança que faz?

Como define a dança afro-brasileira contemporânea e como ela surgiu no Brasil?

Qual o papel de formas afro-brasileiras conhecidas como capoeira, candomblé, dança de rua e outras manifestações culturais de tradição negra na definição da dança afro-brasileira contemporânea?

Foram inicialmente entrevistados Edileuza Santos, Amélia Conrado, Mathias Santiago, Bruno de Jesus, Jorge Silva, Agnaldo Fonseca, João Petronílio, Leonardo Luz e Inaicyra Falcão dos Santos, todos artistas residentes em Salvador naquele momento. Essa amostragem ainda é ínfima comparado com a quantidade e relevância de artistas conectados com a produção da dança negra na cidade e objetivou ser apenas um *start* na produção de material documental sobre o tema. Desejamos englobar nessa primeira triagem de interlocutores uma amostragem intencionalmente diversa, tanto no que tange a experiência e percurso formativo dos artistas, quanto no que se refere às suas escolhas poéticas de produção e atuação artística.

O que tentaremos desenvolver brevemente aqui será um olhar sobre três desdobramentos analíticos gerados por esses encontros: o tema das danças de tradição negra e a questão autenticidade e da autoria que delas se derivam, o tema do índice de contemporaneidade das danças negras e o tema da ancestralidade como produtoras de políticas e memórias atualizadas.

Autenticidade e autoria

Aos serem questionados sobre suas identificações com as manifestações culturais de tradição negra no território Baiano, alguns dos artistas, embora produzindo em Salvador, referenciaram outras manifestações culturais e corporeidades (SODRÉ, 2017) compartilhadas como influências em seu trabalho, experienciadas a partir das dinâmicas de similaridade e diferenciação das estéticas diaspóricas (GILROY, 2007) no território brasileiro.

Nesse sentido, faz-se necessário um cuidado em evitar generalizações sobre os fazeres de dança entendidos como tradicionalmente negros, pois a depender da situacionalidade dos interlocutores, sua história de vida e conexão com territorialidades e regionalidades no país o termo “dança de rua”, por exemplo, dá margem a uma série de significados. Também devemos evitar o uso de expressões “danças populares” ou “folclóricas” pelas lógicas de captura do discurso nacionalista, historicamente conivente com as estratégias de invisibilização das contribuições negras, além do que, supor haver uma homogeneidade nas expressões que compõem o espectro das danças de tradições negras, bem como, o livre acesso à elas demonstrou-se igualmente falso.

Houve também uma ponderação entre os propositores do projeto sobre a noção de espontaneidade atribuída às manifestações culturais de tradição negra. Essa pré-concepção ainda se verifica em muitas falas entre os interlocutores. Sua reprodução nos convida a discutir sobre os processos de racialização da cultura de referência africana e nas dinâmicas de legitimação e apropriação dessas manifestações artístico-culturais. Esse debate alimenta

também discussões sobre a temática dos direitos autorais nas artes, cuja contribuição de autores como Carlos Sandroni (2007) e Anthea Kraut (2016) nos auxiliam.

Nossa ressalva incide sobre a prática comum de referir-se a esses repertórios artístico-culturais afro-derivados como espontâneos, uma vez que tal adjetivação pode conotar uma ideia de “inatismo” das formas culturais negras, desqualificando a historicidade das experiências, sua dinâmica intrincada e constante de transformação e manutenção, naturalizando os processos gestados nas experiências sociais ao reproduzir noções de um determinismo cultural racializante, conferindo um caráter biológico à cultura.

Outro fator é que a ideia de espontaneidade e inatismo das formas culturais negras muitas vezes legitimam relações de apropriação dessas manifestações expressas oralmente, vistas como de “domínio popular”. Esse debate nos obriga a pensar sobre o reconhecimento da autoria desses conhecimentos gestados e compartilhados coletivamente e a ressalva sobre de que maneira essas expressões do corpo diaspórico devam ser consideradas não como materiais meramente manipuláveis e exploráveis, mas como cultura imaterial viva, imersa em dinâmicas de recriação e transformação das tradições no interior mesmo de suas comunidades de produção. Não se trata de advogar um processo controlado de patrimonialização desse arsenal de códigos culturais, mas de se discutir sob que éticas e políticas eles são acionados e manipulados. Claro que processos de síntese, citação e cópia parcial de fazeres artísticos, que relativizam a autoria do criador existem em todos os setores da produção artística. No entanto, é necessário que as intervenções criadoras não se preocupem em fornecer os créditos apenas aos saberes embranquecidos e prestigiados. Trata-se de questionar as distinções, frequentemente racializadas, entre reprodutores e criadores quando se trata do contexto artístico legitimado.

Esse debate também alimenta a discussão sobre a noção de técnica na dança associando-a aos entraves do reconhecimento dos fazeres performáticos negros. Duvidar da naturalidade dessas manifestações, implica em reconhecer seu caráter histórico de resistência e transformação ao passo

que disputa legitimidade sobre as concepções de treinamento em dança, que frequentemente hierarquizam práticas consolidadas por padrões eurocêntricos e conotam sentidos deterministas e essencialistas nas práticas negras. Essa noção espontaneísta associa as expressões sociais e culturais ao campo da biologia, reproduzindo determinismos raciológicos provenientes dos imperialismos coloniais e suas ciências antropológicas datadas.

Embora a noção de técnica em dança possua até os dias de hoje valorações e expectativas próprias que estabelecem legitimidade nos fazeres do corpo enquanto conhecimento estruturado e acumulado, vale ressaltar que essa noção deve abranger diferentes regimes de treinamento e práticas, considerando sua autonomia diante de padrões hegemônicos, concebendo sua eficácia diante dos projetos corporais e seus contextos específicos.

É importante salientar que se historicamente as danças performadas pelos afrodescendentes constituem um fator de resistência aos inúmeros processos de domesticação do corpo, elas também se abrem às dinâmicas de hibridização na diáspora.

A diáspora é um meio apropriado para se reavaliar a ideia de uma identidade essencial e absoluta precisamente porque ela é incompatível com este tipo de pensamento nacionalista e raciológico. Esta palavra está intimamente associada à ideia de semente para disseminar. Esta herança etimológica é um legado incerto e uma benção imprecisa. Ela nos pede para que tentemos avaliar a importância do processo de dispersão em posição à suposta uniformidade daquilo que tem se dispersado. A diáspora impõe tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente dentro do saco, do pacote, do bolso e a semente se espalhou no chão, no fruto ou no corpo. Ao chamar a atenção tanto para a similaridade no interior da diferenciação, quanto para a diferenciação no interior da similaridade, a diáspora causa transtornos à sugestão que a identidade cultural e política possa ser entendida através da analogia das ervilhas indistinguíveis alojadas nas vagens protetoras do parentesco próximo e do ser de uma subespécie. É possível imaginar que um sentido mais complexo e ecologicamente sofisticado de interação entre organismos e meio-ambientes pode se tornar um recurso para se pensar criticamente sobre a identidade? (...) A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia (GILROY, 2007, p.154)

Esse processo elaborado pela disseminação das experiências africanas nas Américas contribuiu de maneira para a multiplicidade e complexidade de suas manifestações e não se equivale a formação de manifestações homogêneas. O reconhecimento das diferenças no interior das similitudes, bem como o desenvolvimento de suas formas culturais híbridas resultantes continuam em processo, seu funcionamento implica uma poética política diaspórica que atua constantemente sobre as tradições aqui reinventadas. Longe de conformar-se a uma essência invariável esses fazeres do corpo implicam tradição, ancestralidade, resistência, inventividade e mudança.

Índices de Contemporaneidade nas danças negras

No decorrer das entrevistas aos artistas colaboradores do projeto verificamos algumas dúvidas de caráter teórico metodológico na escolha das perguntas geradoras, como, por exemplo, a suposição apressada que o termo “dança afro-brasileira contemporânea” era um denominador comum capaz de descrever e representar os trabalhos dos artistas interlocutores.

O filósofo Boyan Manchev (2013) ao refletir sobre a dança contemporânea como campo de luta estética e espaço no qual se tensionam disputas em torno da experiência da liberdade, afirma que esse fazer estético, apesar de constituir um espaço para a experimentação de novas formas de vida apresenta-se sob risco constante de cooptação aos modos capitalísticos de produção de subjetividade e mercantilização.

Manchev (2013) nos indaga sobre como enfrentar os dispositivos de representação e as tecnologias de (re)produção do sujeito em nossa atualidade constantemente pressionada a responder as demandas biocapitalistas que transformam as formas de vida em mercadorias padronizadas. Que circuitos e formas de produção se apresentam como alternativa possível?

O autor aponta que até o potencial para a transformação inerente aos seres humanos tem sido controlado, bem como os modelos alternativos de experiência desenvolvidas pelas práticas artísticas sofrem processos de

apropriação e universalização. Nesse contexto em que a mobilidade, a flexibilidade, a fluidez, a capacidade de desenvolver conexões e redes, a experimentação, o ócio criativo, o diverso e múltiplo tem sido cooptado pelo discurso e performance capitalista – “o risco da arte não é apenas ver seu potencial crítico enfraquecendo, mas também achar-se na posição de modelo reificado” (MANCHEV, 2013, p.175)

Até que ponto a retórica sobre autonomia nos campos do político e do estético são uma ilusão construídas pela modernidade, se nossa produção poética permanece atada aos condicionantes sociais e históricos, geralmente reféns das pressões do capitalismo global e seu contexto sempre renovado de cooptação e padronização das formas de vida e subjetivação?

As forças do capitalismo global estão absorvendo todo potencial de transformação a fim de submetê-lo ao imperativo de crescimento econômico(...). A transformação dessa transformação é nossa tarefa artística, filosófica e política. (...) Na era do culto neoliberal da performance que reduz a matéria sensível a recursos exploráveis para a produção, produção de formas de vida como mercadoria - a performance e a dança só poderiam ter importância como um contrato afirmativo, reabrindo o potencial da matéria sensível, desorganizando os corpos *Commodified*, transformando os modos padronizados de produção da subjetividade, inventando novas ferramentas emancipatórias, novas técnicas e formas de vida, dando novas emoções: raiva, verdadeiro prazer ou alegria irreduzível. Seu único propósito deve ser o irreduzível impulso pela liberdade. (MANCHEV, 2003, p. 176 tradução nossa)

Sobre esse pano de fundo percebemos que muitas das experiências de dança relatadas pelos coreógrafos soteropolitanos demonstram uma formação de uma estética diaspórica que se organiza como crítica fundamental aos modelos rígidos de padronização do corpo e de sua organização social dessolidarizada, inscrevendo saberes cheios de resiliência, coletividade e inventividade.

Ao revisitar as diversas falas dos coreógrafos soteropolitanos sobre suas práticas evidenciaram-se uma diversidade de temas, demandas e devires que expõem modos de fazer preñes de complexidade, audácia e elegância. Suas estéticas apresentam-nos éticas de superação da colonialidade

(MALDONADO-TORRES, 2018) e modos inventivos de lidar com os processos de captura e desencantamento da vida.

Esse posicionamento restaura a demanda apontada por Manchev (2003) de (re)politizar a estética. Criar um debate aguerrido e incorporado em torno da experiência sensível e sua força política. Os fazeres de dança diaspóricos esforçam-se em transformar o campo da experiência sensível, reafirmando seu potencial de transformação enquanto subverte as convenções do sistema de arte. Aqui (con)fundem-se expectativas profissionais e dança social, arte e militância, comunidade e cura, arte e religião, resiliência e prazer, reconhecimento e provocação. Seus sujeitos reinscrevem em suas práticas diárias uma mobilização constante que integra senso de comunidade, alacridade (SODRÉ, 2017), provocação e dinamismo, não para reproduzir as expectativas de um mercado sempre ávido em consumir novidades reificadas, mas para lutar por uma criação livre e digna.

Pediremos licença para contextualizar essa discussão parafraseando um dos artistas entrevistados pelo projeto. Jorge Silva, artista independente, diretor e coreógrafo de espetáculos, afirma que os artistas da dança se equivocam ao distanciar-se das questões sociais. Para ele há uma urgência em dar visibilidade e atenção aos questionamentos políticos de seu tempo. Ao ser questionado como nomeia sua dança, faz questão de delimitá-lo simplesmente como Dança, sem prefixos, sufixos ou adjetivações. Acredita que se a dança contemporânea tem como papel fundamental visibilizar, a partir de abordagens diversas, as inquietudes do ser humano seus produtores ainda reproduzem uma visão de mundo burguesa, apequenando-se ao preferir disputar espaço dentro dos sistemas de reconhecimento e legitimação do que criar diálogos com a sociedade.

Para o artista há uma demanda social que deve ser abarcada pela produção de dança, uma abordagem que ultrapassa aos padrões de referência dados pela academia, pelos críticos ou pelo mercado. Para Jorge as produções que se reconhecem no âmbito da dança afro-contemporânea, embora apresentem-se com múltiplas abordagens, correm o risco de enfraquecer-se seja por aproximar-se de uma linguagem academicista, de uma dança apreciada apenas por uma plateia de especialistas, descartando a necessidade

de diálogo e proximidade com o grande público, ou seja por assumir um discurso assistencialista “acho um grande erro quando você pensa a dança como ajuda simplesmente, ao menino ou menina que está naquele lugar, de risco e precisa fazer dança”, ou até mesmo ao reproduzir modismos exotizantes, limitando-se a reproduzir seus clichês mais previsíveis, seu consumo superficial.

Para o artista é necessário valorizar seus saberes mais profundos entender seus fundamentos, sua conexão com as liturgias e saberes tradicionais desde dentro das comunidades terreiro e, ao mesmo tempo, não rotular ou circunscrever apenas uma forma ou maneira de desenvolver suas poéticas, evitando reproduzir seus estigmas. Assumir uma complexidade entre os saberes tradicionais e sua abertura para as solicitações do tempo presente e suas demandas políticas.

Para Jorge estudar é fundamental e não se conformar em reproduzir lugares dados sobre esse fazer de dança e construir entendimentos que conectem passado, presente e futuro, abraçando as diversas possibilidades, sem selecionar ou elencar modelos padronizados. As falas de Jorge advertem sobre a necessidade de constituir um pensamento político na dança sobre o povo, sua cultura e sua arte. No campo das danças negras isso implica em respeitar e entender os processos de transformação das danças, reconhecer o local do Candomblé, das danças tradicionais, expressões percebidas como “de raiz”. Esses saberes são espaços de estudo e reconhecimento, não para constituir relações de reprodução ou distanciamento, mas garantir que se conheça os meandros dessas manifestações para que se apreenda a respeitá-las e evitar apreensões superficiais, supérfluas e de consumo folclórico.

Há uma necessidade de aprendizado contínuo, o artista deve preocupar-se em mostrar-se acessível ao mesmo tempo que reverbera e multiplica novas pesquisas, abordagens e desafios. Jorge chama a atenção às formas de renovação e atualização do tradicional, da mesma forma que as danças negras contemporâneas se conectam com saberes, códigos e presenças já anteriormente encenadas na tradição. A atualidade dessas manifestações artísticas, bem como seu índice de contemporaneidade, se constrói ao exceder os limites das academias e as salas dos teatros, para encontrar-se com as

comunidades e engajar-se criticamente sobre as formas de organização política, com a qual se conectam com as demandas em torno da diversidade e justiça social.

Assim se a transformação é o centro da condição contemporânea (MANCHEV, 2013) acreditamos que a arte diaspórica pode apresentar-se como alternativa às formas de produção capitalística ao abrigar em seus modos de operação correlações entre corpo, memória, história, poéticas e políticas de vida, modos de existência cientes do valor excepcional da liberdade e da comunidade.

Memória, arquivo e políticas da ancestralidade.

A análise das entrevistas coletadas, bem como a percepção de suas narrativas em diálogo nos leva a vislumbrar a complexidade desses fazeres corporais afro-brasileiros e nos fazem compreender as potências desse corpo e as dinâmicas de atualização de seus repertórios. As contribuições dos artistas nos apresentam panoramas de produção artística contemporânea e nos convocam a estabelecer correlações entre corpo, memória, história, poéticas e políticas de vida, seus modos de existência.

Como artista, professor e pesquisador das danças negras tenho acumulado nos últimos 20 anos uma série de registros sobre esse campo. São entrevistas, documentos, livros, vídeos e anotações, seja das minhas atuações seja dos meus mestres, colegas e alunos. Como historiador de formação também me questiono sobre o destino desse material reunido, como dinamizá-lo e engajá-lo em ações de multiplicação e projetos que nos ajudem a fortalecer crítica e poeticamente esse legado acumulado e em movimento. Esses registros compõem uma memória que precisa ser difundida e mobilizada para que se fortaleça um entendimento mais pluriversal sobre os fazeres de dança no país e que visões mais hegemônicas não submetam suas contribuições ao esquecimento.

Combater o esquecimento é uma das principais armas contra o desencante do mundo. O não esquecimento é substancial para a

invenção de novos seres, livres e combatentes de qualquer espreitamento do poder colonial. É nesse sentido que firmo meu verso: o não esquecimento, a invocação, a incorporação, o alargamento do presente, o confiar a continuidade e do inacabamento passado de mão em mão compartilhado em uma canjira espiralada é o que entendemos enquanto ancestralidade, que emerge no contexto de nossas histórias como política anticolonial (RUFINO, 2019, p.16).

Esse chamado ao não esquecimento, a mobilização renovada dessas contribuições nos faz pensar sobre as políticas em torno da memória e da ancestralidade que compõem esse acervo de experiências e registros. Jacques Derrida (2001) ao analisar os sentidos do arquivo destaca seu senso instituinte e regulador. Para o filósofo sua função seria conferir um local a partir do qual reúnem-se e organizam-se documentos oficiais. Nessa localização anunciam-se conhecimentos autorizados e legítimos. Há, portanto, um papel instituinte privilegiado, que não apenas abriga saberes considerados legítimos, mas também os constitui, identifica, organiza e interpreta. Dessa forma, tanto as políticas que se constroem em torno do arquivo, quanto suas violências, mobilizam ações instituidoras e conservadoras a um só tempo, bem como, aquilo que deve ser considerado legítimo e as formas de seu acesso, constituição e interpretação. No entanto, ao considerarmos o corpo um arquivo que políticas e afetos são agenciados? Ainda mais ao considerarmos as lógicas de racialização existentes num país como o nosso, um laboratório necropolítico na periferia colonial e escravista do sistema capitalista.

Se autores como Franz Anton Cramer (2012), Isabelle Launay (2012) e Eleonora Fabião (2012) nos ajudam a pensar nas dialogias entre corpo, arquivo e afetos na perspectiva da dança contemporânea, no sentido que seu repertório de obras não se limite apenas ao registro de seus marcos canônicos mas produza materiais que permitam novos arranjos e abordagens poéticas derivadas, essas relações são adensadas no campo das danças afrodiaspóricas pela apreensão da noção de oralitura (MARTINS, 2002) e das potencialidades dos saberes contidos no pensamento de rastros/resíduos (GLISSANT, 2013) deste corpo, o qual adiciona uma dimensão fugidia e em permanente experiência de atualização, recomposição, reinvenção e produção dos devires negros.

Leda Maria Martins afirma que nas práticas performáticas negras “o corpo é um local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade (2002, p.72)”, portanto uma episteme que é também performativa ao instituir e instaurar seus saberes no tempo espaço. Ao fazê-lo não se limita a reprodução de representações e códigos simbólicos, mas sobretudo elabora uma atualização renovada dos mesmos. Essa compreensão reformula as suposições sobre a imutabilidade dos fazeres de dança na diáspora.

Fabião (2012) ao investigar as correlações entre performance e história propõe suplantando a noção do arquivo como fonte estática, mas como experimentação historiográfica, “o arquivo não é uma mera coleção de dados mas um produtor de efeitos e afetos (2012, p.56)”, nesse sentido instaura-se uma dramaturgia dos fragmentos, cuja energia e força epistemológica guia a performance na medida que:

um fragmento não evoca uma suposta totalidade a qual pertencia originalmente mas, ao contrário, é um deflagrador de configurações abertas, provisórias, inacabadas, ou ainda, inacabáveis. Um fragmento não está melancolicamente buscando sua inteireza perdida, mas vividamente reforçando sua precariedade, isto é, sua relatividade e relacionalidade. Não há totalidade possível a ser atingida a partir de fragmentos; o quebra-cabeça final será necessariamente incompleto. O fragmento recusa a noção de completude mas também, e significativamente, a noção de linearidade. (FABIÃO, 2012, p.56)

Essa noção inacabada do fragmento sintoniza-se com a ideia de rastro e resíduo analisada pelo filósofo martinicano Edouard Glissant ao estudar as dinâmicas culturais da diáspora negra nas américas. Seu livro *Introdução a uma poética da diversidade* é um convite vigoroso à crítica das visões essencializadas e aos pensamentos totalizantes de sistema. Para ele o pensamento do rastro/resíduo contrapõe-se aos pensamentos acabados e pressupõe um ambiente de recomposição dos elementos culturais postos em presença. Essa dinâmica relacional implica em conceber a identidade inserida num contexto cujo principal questionamento é “como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo? (GLISSANT,

2005, p. 25)". Esse arranjo se faz quebrando imagens absolutas e suas suposições de totalidade.

Para o autor "o pensamento do rastro/resíduo promete a aliança longe dos sistemas, refuta a possessão, desemboca nestes tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas (GLISSANT, 2005, p. 72)". Esse encontro com a multireferencialidade do pensamento de rastro/resíduo associa-se com o que o autor reclama ser o "direito à opacidade" no qual " não necessito mais "compreender" o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele (GLISSANT, 2005, p.73)" Numa linguagem poética e crítica o autor nos enreda numa análise sobre o papel da diferença e da diversidade como forças libertadoras. Para Glissant o território das culturas da diáspora negra institui um pensamento e concepção do ser enquanto sendo, formado por impermanências, constituído pelo acúmulo de relações diversas, entrelaçadas e imprevisíveis.

A arte da diáspora ao compor seus repertórios entre processos complexos de (des)territorialização e encruzilhadas, mesmo que sobre constante risco de simplificação, ocultação, expropriação ou cooptação é também produtora de contra narrativas e deve afirmar-se na contracorrente do pensamento binário colonial, sempre pronto a essencializar os sujeitos objetificados em "Outros". Seus conteúdos expressos pelo corpo disseminam as africanidades aqui recriadas como cultura popular negra. Nos dizeres de Stuart Hall,

na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (HALL, 2009, p. 325).

Nesse sentido, a própria diáspora, enquanto processo histórico, estético e político de dispersão implica na impossibilidade de uma identidade completamente localizada, determinada e acabada. Não possui pretensões universalizantes, seu fazer ao conjugar mutuamente diferenciação e similaridade no processo constantemente atualizado de disseminação (GILROY, 2007) solicita que encontremos gramáticas para além das categorias políticas ontológicas absolutas. Produtora de diferenças a arte da diáspora africana cria diálogos entre diferentes práticas, fazendo-se encruzilhada.

A noção de arquivo na sociedade colonial, entretanto, contradiz a lógica relacional imbricada pela diáspora. Pensar o corpo negro como arquivo na contemporaneidade faz necessário que imaginemos uma ruptura com as lógicas coloniais, seja na naturalização da suposta neutralidade e universalidade do corpo branco, seja na superação das marcas e lógicas de violência impostas aos corpos racializados. O regime documental e ontológico na colonialidade promove uma forma de captura da identidade, reificando práticas representacionais, reproduzindo ficções e violência.

Nesse contexto o significante negro insere-se no dispositivo interpretativo da identidade em torno da qual estigmas e alteridades são tensionados, evidenciando subjetivações e seus efeitos a depender de quem o mobiliza. A diáspora como ecologia social de identificação (GILROY, 2007) ao ser agenciada pelos descendentes de africanos deve questionar os sentidos reificados pela colonialidade e reprogramá-los conforme seus interesses e visões de mundo. Nessa urgência tecem-se as epistemologias afro-referenciadas, sua noção de pessoa, comunidade e ancestralidade. Muniz Sodré explica que o senso de ancestralidade articula passado, presente futuro em uma “vigência ética do discurso de fundação do grupo, em que se enlaçam origem e fim”. (SODRÉ, 2017, p.109). A vigência desse princípio fundador, no entanto, difere muito da ideia conservadora de uma tradição imutável, pois:

o que a tradição viva dá e transmite é a “traição” a igualdade das repetições: só conteúdos, dados, resultados e técnicas de fazer é que se podem repetir e, pela e na repetição, acionar os poderes de diferenciação da ancestralidade. Esta última, para instaurar história, instiga os poderes do “não” das diferenças no “sim” da compulsão de repetir. Não se confina, portanto, “a mera repetição “tradicional” de conteúdos (*o tradicionalismo*), pois é propriamente uma forma de regras e hierarquias destinada a atualizar a origem aqui e agora na

mutação acelerada da história. Fora do tradicionalismo e, portanto, longe das ilusões de se encontrar uma *aura de autenticidade* no passado, a tradição inscrita na ancestralidade representa um momento de autonomia grupal enquanto memória continuada e vigilante de um conjunto de regras e de personagens historicamente afinados com uma maneira particular de ordenamento do real. (SODRÉ, 2017, p.110)

Se a tradição na diáspora implica uma ética de comunicação intergeracional na qual as formas culturais são permanentemente reprocessadas, cabe ao corpo uma responsabilidade primordial nesse elo. Nele inscrevem-se as representações assim como a possibilidade de transformá-las. Repositório de signos faz-se também potência e devir. Levando em consideração as políticas em torno do corpo e da ancestralidade, arriscamos a expressão *Ara-pamosi jó*, uma livre tradução do yoruba, para provisoriamente conceber um corpo-arquivo em movimento e dança. Local de possibilidade o corpo é, por excelência, um território relacional e arquivo de memórias ancestrais. Nesse aspecto finalizamos com as palavras da coreógrafa e cineasta carioca Carmen Luz e seu apelo a constituição de uma política da ancestralidade a partir de sua socio-ética conectiva entre os saberes incorporados, suas possibilidades intangíveis, seus anseios por justiça e seus desejos de liberdade.

Há, portanto, uma ética pela qual e com a qual se dança ou se deve dançar, uma ética da memória incorporada naquele e naquela que dança no instante em que se dança. Uma ética corporal que evoca, repassa, celebra e expõe o que não pode ser esquecido, que atualiza os antepassados, dá a ver a herança recebida, fortalece as possibilidades de se manter e, ao mesmo tempo, de se ir adiante. Desse modo, não se pode esquecer e deve-se lembrar da força comunitária e de tudo o que lhe dá fundamento. (...) Dança-se com a comunidade, para a comunidade e pela manutenção de sua existência. Dança-se para celebrar, propiciar e ser propiciado por encontros amplos, para estabelecer e manter laços intergeracionais, interpessoais, de afeto, para ativar, enfim, espaços de convivência sensível. Dança-se pela consciência de ser filho ou filha, neta, neto, bisneto, bisneta... e pela certeza de se vir antes daqueles que seguem: o coletivo é o centro da experiência, a comunidade, um corpo único e o relacionamento entre os vivos e os mortos, sua imanência. Os indivíduos existem porque a relação dinâmica com o grupo no espaço e no tempo os constitui e os fortalece. Dança-se, então, por fazer parte e porque dançar integra o jogo de retribuições e o equilíbrio comunitário. (...) São muitos os enigmas, as perversidades coloniais e encruzilhadas pós-coloniais a transitarem na dança de um corpo negro, desde sua criação à sua recepção. As estratégias negras de resistência, de ataque às invisibilidades,

formuladoras de críticas “de fronteira” e tudo o que subsidia os desejos de libertação, o autoconhecimento, a construção e a reconstrução das pessoas negras passam pela noção de ancestralidade.(...) Deve-se assim, e para além, não esquecer e lembrar a necessidade e o desejo de encontrar (-se), operação indissociável da vida plena no presente, da construção de futuros, de equidade e justiça. As **políticas da ancestralidade**, o relacionamento dinâmico e amplo com diferentes dimensões de ancestralidades diversas, evidenciam a ideologia comum que orienta a conduta e a multifacetada produção contemporânea de artistas negras e negros de dança (LUZ, 2020).

Referencial Bibliográfico

CRAMER, Franz Anton. Body, Archive. In: **Dance [and] Theory**. BRANDSTETTER, Gabriele e KLEIN, Gabriele. Bielefeld: Transcript-Verlag, 2014

DEFRAZANTZ, Thomas. **Black Performance Theory**. Duke University Press, 2014.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FABIANO, E. B. Performance e História: em busca de uma Historiografia Performativa. In: FABIÃO, E; FLORES, Livia. **Pelas Vias da Dúvida**: Segundo Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro UERJ-UFRJ-UFF, 2012, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, cultura e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

KRAUT, Anthea. **Choreographing Copyright**: race, gender and intellectual property rights in American Dance. New York: Oxford university Press, 2016.

LAUNAY, Isabelle. Quando os bailarinos fazem-se historiadores. In: RAMOS, Luiz Fernando (org.). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo, 2012.

LUZ, Carmen. Técnicas de vida e morte: breves notas para dançar. **Revista O Manelick 2º ato**, abril, 2020.

MANCHEV, Boyan. Contemporary Dance and the Critical Ontology of Actuality. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele (eds.) **Dance and Theory**. Transcript Verlag: 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performances do Tempo Espiral In: In: G. Ravetti e M. Arbex (Org.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. 2002, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: ed. Gráfica Popular, 2007.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

SANDRONI, Carlos. Propriedade intelectual e música de tradição oral. **Revista Cultura e Pensamento**. Nr. 3 Dez 2007, P.65-81.

SODRÉ, Muniz. **O pensar nagô**. Petrópolis: ed. Vozes, 2017.

A FLOR BRANCA DO BAOBÁ

Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

“Muitos procuram suas raízes, eu sou a raiz” Germaine Acogny

O presente artigo apresenta a metáfora do Corpo-Baobá utilizada para ilustrar a tese de doutoramento, cuja metodologia utilizada é a pesquisa participante (Vários autores, 1999), que foi organizada por Carlos Rodrigues Brandão, Rosiska Darcy de Oliveira, Miguel Darcy de Oliveira, Paulo Freyre, Orlando Fals Borda, Ivandro da Costa Sales e trabalhadores e lavradores de Goiás, Nova Iguaçu, Recife e Olinda, sendo várias pessoas e grupos autores da prática política de compromisso popular, pautada na ideia de conhecimento coletivo do mundo.

Os textos de Pesquisa Participante são o que foi possível reunir até agora, de tudo o que já se fez e escreveu sobre uma modalidade nova de conhecimento coletivo do Mundo e das condições de vida de pessoas, grupos e classes populares. Conhecimento coletivo, a partir de um trabalho, que recria, de dentro para fora, formas concretas dessas gentes, grupos e classes participarem do direito e do poder de pensarem, produzirem e dirigirem os usos de seu saber a respeito de si próprias (BRANDÃO, 1999, p.9 e10).

Além da pesquisa participante, tenho a estética do oprimido (a qual deveria se chamar estética das oprimidas, retirando da linguagem o vício da dominação masculina na produção do conhecimento) como referência e inspiração, através da árvore do teatro do oprimido, cuja existência motivou a continuação do trabalho de pesquisadora, mesmo mediante situação de extrema violência doméstica e perseguição contumaz. Quantas vezes me perguntaram: “Por que você não desiste?” ; “Por que não volta para perto da sua família?”.

O que me motivou a seguir adiante foi a Rede Internacional de Teatro das Oprimidas e a força das palavras de Bárbara Santos. Com quem tive contato nos eventos e jornadas do Teatro do Oprimido realizadas na Escola de Teatro da UFBA.

Inspirada na trajetória não acadêmica de Bárbara Santos resisti ao processo de revitimização que eu sofria por parte da sociedade, do meio acadêmico e jurídico, construí o desenho da minha tese, O Corpo-Baobá, fazendo florescer a flor branca do Baobá para refletir sobre branquitude, privilégio branco e formas de criar e potencializar o sofrimento de uma violência continuada a meu favor.

Seria possível falar de educação sem pensar em criação? Seria possível falar em criação sem pensar no atual contexto político? Qual o comprometimento da arte com as lutas antifascistas? A obra da Professora Inaicyrá nos mostra como os estudos de danças e música de matrizes africanas sempre sofreram perseguições epistemológicas e policiais:

Na trilha do mito da senhora *Ayántoke*, mulher estéril que Xangô fertiliza depois de ouvi-la fazer soar o batá, encontra-se a concepção dos músicos profissionais tocadores de tambores e a proteção as suas famílias. Enlaçando o mito do alto e trazendo-o ao solo brasileiro, Inaicyrá permite compreender uma peculiaridade do tempo em que havia perseguição policial aos que seguiam o culto dos Orixás: os tambores eram destruídos antes dos iniciados serem presos. (SANTOS, 2019, p.20)

Estar viva é um ato de coragem, sempre repito que a maior vingança da vítima de violência é sobreviver, da mesma forma que a ancestralidade resistiu a anos de genocídio assistido e epistemicídio, resistiu até mesmo ao assassinato de corpos e etnias inteiras. A ancestralidade ilumina o caminho, são as vozes ancestrais intuindo a criação. É a seiva!

Essa seiva habita o corpo de todos os seres, mesmo aqueles que não acessam e não acreditam, possuem sua ancestralidade percorrendo ser corpo, pois são vários mundos num universo desigual ou plural que apresenta a mesma heterogeneidade do continente africano. O seu tamanho, também remete a imensidão da sabedoria corporal e das ancestralidades africanas (usarei o plural, por acreditar na luta antirracista e na pluralidade como resistência a homogeneização colonizadora).

A árvore que é original de Madagascar carrega uma lenda muito interessante, contada pelos malgaxes: “Deus criou o Baobá como uma obra prima para finalizar o seu trabalho com as plantas. No entanto, por ser tão bonita e grandiosa, o Baobá se tornou soberbo e Deus, para ensinar a árvore a ter humildade, a enterrou de cabeça para baixo. Por isso a sua aparência, que parece ter o tronco e as

raízes para fora. Para outros povos, ainda há lendas como a de que, se alguém tiver o seu corpo velado e enterrado dentro do seu tronco, o seu espírito permanecerá lá enquanto a árvore estiver viva. Dá para perceber como a árvore é importante, não é? É um símbolo de resistência do continente africano e de devoção do seu povo” (trechos de <https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, acessado em 26/11/2019, às 08:09).

O Baobá foi o símbolo escolhido para representar a tese, sua estrutura pedagógica, princípios afrodiaspóricos (SILVA, 2018), especificidade estética e vontade política de criar ramificações interdependentes e coerentes com o pensar e a poética das africanidades em dança e teatro.

O solo onde enraizo a pesquisa é a *École des Sables* (Escola de Areia), adubado pelas duas experiências que tive, uma em 2011 e outra em 2018, nas vivências coletivas “Cruzando Caminhos” e “As quatro damas da dança africana”, através do intercâmbio de saberes e experiências que alicerçam as criações.

A ancestralidade é a seiva que alimenta o Baobá, desde as raízes passando pelo tronco multirreferenciado, atravessando ramos, galos, folhas e a flor branca do Baobá.

A metodologia que me motiva a busca por justiça social é aquela oferecida pelo Teatro das Oprimidas, apresentado por Bárbara Santos, onde ética e solidariedade são fundamentos e guias.

Bárbara Santos (Rio de Janeiro, Brasil). É uma das idealizadoras e principal difusora do Teatro das Oprimidas. A autora é fundadora e referente artístico-metodológico da Rede Ma(g)dalena Internacional, composta por grupos feministas da América Latina, Europa, África e Ásia. No Brasil, atua como consultora do Centro de Teatro do Oprimido, editora da revista METAXIS e como diretora artística do grupo Cor do Brasil e do Coletivo Madalena-Anastácia. Bárbara tem 29 anos de experiência ininterrupta com o Teatro do Oprimido, em mais de 40 países. Vive na Alemanha desde 2009, onde é diretora artística de KURINGA – espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim e do grupo Madalena-Berlim. Idealizadora e coordenadora do Programa KURINGA de Qualificação em Teatro do Oprimido, que teve avaliação externa da Universidade de Bologna, integra a ITI Alemanha, o Instituto Internacional de Teatro da UNESCO. Como autora e diretora, tem se destacado por produções artísticas que abordam temas contextuais (capitalismo, racismo, machismo, migração, etc.) e pela pesquisa de formatos coletivos para a intervenção da plateia no Teatro Fórum. Como atriz, fez Filomena, no filme *A Vida Invisível* de Eurídice Gusmão, de Karim Ainouz, ganhador do Grand Prix de Melhor Filme, da mostra *Un Certain Regard*, do Festival de Cannes de 2019. Como performer, em

Travessia, investiga a conversão do corpo cênico em corpo político (Fonte: <https://revistaphilos.com/2019/06/30/teatro-das-oprimidas-por-barbara-santos>, acessado em 25/11/2019, às 08:11).

Todo o trabalho que brota é influenciado por mulheres, desde a orientação amorosa de Daniela, o olhar aguçado de Amélia Conrado (membro da Banca), como na raiz que existe no protagonismo de Mamah Germaine Acogny (Fundadora da Escola de Areia no Senegal), assim como na seiva que percorre o Corpo-Baobá, fluindo nas palavras de Inaicyra Falcão. Essa multiplicação criativa representa uma estratégia de resiliência ao patriarcalismo, sexismo, misoginia e machismo que faz perpetuar a dominação masculina nos meios acadêmicos e políticos.

O Baobá está em constante movimento e diálogo, metáfora de como a prática deve dialogar com a cultura, a história e o contexto social de onde se enraíza, assim como a árvore comunica com o solo, o ar, o sol, o vento, os pássaros e até mesmo com o lenhador. O Baobá não nega sua sombra nem mesmo ao opressor.

É símbolo de pertencimento para diferentes povos africanos, testemunha ativa de vidas comunitárias, palco de cerimônias sagradas de morte e renascimento, ele localiza a comunidade, possui uma força que vai terra adentro, criando possibilidades de avançar no espaço externo.

Expande-se para baixo e cresce para cima, em constante movimento “*assim como está em cima, está embaixo*”. Aparentemente, acreditamos que está fixo em um lugar, porém busca e armazena água, produz frutos, gera sementes que são levadas por pássaros e fertiliza diferentes lugares, indo sempre em direção ao céu, buscando luz, fotossíntese e ar.

Na experiência de compartilhar “O Movimento dos Baobás” recebo críticas, sugestões, elogios e depoimentos que me fazem estar em pé, como o depoimento de Georgiana (Mestre em Dança pela Escola de Dança da UFBA):

Um grão de areia da África e a farinha do baobá na boca

Roberta, os fios são muitos e nosso fio também tem a sua importância. Sinto que sua presença, assim como sua dança, já vinha ecoando por entre meus caminhos e, depois do suor que se escorreu no Teatro do Movimento, tudo ecoa no vai e vem das ondas. Antes da

sua aula, você me presenteou na defesa. E, naquele dia que fomos ao mercado São Joaquim, após um almoço de conversa, me senti próxima a você. Nós no ponto de ônibus e o macho que desrespeitou a moça passante e nós duas revidamos, ele ficou inconformado e revoltadíssimo, e nós mais ainda!

Meses depois da sua vivência, eu visitei seus sonhos e compreendi que sua prática de dança foi energia vital para o corpo e equilíbrio do campo áurico. Essa semana, Roberta, assisti a um vídeo da École de Sables e tudo se renovou novamente. Senti ainda um desejo de ir para o Senegal e dançar na areia, um desejo inquietante que se assemelhou a minha querência de estudar da Escola de Dança de UFBA há alguns anos, e, querência quando vem assim, se materializa.

Na sua vivência de dança, em conjunto com toda a programação da III Jornada de Estudos do Grupo Umbigada, acessei um estado de reconhecimento de mim mesma. Foi um mergulho Baobá de sábia compreensão das potências em dançar em conjunto. A presença do tambor com as fortes e rítmicas batidas, sinto que acolhem e elevam nossa vontade de dança. Desbloqueio com ajuda e permissão do tambor. A permissão pessoal para a dança. Eu permito a mim mesma a permitir minha dança com o tambor. Ele abre meus caminhos para o desconhecido. Ele abre um canal. Tarefa difícil ser permissiva. Processo de desconstrução. Músculos duros. Cabeça zonga. Trata-se também do amaciar do inconsciente euro-racional com o pé no tambor, meu pé e minha pele branca na Bahia. Minha tarefa mais difícil.

A história do Baobá, a onda sagrada que vem da batida; também me reconheci como árvore e foi de um folhear que me ajudou no desfrute da dança. O desfrute da própria dança é como saber cozinhar.

Dessa maneira, sinto que a materialização de tantos processos de pesquisa na forma de conhecimento em movimento, é afetivo. Primeiro porque não tratamos nossas pesquisas como um conhecimento chapado, restrito ao escrito chapado: nossa matéria-conhecimento tem volume, tem velocidade e textura, assim como cor e contexto. E nós, mulheres, que sabemos das terras em que pisamos, dançamos, e pra mim, mais que tudo, isso é princípio profundo de autoconhecimento.

O Corpo-Baobá me mostra como me adaptar às condições objetivas, sem deixar de ser quem eu sou, a flor branca do Baobá, uma mulher branca, que reconhece o lugar de privilégio e os feminismos plurais. Me relacionando com o meio, permito minha transformação, ratifico, dialogo com a chuva, a seca, a enchente, o fogo no mato, o sol, a neve, confirmando a identidade, respeitando a existência de outras árvores, outras vidas, outros lugares.

O solo da Escola de Areia me fala de instabilidade, é adubado pela história de Germaine Acogny, pelo cordão umbilical do filho que carreguei no ventre, pelo conjunto de saberes acumulados pelos diversos pés que se enraizaram na sala Aloopho, essa convivência que a dança permite de forma generosa, nem sempre pacífica, mas grandiosa em articular heterogeneidades.

O Baobá possui diversos ramos, representados pelos que vieram antes de nós, como Mestre Didi, a avó de Germaine Acogny, a mãe de Lau e cada pessoa que influenciou e sustentou os frutos e flores da árvore da vida.

Germaine por sua vez, integrou-se a cultura senegalesa e específico aqui que sua avó (IYA TUNDE) foi a sacerdotisa de um culto animista, onde tudo que existe tem alma. O mesmo culto que na América, originou o nascimento do Vodou. Germaine Acogny percorreu um caminho supostamente inverso de muitos bailarinos, que primeiro mergulham nas tradições europeias. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para assim integra-los ao movimento do balé europeu.

Em 2011, Germaine nos conduziu a uma imersão na floresta dos Baobás. Acordamos pela madrugada, tomamos banho e ainda em jejum nos reunimos na escultura que há no centro da escola de areia, representando a primeira bailarina de dança africana da região. Com as coordenadas de que era fundamental manter o silêncio e “ouvir os Baobás”, iniciamos a caminhada pelo vilarejo até chegarmos ao bosque dos Baobás, cuja imagem ilustra este artigo.

Ainda em silêncio, fomos estimulados a tocar, massagear, abraçar e dançar o movimento dos Baobás. Neste dia eu pisei em um espinho que atravessou meu pé, sangrando e sentindo dor, compreendi que estava distraída e por isso me machuquei. Aprendi a força da atenção, da presença, da vontade e a importância que a dor possui para aprendermos com nossos próprios passos e erros.

DORORIDADE (PIEIDADE, 2017) é uma expressão apresentada por Vilma Piedade para falar da sororidade que existe entre as mulheres negras, que na maioria das vezes não são contempladas pelo feminismo branco. Munidas de uma ancestralidade que move o mundo, o feminismo negro possui potencial agregador. Germaine Acogny moveu o meu mundo.

Em 2018, no meio da aula de Acogny, sentia-me exausta, prestes a desistir, senti a sua presença ao meu lado. Ela sussurrou em meus ouvidos: “Não desista nunca, você pode mais, muito mais!”. A voz de Germaine ainda

ecoa em meu corpo e sempre que sinto estar no limiar ativo esse lugar que ela atribuiu a mim, lugar de resiliência e força, perante as dificuldades da vida e memórias dos episódios de violência que vivi.

Observando os movimentos da Técnica de Germaine Acogny e experimentando-os, como fiz nas duas imersões na École des Sables, é contorcer, retorcer e espiralar as linhas e retilíneas dos padrões do balé europeu é desengessar o torso e mover a coluna vertebral, ondulando-a em forma ritmada, como uma serpente, sem perder a soltura do quadril e enraizamento dos pés.

Mamah Germaine Acogny partiu de uma concepção negro-africana da dança, e reitero que não foi excluída da África do Norte, sendo inclusive referenciada pelos povos Berberes, sempre presentes, naquilo que veio a unir-se, em simbiose, aos movimentos da cultura árabe.

Assim como as duas vivências na escola de areia me proporcionaram experienciar epistemologias afrocentradas, o corpo do mato reposicionou tais conhecimentos, mediando o caminhar das árvores, na experiência Ara Okô, que possibilitou a relação com o ambiente externo, com a música orgânica e com os diferentes membros que participam das aulas.

IMAGEM I: Ara Okô



Experiências com Ara Okô – corpo do mato, 2019
Fotos de : Guiovan Clementino de Oliveira

Diálogos dinâmicos com as diferentes autobiografias gerou o registro acima, demonstrando a beleza e potência de cada corpo como expressão individual em um coletivo. Estar com pessoas diferentes permite o exercício da alteridade, a prática do respeito e o exercício de escuta criativa, que se difere de passividade e comodidade.

Eu observo o outro, percebo, sinto, porém não me anulo, não aniquilo a potência que há em minha memória, nas “encruzilhadas epistêmicas” (SANTOS, 2018) de encontros e desencontros transatlânticos. As experiências corporais nos deslocam da ideia de monopólio do conhecimento, rompendo com a ideia capitalista de propriedade, partindo para a partilha e oferta do que há de melhor em cada ser, gerando observações que vão além de comparações e discursos de ódio inflamados pelo dualismo cartesiano.

Aquilombando o conhecimento, como fizeram os povos em diáspora em parceria com os povos ameríndios que conheciam o território e as opressões da colonização. Aprendizado que acessei sendo tutora no Edital PROPCI/UFBA 01/2015-PIBIC e PIBIC/AF, que me propiciou a convivência com a comunidade quilombola de Santiago do Iguape (Distrito de Cachoeira/Recôncavo Baiano), onde residi por um ano. Entre rodas de samba do miudinho e banhos de maré, compreendi que as danças populares brasileiras e as danças de matrizes africanas resistem ao etnocídio, sem perderem a beleza do encontro das águas.

Luana Lordelo e Thaise Reis (alunas contempladas pela bolsa do edital) me ensinaram sobre processos criativos, mostrando a mim que é possível pesquisar sem competir, andar de mãos dadas sem hierarquia imposta por títulos acadêmicos, através da escolha de caminhos metodológicos do aprender fazendo.

A importância desse trabalho de campo na Rota da Liberdade, a Rota das fazedoras de dendê no pilão confirma a “trança de pessoas” (SANTOS, 2019) que compõem o Corpo-Baobá. Para estar em pé, como o “povo-em-pé” (as árvores) eu busco a força da floresta, que simboliza o coletivo. Aprendi com

as graduandas, com o povo quilombola, com milhares de pessoas que nunca frequentaram o meio universitário. Nunca aprendi nada sozinha.

A concepção de que o corpo negro e/ou indígena é um gerador de conhecimentos ancestrais no ato da produção de presença deve ser compreendida como uma ação afirmativa contra o colonialismo e suas políticas epistemicidas, difundidas por uma hegemonia pedagógica eurocentrada que durante séculos dita os paradigmas para se pensar e produzir presença no campo das artes da cena na América Latina (SANTOS, 2018).

Como mulher latino-americana, colonizada, também sangro as feridas da colonização, também almejo a saúde física e mental para seguir adiante. Os povos que foram colonizados já lutam há milhares de anos, muitos não admitem o argumento da Europa de superioridade.

Os europeus mataram, saquearam, estupraram e se apropriaram com a justificativa de uma missão de “civilização” de povos ditos primitivos. Como eles conceberam essa missão? Como executaram? Eles segregaram, incentivaram o ódio entre povos, separaram mães de filhos, objetificaram a mulher e se autodefiniram detentores do conhecimento.

O apartheid e todos as questões que englobam também a África do Sul, fez com que a mesma somente fosse admitida na Organização da Unidade africana em 1994, depois de ter sido excluída por mais de 30 anos, exatamente porque sua minoria europeia negava constitucionalmente os direitos a “plena cidadania” dos povos negros, ou seja, a maioria dos povos ditos “primitivos”.

O grande erro é descrever a África, geograficamente, como um grande planalto, ignorando seus relevos e oscilações. Reconhecer o chão “irregular”, movediço, não estável e conhecer a Geografia do Continente africano reverberou muito em minhas ideias e concepções de dança, as quais se enraizam no “chão em que pisamos”, na areia, no solo onde cresce o Baobá.

Baobás também possuem incríveis benefícios para a saúde, fazendo parte das árvores que curam, produzem frutos, chamados de Mukua, que carregam sementes em seu interior. Da extração deles, é possível adquirir componentes importantíssimos, tanto para a saúde do organismo quanto para a pele. Das sementes vem um óleo rico em vitamina A, F, ômega 3, 6 e 9. A polpa possui um leite tão importante para os africanos que, diz a lenda, muitas mulheres costumavam alimentar seus filhos com o leite extraído do fruto para que eles crescessem fortes e se tornassem guerreiros. Isso por ser

um líquido rico em vitamina C, cálcio e com propriedades antioxidantes (<https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, 26/11/2019)

Um Baobá resiste, assim como Germaine Acogny nos fala de como superou dificuldades com a dança. Através da minha vivência e experiência criei uma sequência de movimentos chamada “O Movimento dos Baobás”, que comecei a experienciar no grupo de pesquisa Umbigada, coordenado por Daniela Maria Amoroso, sendo que tal prática foi realizada em diferentes localidades e com diferentes indivíduos.

Tal prática foi fundamental para a composição do Corpo-Baobá e para a compreensão da estrutura de minha tese de doutoramento em andamento. O Grupo Umbigada é a base para meu enraizamento, assim como a disciplina de “Dança e Africanidades” fundamentou a poética da areia e a poética do “estar-juntos” para a composição coreográfica que está em andamento.

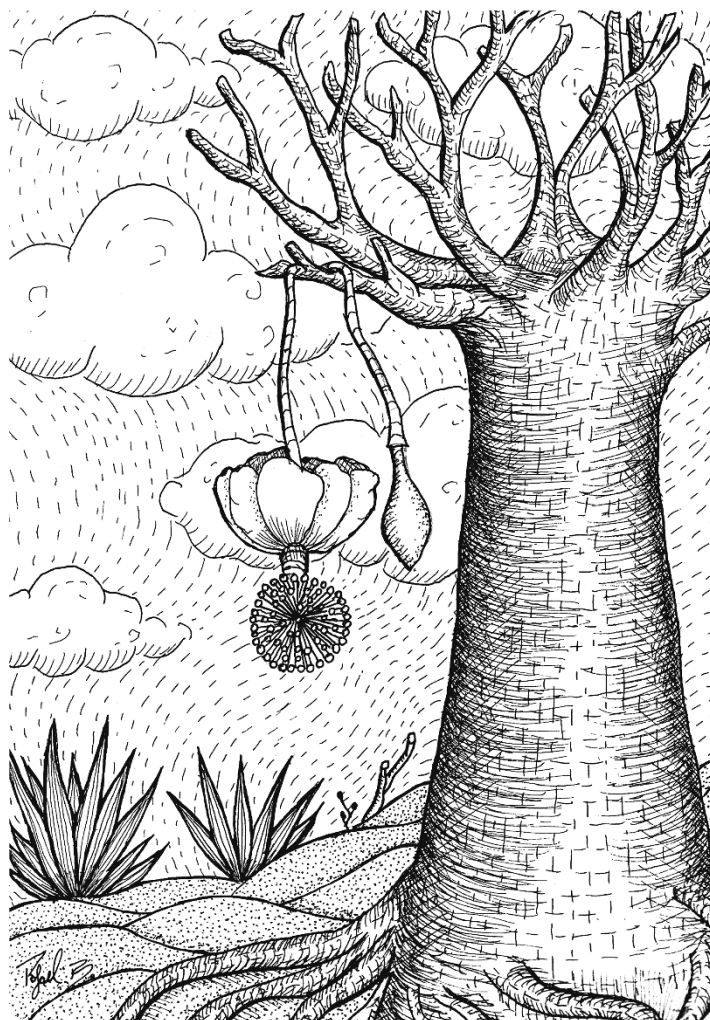
IMAGEM II: Baobá



Baobá, Toubab Dialaw, 2011
Foto: da autora.

Através das aulas práticas criei uma célula de movimentos (meus e dos demais participantes), na disciplina “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”, que compõe o processo de criação em dança “Oea: a flor branca do Baobá” que é a dança que é tecida e destecida em meu corpo, concomitantemente com a tecedura da tese e da “oralitura” (MARTINS, 1995) para a defesa após qualificação, buscando a poética do Baobá, da Ancestralidade (Inaicyrá) e da Caboclagem (Amélia Conrado), em coletivo com os colegas (Beatriz Gonzalez, Carolina Luisa, Cleonildes Maria, João Paulo, Renata Celina, Robson Correia, João Vitor, Francis, Zé, Soiane, Luzia) que também dialogam, discordam e dão corda para a primeira disciplina a tratar africanidades no espaço acadêmico da pós graduação em dança.

IMAGEM III: Corpo-Baobá



Eu, persona do teatro, doutoranda em artes cênicas, sinto o quão importante é a consolidação desta disciplina em pleno Golpe político, enquanto um verdadeiro desmonte na educação força a Universidade a fechar as portas por motivos de segurança. No meio ao sucateamento descobri a força ancestral da resiliência coletiva.

Por que é tão importante uma disciplina específica sobre dança e africanidades? Porque somos obrigados a fazer várias disciplinas que abordam o modelo hegemônico de conhecimento europeu, o que acaba legitimando o mesmo como modelo único de conhecimento, colaborando para a perpetuação do racismo epistemológico.

É preciso que as disciplinas sobre africanidades também sejam obrigatórias, como forma de reparação histórica e decolonização do conhecimento (escolho o uso do termo decolonização e não descolonização, pois acredito que o processo de colonização seja contínuo e operante e que não é possível “voltar atrás”, mas é possível seguir adiante descobrindo formas de fissurar as estruturas da colonização).

Inaugurar, mesmo que inicialmente como disciplina optativa, o componente curricular “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”, na escola de Dança, que tem sua base de constituição europeia, sem dúvidas é um ato de decolonização do conhecimento.

Ter a possibilidade de aprender com docentes qualificados (Inaicyra Santos, Lau Santos e Amélia Conrado) e dispostos a mergulhar com os alunos em busca de contribuições da diáspora negra no campo das artes e suas mediações aos processos educacionais, estéticos, históricos e políticos é um ato revolucionário. Concretiza-se o estudo de teorias críticas que reposicionam os fazeres e saberes africanos na produção do conhecimento, contribuindo para desfazer estereótipos sobre o continente africano, analisando epistemologias que discutem processos criativos e artísticos com foco em experiências africano-brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRADO, Amélia. **Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica.** Revista repertório e Dança do PPGAC da UFBA, numero 29, ano 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória.** Editora Perspectiva, 1995.

Pesquisa participante / Carlos Rodrigues Brandão (org.). – São Paulo: Brasiliense, 1999.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade.** Editora: Nós, 2017.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e asas – uma teoria da práxis** – 1 ed. – Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Inacyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação.**/Inacyra Falcão dos Santos. 4ª Edição.-São Paulo: Terceira Margem, 2019.

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé: A Presença Cênicas e a Sutileza Performativa da Dança das Mulheres do Asé.** Natal: In ABRACE, 2018.

SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora. Colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny.** Campinas, 2018.

TOWA, Marcien. **A ideia de uma Filosofia Negro-Africana.** NEAB: UFPR, 2015.

SITES ACESSADOS:

<https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, 26/11/2019;

<https://revistaphilos.com/2019/06/30/teatro-das-oprimidas-por-barbara-santos>, acessado em 25/11/2019;

DANÇAS NA AFRODIÁSPORA BRASIL E CUBA: CORPOS EM CONFINAMENTO E (RE)VELAÇÕES DE REALIDADES EM TEMPOS DE PANDEMIA MUNDIAL

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Raissa Conrado Biriba (UFBA)

Abordar as "Danças na afrodíaspóra Brasil e Cuba", em uma atual condição de confinamento ocasionada pela pandemia mundial da COVID-19²³⁶, nos coloca em posição de refletir e relacionar o estado de isolamento social em que se encontram cerca de 187 países do planeta com a proposta temática da VI edição do Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA 2020): *"Que danças estão por-vir? trânsitos, poéticas e políticas do corpo"*.

Essa condição inusitada que explode na segunda década do século XXI, nos provoca questionamentos sobre a atual compreensão de *corpo em diáspóra*, em que o fechamento do comércio e das fronteiras entre diversos países nos obrigam a pensar no porquê o estado de confinamento e como isso interfere nas relações entre os corpos dançantes, moventes, espetaculares? Com a suspensão das aulas em escolas, universidades, academias de dança, se torna imprescindível registrar na história da dança local e mundial as possíveis (re)invenções nos seus modos de fazer e existir, quando se trata de corpos "aprisionados".

Tal realidade, pode ser relacionada aos processos de escravização de corpos negros na história de dois países como Brasil e Cuba, o que nos convida a refletir sobre os modos de reinvenção da população negra para a manutenção de suas culturas identitárias, seja por meio dos quilombos, dos sincretismos religiosos e outros movimentos socioculturais e políticos remanescentes da diáspóra africana, (re)velados nas violências e tensões entre raça, racismo e questões identitárias que perseguem os tempos pós-colonizatórios e contemporâneos.

²³⁶ Doença provocada pelo "coronavírus" (*Sars-CoV-2*), em que um quadro agravante de infecções respiratórias pode levar os indivíduos que o contraem à morte.

Além disso, falar em dança e diáspora africana é reconhecer também, que existem outros entendimentos, outras epistemologias e outras concepções sobre arte, cultura, corpo e pensamento latino-americano, as quais nos permitem compreender e enxergar que essa expressão da arte está arraigada aos fenômenos históricos, políticos, culturais e contemporâneos, constantemente silenciados nos discursos, nas universidades, e nos espaços de poder que compõem a estrutura das sociedades capitalistas mundiais.

Neste sentido, a perspectiva deste trabalho se volta para o contexto de ambos territórios, e propõe *dar conta de um olhar contemporâneo de dança e corpo na afrodíspora* por meio de diálogos entrecruzados entre as formas de pensar e fazer dança no Brasil e em Cuba. Nosso referencial teórico-metodológico traz autores como Mbembe (2019), abordando diáspora e reterritorialização cultural; Santos (2019), nas concepções sobre dança, corpo e diáspora negra. Buscamos também, a perspectiva Díaz (2016), Montalvo (2011); Ribeiro (2017), nas discussões sobre a colonização dos saberes em contexto latino-americano. Esses e outros autores estão imbricados à nossa experiência como docentes, pesquisadoras e artistas da dança, que dão base e suporte às (re)velações que discutiremos aqui, em tempos de pandemia mundial.

corpos "aprisionados" e (re)invenções nos seus modos de fazer e existir

Os dados alarmantes de 32.586.171 milhões de infectados e 989.380 mil mortes no mundo²³⁷, sendo 4.689.613 milhões de infectados e 140.570 mil mortes no Brasil²³⁸ pela COVID-19, compõe um cenário de catástrofes vivenciadas nas primeiras décadas do século XXI. No caso do Brasil, é importante ressaltar que estamos diante de um país que naturaliza essas mortes e as tragédias ambientais, nas quais “ninguém foi responsabilizado

²³⁷ Dados oficiais da Organização Mundial da saúde – OMS (*World Health Organization - WHO*), cujas informações se referem ao número de infecções e óbitos da COVID-19 em 26/09/2020. A atualização diária dessas informações está disponível no site oficial da OMS (*WHO*): <<https://www.who.int>>.

²³⁸ Dados oficiais do Ministério da Saúde no Brasil, cujas informações se referem ao número de infecções e óbitos da COVID-19 contabilizados até 24/09/2020. A atualização diária dessas informações está disponível no site oficial do Ministério: <<https://www.gov.br/saude/pt-br>>.

criminalmente”²³⁹ - conforme aponta notícia no site da BBC News: “É o que ocorre em casos como o rompimento da Barragem de Brumadinho, em janeiro, e a tragédia em Mariana, em 2015; e nos incêndios do Centro de Treinamento do Flamengo, em fevereiro, e o incêndio do Museu Nacional, em 2018” (MORI, 2019). Já em um artigo publicado na edição especial “Pandemia e Filosofia” da *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia da UFSM*, Maurício Pitta (2020, p.2) afirma que: “Dentro e fora da filosofia, tem-se indagado quais possibilidades temos para lidar com esta crise, no momento em que nem o mercado, nem o Estado conseguem garantir as condições de sobrevivência de seus povos”.

É por isso que nos perguntamos, o que significa esse “aprisionamento”, quando se constata que a pandemia da COVID-19 nos (re)vela um primeiro colapso do consumo e da produção capitalista? Para citar alguns exemplos, a situação de desigualdade social no Brasil é alarmante nesse cenário de crise sanitária “que promete ser causa da maior crise do capitalismo desde 1927” (PITTA, 2020, p.1), cuja maioria da população brasileira, impedida de exercer suas atividades de ganho comercial, está à mercê da falência dos sistemas de saúde, do descaso do atual governo aos desastres ecológicos, do genocídio indígena, do feminicídio negro, das violências policiais contra a população LGBTQIA+ e afrodescendentes, dentre tantos outros estados de calamidade social vigentes no território brasileiro.

Mas o que isso tem a ver com a ideia de aprisionamento que tratamos neste artigo? É importante fazermos referência à aula magna²⁴⁰ de abertura do semestre suplementar da UFBA, em que Ailton Krenak e Lilia Schwarcz afirmaram que com a pandemia, as desigualdades sociais e os ataques e violências racistas e discriminatórias contra pessoas negras, crianças, mulheres e comunidade LGBTQIA+²⁴¹ aumentaram. Por um lado, tal realidade

²³⁹ Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206026>>.

²⁴⁰ Aula Magna de Abertura do Semestre Suplementar da UFBA 2020.1, realizada pelos programas de pós-graduação da UFBA com Lilia Schwarcz (Palestra: “Intolerância – a outra (e a mesma) face da cordialidade”) e Ailton Krenak (Palestra: “De mal a pior”) no dia 15/09/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6S8vsE3_0xE>

²⁴¹ Sigla referente à diversidade sexual e de gênero, constituída por: Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, transsexuais e travestis, *Queer*, intersexual, assexuais, e o + simbolizando as outras possibilidades que venham a existir.

representa um caminho que se vem traçando nas sociedades pós-modernas, em que o desmatamento e esgotamento dos recursos naturais chega a atingir proporções comparáveis a “oito vezes o município de São Paulo”²⁴² (CicloVivo, 2020), o que corresponde à perda de 1,2 milhão de hectares de vegetação nativa, segundo o primeiro relatório Anual do Desmatamento no Brasil, publicado de forma inédita em maio de 2019 através do MapBiomas Alerta²⁴³.

É certo que os avanços tecnológicos e inovadores possuem instrumentos para traduzir tanto os dados da destruição, como as formas para se equilibrar o planeta que está doente, poluído, intoxicado. Aproveitar esse momento de "parada obrigatória" gerado pela COVID-19 enquanto uma experiência única para se verificar de que forma cada país, cada sociedade vem se comportando no mundo, nos dá a oportunidade de analisar as escutas, os comportamentos e disciplinas quanto aos protocolos de proteção que a situação sanitária exige, as negligências, as violências que a situação fez acentuar, os gestos de solidariedade que se manifestam. E por outro lado, como o conhecimento de dança está situado nesse caos, nos meios e nos lugares em que se manifesta.

O que acontece quando não precisamos ser mais vistos socialmente? Não precisamos nos preocupar em comprar roupas, sapatos, ir a *shoppings centers*, ir à escola, deixar o carro em casa? Quando os ônibus e metrô param de circular? No mínimo, a poluição diminui. Em tempos de pandemia mundial, os corpos passaram a se perceber isolados, solitários, dançando em lages, no seu quarto, nos seus studios particulares, nos *playgrounds* dos apartamentos e também no conflito das ideias e sentimentos. No nosso ponto de vista, simbolicamente, a pandemia da COVID-19, dada a velocidade de seu contágio, é o primeiro alerta em termos de um grito de socorro pelo meio ambiente, biodiversidade e equilíbrio do planeta. Do nosso corponatureza.

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão

²⁴² <<https://ciclo Vivo.com.br/planeta/meio-ambiente/mapbiomas-desmatamento-brasil-2019/>>

²⁴³ O MapBiomas é uma iniciativa do Observatório do Clima, por meio de uma rede de criadores formada por ONGs, universidades e empresas de tecnologia. Site oficial: <<http://mapbiomas.org>>

rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. (KOPENAWA, Davi. Prefácio do livro "A queda do céu", 2015)

um olhar contemporâneo de dança e corpo na afrodíaspóra

A concepção de diáspora tratada por Achille Mbembe (2019) na obra "**Sair da grande noite**" considera que o passado histórico do continente africano não pode estar fora do nosso campo visual, pois o mesmo permanece na forma de uma imagem mental. Essa imagem mental tratada por Mbembe (Ibidem, p.229) nos dá suporte para compreender o que aqui tomamos como corpo em diáspora, sobretudo porque nos (re)vela as realidades sociais e ideologias racistas que permanecem sustentando as sociedades contemporâneas e o campo da arte. Para o autor, a África não é mais um centro em si mesma, mas proporciona a insurgência de polos de passagem e a construção de novas formas do real.

Se relacionarmos tais reflexões com a concepção de Inaicyr Falcão dos Santos (2019, p.106) sobre criação em dança, quando considera que corpo e ancestralidade se conectam para "marcar espaços e a possibilidade de construir outras configurações estéticas, implementadas a partir de experiências e vivências que são importantes quando falamos de pluralidade cultural na dança no Brasil", estabelecemos um entrecruzamento com as abordagens tratadas em cerca de 50 pesquisas que constituíram o recente Comitê Temático da ANDA "*Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras*", neste ano de 2020.

As referidas pesquisas defendem enfoques epistemológicos das danças negras na relação educacional, em que se avaliam criticamente os currículos no ensino das artes nas escolas formais; a dimensão educativa dos coletivos e das companhias de danças negras enquanto instituições não oficiais que trazem como discussão as questões identitárias, políticas e criativas; proposições de materiais didático-pedagógicos que ofereçam referências das artes e cultura negra na educação das crianças em fase escolar; dentre outras temáticas que, em outra dimensão, aprofundam o reconhecimento da ancestralidade como fundamento de uma cosmovisão africana. Neste sentido, a dança e sua diversidade de existências promovem o empoderamento do

corpo negro e suas interações com outros conhecimentos e segmentos da sociedade.

Nessa *gira de saberes* – que aqui a compreendemos como espaço ritualístico, onde o corpo dança, se manifesta e se comunica entre o *aiyê* e *orum*²⁴⁴ no âmbito dessa cultura - observamos também, o protagonismo das mulheres em sua diversidade existencial, bem como a sua importância na construção dos conhecimentos de dança na atualidade. Uma dança insurgente e em trânsito, que se posiciona de forma contra-colonial pois possui capacidade de absorver o que lhe é imposto, transpor e se reinventar conforme a base que sustenta seus conhecimentos ancestrais.

É por esse motivo que o aprofundamento nos princípios do orixá Exú vem tomando lugar nas diversas pesquisas sobre a relação dança, corpo e pensamento contemporâneo. Por ser um dos orixás fundamentais e de maior complexidade, a sua função de mensageiro universal o faz indispensável a cada passo, pois ele está no centro de tudo. Exú é o encarregado de distribuir o axé aos demais e aos seres humanos. Sua concepção está em relação com os conceitos de espaço, tempo e movimento. Exú é o fim e o início de todos os caminhos:

Exú dormiu em casa,
mas a casa era muito pequena para ele.
Exú dormiu na galeria,
mas a galeria era muito pequena para ele.
Exú dormiu em uma noz.
Por fim, foi capaz de esticar-se!
(FURÉ, Rogério Martínez Apud Martínez & Potts, 2016,
p.89, tradução nossa)²⁴⁵

Dentro dos mistérios do seu ambiente de trânsito está a encruzilhada, que ao tempo em que abre o caminho das possibilidades, pode gerar turbulências sobre qual direção tomar, qual destino escolher, e quais escolhas se deve fazer para tomar ou retomar um caminho. É neste momento que a casa se torna pequena para Exú. Porém, enquanto mensageiro universal e

²⁴⁴ Aiyê e Orun significa o mundo e o além. (SANTOS, 1998, p.42).

²⁴⁵ A citação acima é retirada da obra "El Ashé está en Cuba", de Martínez & Potts (2016) e está presente no capítulo "Eleguá da el ashé", cuja tradução significa "Eleguá é quem dá o axé". Eleguá é chamado Exú na Nigéria, assim como o chamamos de Exú no Brasil.

símbolo da expansão dilatada do seu *Bara*²⁴⁶, suas buscas se resolvem no conhecimento ancestral, cujo princípio da sua filosofia é representado pelas suas origens.

Firmados nesse entendimento, os princípios de Exú e suas diversas qualidades emergem nessa gira de saberes e inspirações que emanam dos terreiros de candomblés, das umbandas, das encantarias. Estas, abrem perspectivas ao campo artístico-científico-existencial-espiritual e oferecem possíveis capacidades de enfrentamento que se contrapõem às estruturas hegemônicas da dança e constroem novos rumos e oportunidades no presente e futuro. Por isso, os espaços e os alicerces que inspiram os conhecimentos afrodiaspóricos são construídos da experiência de seus artistas e pesquisadores: nos lugares de convivência e consciência da diáspora africana.

afrodíaspóra Brasil e Cuba: novas epistemes para se pensar a Latinoamerica

A importância das culturas identitárias como forma de afirmação, de empoderamento negro e das populações que foram subalternizadas, pode ser percebida na história de países como Cuba e Brasil. Se nos atentarmos para as perseguições às suas culturas ancestrais, ao seu patrimônio simbólico e imaterial, é possível verificar as tentativas de apagamento e processos de deculturação em ambos territórios, como instrumento de poder e de dominação impostos a essas sociedades.

Tanto em Cuba como no Brasil, esse processo de deculturação - que indica a desapropriação da cultura precedente de um povo - permaneceu como um fator de enfrentamento e divisão social entre classes dominantes e dominadas. A exemplo disso, a conservação e adoção de padrões e valores eurocêntricos como universais nas suas constituições históricas são formas de coesão do grupo dominante e mecanismo de poder. (FRAGINALS, 2017, p.46).

Essa discussão nos dá indícios para enxergar as ideologias racistas e discriminatórias como estruturantes das sociedades capitalistas globais. De

²⁴⁶ Em sua etimologia, Bara é junção de Oba + ara, que significa “o rei do corpo” (SANTOS, 1998, p.181)

outro modo, quando se constata a (re)insurgência da cultura afrodiaspórica e étnica nos variados discursos contemporâneos da arte no século XXI, seja por meio de um resgate ou reinvenção de saberes oriundos de povos que foram violentados, sequestrados, mortos, explorados, é importante considerar aquilo que a filósofa Djamilia Ribeiro (2017) retrata em sua atual obra “**Lugar de fala**”.

Segundo a autora, essa ideia tem causado incoerências quanto ao seu entendimento e, por vezes um esvaziamento do seu sentido no senso comum, no meio acadêmico e nas redes sociais. Isso porque, o *lugar de fala* do qual se refere Ribeiro: “Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades” (RIBEIRO, 2017, p.35). Ou seja, a demarcação de um lugar de fala – que é coletivo, e entendido pela autora como *lugar social* que compartilha das mesmas desigualdades – se torna importante para “entendermos realidades que foram consideradas implícitas dentro da normatização hegemônica.” (Ibidem, p.34)

É necessário perceber que, quando os grupos que sempre ocuparam o poder passam a se incomodar com o empoderamento dos discursos que emergem das chamadas “minorias”, é sinal de que os valores que suportam essa pirâmide da desigualdade já não correspondem ao imaginário democrático que permeia na esfera civil. E como não falar no mito da democracia racial?

Na perspectiva de Marco Aurélio Luz (2017, p.454), a chamada “democracia racial” revela uma complexa estratégia de exclusão em ordem socioideológica que se utiliza do sistema de ensino e outros aparelhos para selecionar aqueles que ocuparão lugares na estrutura de poder. Além disso, na obra “**Cultura Negra e Ideologia do Recalque**”, o autor ressalta que a concepção desses discursos dominatórios se pautam no entendimento da *diferença* ancorada à “necessidade de uma medida de absoluta desvalorização do outro” (LUZ, 1994, p.20). Por meio de classificações impostas socialmente, a ideia da diferença passa a caracterizar o “outro” como inferior, e a demarcar lugares aprisionados a uma falsa ideologia de valorização da diversidade.

Paralelamente, essa mesma discussão é tratada por Djamila Ribeiro (2017), quando explica que é necessário entender “as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada ao indivíduo” (RIBEIRO, 2017, p.35).

Diante disso, pensar a Latinoamerica em entrecruzo com a diáspora africana significa recuperar a sua história crítica, implicada em refletir sobre os processos de dominação colonial, imperialista, capitalista que impuseram e impõem condições de precariedade aos expropriados. É reconhecer que nossas mentalidades são governadas por posturas de dominação, opressão, discriminação, individualismos e patriarcalismos e suas mazelas. Estas, não sobreviverão, pois há sempre ações de movimento contrário, que eclodem e constroem uma nova mentalidade, um novo posicionamento, um outro projeto de sociedade.

Tais reflexões nos levam a questionar, o que a trajetória histórica de Cuba pode oferecer ao pensamento latinoamericano? E o que o Brasil tem a colocar diante dessa convocatória?

Ressaltamos a importância desses países na história da América Latina, tanto no âmbito das lutas políticas e perspectivas na área da educação e cultura, como nos enfrentamentos aos processos de colonização, que possuem reflexos na atualidade. Guanche (1883) afirma que os pesquisadores precisam ter consciência da importância dos bens etnológicos das sociedades, posto que permitem a transmutação das ideologias predominantes, dos apagamentos e exclusões – fato que contribuiu, por exemplo, para a consolidação das ideias socialistas em Cuba.

Cuba é o maior exemplo de resistência do socialismo no mundo. Os boicotes econômicos diante da sua potência educacional, cultural, esportiva, na área da saúde (re)velam o “perigo” de uma revolução nos saberes e nas estruturas vigentes de exploração, de consumo desenfreado, da vida urbana artificial, das mentalidades manipuladas pela ditadura de um corpo ideal. Ao abordar sobre a constituição do *Ethos* em sociedades capitalistas e socialistas, Guanche (1883, p.28, tradução nossa) nos ajuda a perceber que:

Se no socialismo a consciência internacionalista une em ordem política e ideológica as diferentes nações do sistema, no capitalismo, as nações burguesas (divididas em desenvolvidas e subdesenvolvidas) fazem que convivam diversas nacionalidades e tribos cada vez mais oprimidas e atrasadas, com o objetivo de neutralizar a luta de classes para conservar o domínio da minoria sobre as grandes maiorias.²⁴⁷

Nessa direção, Díaz (2016, p.20-28) se refere à importância de uma institucionalização da cultura nacional nos países, sobretudo no âmbito da educação, por meio do ensino da história cultural atrelado à constituição do território. No caso de Cuba, um exemplo disso foi a criação da Direção de Cultura dentro da Secretaria de Educação em 1930, o que contribuiu para a superação da ideia de cultura atrelada ao âmbito das belas artes e conseqüentemente, para a ampliação de outras esferas – tão ou mais importantes – para o seu desenvolvimento social.

Um aspecto interessante tratado por Acosta (2016, p.161, tradução nossa) pode ser observado na seguinte afirmação: “dizia-se que os cubanos podiam conduzir essa República porque possuíam uma tradição cultural”²⁴⁸. Tal posicionamento é ainda explicado por Fonet (2011, p.21), quando considera a importância que os bens culturais possuem em proporcionar um sentido de pertencimento à uma nação ou uma cultura, na medida em que vivemos em um mundo cada vez mais uniformizado pelos processos da globalização.

Mas “Como impulsionar uma educação desalienante e crítica que consiga se liberar do saber alienante que instrumenta o poder burguês, através da escola e universidades burguesas?” (MONTALVO, 2011, p.117). A abordagem de Montalvo (2011), em sua obra **“Identidade versus Globalização: dois paradigmas encontrados”**, aponta os nossos olhares para o momento atual, o qual exige se pensar em uma nova ordem de sociedade a partir da sociedade civil. Por conseguinte, o autor acredita na necessidade de reconstrução do tecido social e dos vínculos de sociabilidade. Talvez isso fosse possível com a união da América Latina em um esforço

²⁴⁷ Do original: *Si en el socialismo la conciencia internacionalista une en el orden político e ideológico a las diferentes naciones del sistema, en el capitalismo, las naciones burguesas (divididas en desarrolladas y subdesarrolladas) hacen que convivan diversas nacionalidades y tribos cada vez más oprimidas y atrasadas, con el objetivo de neutralizar la lucha de clases para conservar el dominio de la minoría sobre las grandes mayorías.*

²⁴⁸ Do original: *se decía que los cubanos podían conducir esa República porque poseían una tradición cultural.*

conjunto de transformação política, pautado em uma educação transdisciplinária - como pode ser vista em Cuba, através das Escolas de Arte e do incentivo à valorização da cultura como principal aliada da educação e dos elos comunitários. Este modo de pensar Latinoamerica justifica os bloqueios à nação cubana, que oferece novas alternativas para se pensar as sociedades contemporâneas:

Os intelectuais do imperialismo são os principais desenhadores deste bloqueio, porque sabem que a força humana e cultural que representa Cuba, se expandiria para o espaço planetário da sociedade mundial para debulhar a ditadura mundial que mantém o capitalismo sobre a humanidade. Em essência, é esse o pavor que tem o império, medo que a Revolução Cubana o rebaixe, não pelo poder das armas, mas pelo poder da cultura. (MONTALVO, 2011, p.24)

Alguns exemplos em que o corpo é arma de revolução, podem ser vistos em saberes culturais afrodiáspóricos. Trazemos a Capoeira como manifestação dessa complexidade e também capacidade de transformação de pensamentos e ações, na medida em que nasce do interior do próprio fazer: concepções, relações e maneiras de ensinar. O que é o princípio da mandinga na capoeiragem, se não uma sábia maneira de desestabilizar a regra? Ou as batalhas do *hip hop*, *funk*, *suingueira*, *quebradeira* que se (re)inventam neste trânsito de inúmeras expressões, afirmando o seu poder de adentrar espaços negados?

E como não falar da importância do balé cubano como contra-dispositivo à um modelo de Instituição de tradição europeia, em que por muitos séculos os corpos negros foram impedidos de integrar o espaço internacional ocupado por esta técnica de dança?

Considerações finais

Finalmente, nossa abordagem valoriza uma educação transdisciplinária, intercultural, crítica e comprometida com uma epistemologia decolonial por meio do fomento às artes, especificamente a Dança, e suas formas de existência nas sociedades. Sobretudo porque, os eventos contemporâneos remanescentes da afrodiáspora apresentam a necessidade e a urgência de

novas formas de (re)invenção, (re)existência da dança e sua produção material, espiritual, simbólica em distintas localidades do planeta.

O debate sobre corpos em confinamento tratado neste trabalho é inspirado no momento de crise vivido, em que o apelo ao respeito e à humanização se dá na busca de uma política pública que salvasse o direito à cidadania, sobretudo daqueles que sofrem violências, opressões, discriminações. A nossa voz constitui esse protesto, que historicamente vem sendo pautado e exigido pelas organizações do Movimento Indígena, Movimento Negro, do Movimento de Mulheres, Movimento LGBTQIA+, Movimento das pessoas com deficiência, e outros que se interseccionam à vida dos sujeitos e se expressam em corpos revolucionários. Estes são os que trazem uma nova perspectiva epistemológica, em busca de uma ética planetária.

É nesse trânsito fronteiriço que compartilhamos de forma poética, o resultado de um exercício²⁴⁹ que surge das autoras que vos falamos, em que uma se encontrava em Cuba no processo de formação da técnica do balé cubano e a outra no Brasil, experimentando a capoeira na ambiência do mar. Confinadas pela Pandemia, compartilhamos as inspirações que a dimensão artística nos convoca.

Rindo pra não chorar e chorando para morrer de rir,
 nasci por um canto de quarto, Chorrindo
 Um choro alegre que mergulhei-me a brincar
 Em duras sapatilhas de ponta, um balé a gingar
 Equilíbrios, desequilíbrios, improvisos
 e uma dificuldade a me libertar desse confinamento interior
 Agonia que me faz lembrar
 a imensidão de meu país
 Cordão que chora numa mãe, numa filha
 em um atlântico de tantas marés
 vidas, mortes, travessia
 quem é que vai voltar?
 nuvens carregadas de entardecer
 me transportam em coloridas embarcações
 Corpos negros que vão e voltam,
 cheios de beleza do meu corponatureza
 horizonte azul é manto de sereia
 chorrindo, chorando,

²⁴⁹ CONRADO, Amélia. Capoeira Angola: Ginga, Corpo e Musicalidade. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=31u4g2phVi4>>

BIRIBA, Raissa. "Chorrindo" - uma proposta de música e movimento para Lucinda Childs. Disponível em: <<https://youtu.be/A5Yh398g2MM>>

cantando Capoeira
 Aiyé,
 me chamo tempestade
 na ginga da minha pele preta
 O leque do meu protesto
 resolveu navegar na correnteza
 um balanço salgado me espera
 Ao som do silêncio
 quebramar
 Pedras em nossos caminhos, ah!
 o mar há de levar...

(“um mar de Raissa para Amélia, De Amélia para Raissa”, 2020)

Referências

ACOSTA, Luz Merino. La cultura entre dos aguas. In: DÍAZ, Ana Suárez (Coord). **Cuba: iniciativas, proyectos y políticas de cultura (1899-1958)** - La Habana: Editorial Caminos, 2016.

CICLOVIVO. Área desmatada no Brasil em 2019 equivale a 8 cidades de São Paulo. **São Paulo**, 27/05/2020. Disponível em: <<https://ciclovivo.com.br/planeta/meio-ambiente/mapbiomas-desmatamento-brasil-2019/>> Acessado em 26/09/20.

DÍAZ, Ana Suárez. Itinerario de la cultura republicana: sujetos, acciones, procesos y contextos em la primera mitad del siglo XX. In: DÍAZ, Ana Suárez (Coord). **Cuba: iniciativas, proyectos y políticas de cultura (1899-1958)** - La Habana: Editorial Caminos, 2016.

FORNET, Ambrosio. **Narrar la Nación** – La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2011.

FRAGINALS, Manuel Moreno. "Aportes culturales e deculturación" in PÉREZ, Esther; LUEIRO, Marce (org). **Raza y Racismo: antología de caminos** - La Habana: Editorial Caminos, 2017, p.22-47.

GUANCHE, Jesús. **Procesos etnoculturales de Cuba**. - La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Cultura Negra e Ideologia do Recalque**. 2ªed. Salvador: Edições SECNEB, 1994.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 4 ed. Salvador: EDUFBA, 2017

MARTÍNEZ, Mirta Fernández; POTTS, Valentina Porras. ***El Ashé está em Cuba*** – La Habana: Aurelia Internacional S.A; Ediciones Cubanas, ARTEX, 2016.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução de Fábio Ribeiro - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

MONTALVO, Romero Salvador. ***Identidad vs Globalización: Dos paradigmas encontrados***. Editorial de Ciencias Sociales: La Habana, 2011.

MORI, Letícia. Impunidade: 5 grandes tragédias brasileiras em que ninguém foi responsabilizado criminalmente. **BBC News Brasil**, São Paulo, 18/02/2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47206026>. Acessado em 26/09/20.

PITTA, M. Corona e communis: imunidade, comunidade e o COVID-19. **Voluntas: Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria: UFSM, v.11, e32, 2020, p. 1-13. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/43447/pdf>>

RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** - Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 4ª ed – São Paulo: Terceira Margem, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 9ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.



6ª PARTE

POÉTICAS E PROCESSOS ARTÍSTICOS

PERSPECTIVAS DO SAMBA DE CABOCLO POR UMA COSMOVISÃO AFRICANA

Inah Irenam Oliveira da Silva (UFBA)

Introdução

Ao leitor, peço agô para uma correção conceitual antes do desaguar sambático. No redemoinho das águas doces que acalmam e orientam orí, lavo o abebé e miro sobre a manutenção do privilégio do sentido da visão ocular ocidentalizada, ao trazer a cosmovisão africana para uma discussão em que a cosmopercepção é a rede que lança e pesca outros sentidos de mundo neste trabalho. Com a impossibilidade de alteração titular pelas regras da publicação, jorro água para reconduzir o fluxo da sabedoria. Considerações refrescadas, nadaremos para uma proposta caboclada de contribuição para a experiência em processos artísticos e educacionais em dança.

O extermínio físico e simbólico de corpos africanos sequestrados e torturados, atravessados forçosamente pelo atlântico por mais de três séculos, de forma dolorosa e sangrenta, construiu diversos arranjos, reconstruções e resistência sociocultural dos quais sobreviveram e se mantiveram vivas e vivos, crianças, mulheres e homens na passagem pela grande kalunga²⁵⁰. Do projeto colonial de captura, separações e misturas étnicas na tentativa de evitar insurgências, aconteceram as interações de sobrevivência das práticas e crenças entre os ancestrais. Uma das heranças construídas como legado diaspórico brasileiro dessas trocas no aspecto espiritual e religioso são os candomblés, uma reconfiguração dos sistemas religiosos de matrizes africanas dos povos bantus, jeje, fon, ketu, ijexá, nagô, entre outros, transformado em um complexo espaço social, cultural e espiritual de origem africana no Brasil. As características pluriétnicas se desenharam em tradições nas mais conhecidas nações Congo, Angola, Jejê, Nago, Ketu, Ijexá. A estética dos candomblés é

²⁵⁰ Local sagrado para os povos bantus. Um rio que os homens poderiam passar para entrar em contato com os seus ancestrais e suas forças. Pelas palavras do Tata Anselmo Gomes refere-se também a tudo que é imenso, a exemplo do mar, do cemitério.

composta de elementos que envolvem danças, cantos, rezas, vestuários, alimentos, filosofias, saberes e aprendizados, que são vivenciados cotidianamente em diversos ritos e preceitos dentro dos terreiros de candomblé e fora dos terreiros de candomblé.

Embora haja locais dedicados a esses cultos, as vivências das relações com essas divindades é experienciada no cotidiano dos/as praticantes, que incluem preceitos e modos de se alimentar, de se vestir, de se portar, de falar, valores etc., que acompanham toda a sucessão de seus dias (NASCIMENTO, 2016, p.158 *apud* AMARAL, 2002)

Neste artigo viro olhos e mergulho no Samba de Caboclo, um dos formatos festivos de celebração pública dos candomblés, navegando pelas corporeidades, gestualidades e filosofias desse mar de vida ancestral para propor epistemes para as experiências artísticas e educacionais em danças negras, afro-brasileiras, contemporâneas, pagode baiano, funk carioca, entre outras corporaturas afro-brasileiras. A presente água tem se renovado no Programa de Mestrado Profissional em Dança - PRODAN/UFBA com uma mar-ressaca de romper as barragens das escritas e ensinamentos que asfixiaram os saberes e conhecimentos plurirraciais e pluriétnicos africanos, transbordando a falácia e o perigo de uma história única (ADICHIE, 2019) eurobrancoetnocêntrica. Para refrescar os processos de difusão das práticas dos corpos orientados pela estética e vigorosidade das manifestações gestadas em terreiros de candomblés, aqui focalizando os sambas de caboclo através das coreografias, indumentárias e funções sociais (LODY, 1977) realizadas nos corpos dos filhos de santo das divindades. Em estado de maré poetizo os caboclos, os donos da terra (SANTOS, 1995), inspirada na poética dos orixás (OLIVEIRA, 2016) para pororocar as questões culturais que encruzilham as entidades no processo de ideologia do branqueamento tendo como resultante o processo de mestiçagem brasileira (MUNANGA, 2019) o qual os caboclos tornaram-se símbolo ideário. Ao processo de imersão em águas profundas para consciência das aprendizagens e trazer uma das inúmeras possibilidades de organização das gestualidades corporais, a

cosmopercepção (OYĚWÙMÍ, 2002) é uma das bases para prezar o protagonismo de outros sentidos, além da visão ocular, dentro de uma cultura que tem a oralidade (e em consequência a audição) como fundamento na produção e transmissão de conhecimentos. Ou seja, não puramente um ato de apenas enxergar, e sim, sentir, ouvir, paladar, tatear, e essas experiências aos cultos e sambas de caboclo ressignificada fora dos terreiros de candomblés denomino de **sambografias cabocla** pela corporificação dos pilares da cosmologia africana e filosofia banto: integração, diversidade e ancestralidade. Maré cheia a refletir a relação dos ancestrais da nação Angola, chamados de *nkices* com os indígenas e o culto as divindades caboclos. A maré vazante da inferiorização, discriminação e poucos estudos sobre os povos bantus que contribuíram de forma sistemática para a formação de identidades afro-brasileira (NUNES, 2017). A matripotência (OYĚWÙMÍ, 2016), para refrigerar os caminhos e posições brancoeurocêntricas estratificadas socialmente para a negra mulher revertendo a lógica colonial de subalternidade. Os sambas de caboclo ressignificado pela estética do: Marujo e a relação com as águas, a topada, o bêbado; Caboclo de Pena e a relação com o ar e as matas, a caça; Caboclo de Couro, o fogo, a terra, o sertão, o vaqueiro. Essas águas enchem as quartinhas da Lei 10.639/2003²⁵¹ e Lei 11.645/08²⁵², para nutrirem a obrigatoriedade do Ensino da História e cultura Afro-Brasileira e Indígena nos currículos oficiais da rede de ensino, bem como para lavar a memória das culturas africanas, sobretudo a cultura e filosofia banto, na reconstrução das identidades e pluriversos.

A Pirâmide Vital dos povos bantos privilegia os antepassados. O culto aos ancestrais, como estamos insistindo, é a base da cosmovisão de mundo africana. Os bantos encontram em sua estrutura social, tanto produtiva quanto cultural, a presença marcante dos antepassados e do culto aos ancestrais. (OLIVEIRA, 2003, p.73)

²⁵¹ Lei que torna obrigatório o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira em componentes curriculares de ensino no Brasil e a data de 20 de novembro no calendário escolar como Dia da Consciência Negra.

²⁵² Alteração da Lei anterior, com a inclusão do estudo da história e cultura indígena nos currículos escolares.

Foi nesse passo que eu sai de minha aldeia

A família linguística banto que é composta por populações da África subsaariana, que está localizada abaixo da linha do Equador, que compreende atualmente as regiões dos países Congo, Angola, Benguela, Cabinda, Moçambique, entre outros territórios africanos são descritos como as primeiras etnias desembarcadas em cárcere escravocrata do Brasil, sendo mais de dois milhões de pessoas nesse traslado atlântico, que foram dispersos por todo o território da diáspora brasileira. É imaginável os possíveis compartilhamentos, conflitos, negociações e cisões feitos como estratégia de sobrevivência na estrangeira terra. Entre a complexa rede de relações, as práticas e saberes foram repensados, reorganizados para uma construção de espaços.

Nesse cenário, o que chamamos de culto seria uma rotina de manutenção das múltiplas interações com a natureza, com a comunidade e com as diversas relações com a ancestralidade. Os orixás, voduns e inquices são membros da comunidade e não *divindades separadas*. Por isso, dependem da comunidade como todas as outras componentes e, como todos/as, têm funções a desempenhar. Os mortos também são parte da comunidade e assim como os orixás, voduns e inquices, têm funções na mesma, comem e festejam com ela. Este aspecto está ligado com a cosmologia que não pensa a pluralidade de mundos. Há um mundo só e todos estão presentes, de modos diferentes, nesse mesmo mundo. E o mundo é repleto de comunidades familiares distintas, mas relacionadas (NASCIMENTO, 2016, p.158)

Dançar para gerar vidas. Sambar para gestar insurgências. O samba como o útero mítico da nossa providência ancestral. O samba é tecnologia ancestral. Momento/Estado sambático. Sambar para mover a robótica colonial. Caboclar pensamentos. Encruzilhar desejos. Encantar pisadas. Sambar rotas de fugas para sambografar futuros ancestrais. Sambologias de vida. Samboclotec. As tecnologias do samba de caboclo como dispositivo contra colonial de ideário de branquitude. Daqui pra frente, só pra trás. Dança é reza. Samba é reza. Danço-Sambo-Rezo. Dança é passado, presente e futuro. Samba é passado, presente e futuro. A dança reescreve futuros. Evoco água, fogo, terra e ar. Samba é pé no chão caboclando corpo inteiro. Sambocaboclo

no corpo da sociedade. No corpo do racismo. No corpo do sexismo. Eu, negra mulher. Matripotencializo meu lugar no mundo. Samba de Caboclo e a Matripotência da negra mulher, artista, educadora. Samba é energia. Caboclo, Chão, Terreiro. Samba é força vital. Samba é N'guzo, é Axé. Samba é terreiro, partido alto, enredo. Samba é gira, xiré, roda. O samba é a experiência da criação única. O samba é ato. É aqui e agora. Samba é vibração. Síncope. Meneios múltiplos. Agilidade. Ritmo. Equilíbrio. Mistério. Giro em torno de si e do outro. Requebro. Gramática ancestral desenhada com o corpo. Espontaneidade. Narrativa. Coreografia. Sambologias como modos de estar e ser no mundo. Sambografias. Emissão de energia. Vibração energética. O samba é matriarcal. Samba é ancestralidade. Samba é sabedoria. Experiência. Samba é pai e filha. Morte, memória, corpo. O equilíbrio é desafiado nos contratempos, a elegância é confirmada nos breques, a malemolência é solta na síncope (IPHAN, 2014, p.82). Composto por características específicas nas suas apresentações, o samba em suas pluriversas coreografias corporais, como o de roda, de umbigada, pagode, batucada, de terreiro, de quadra, duro, junino, enredo, de caboclo, entre outras, se singularizam através das músicas, instrumentos percutidos, como faca e prato, latinhas, tambores, violas, indumentárias e formas, reunindo um inúmero sem fim de variações que definem e marcam suas estéticas.

O Dossiê de Matrizes do Samba no Rio de Janeiro, elaborado pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2014 lança algumas pistas sobre a origem do samba, gestados na matriz banto dos terreiros de candomblé, suas cadências, características e estéticas e a contribuição direta e sem dúvidas que, a meu ver, tornam as danças de rodas oriundas do complexo banto o útero mítico das danças e manifestações culturais do Brasil, como os sambas, gestados nos terreiros de candomblé:

Muito antes de o gênero ganhar o alto estatuto de música popular brasileira por excelência e componente fundamental da identidade nacional, o termo 'samba', na acepção de música e dança praticada em roda e ao ritmo de tambores, palmas, etc., já circulava em várias regiões do país. [...]. No Brasil, a tradição de danças em roda e caracterizadas pela umbigada provém certamente do extrato banto formador de boa parte da cultura afro-brasileira, sendo observada por

viajantes no interior de Angola no século XIX. [...] na língua tchokwe, de Angola, segundo Adriano Barbosa, o vocábulo 'samba' (grafado com acento agudo) é também, entre outros usos e significados, verbo usado na acepção de 'cabriolar, brincar, divertir-se (como cabrito)'. E o quimbundo registra o verbo 'semba', agradecer, encantar. Na Angola contemporânea, 'semba' ou 'varina', em todas as suas infinitas variações, é a dança mais popular da capital, Luanda, notadamente na faixa marítima (Ilha de Luanda, Samba Grande e Pequena, Ilha do Musulu, Barra do Cuanza, Cacucaco, etc.). A dança se executa por um sapateado de cadência rítmica ligeiramente acentuada, ao som de tambores (bumbos) e caixas de madeira ou latinhas metálicas. A coreografia fundamental caracteriza-se por uma roda no centro da qual os dançarinos gravitam, remexendo o corpo e balançando as ancas e, ocasionalmente, movimentando-se para frente, dobrando o corpo e executando o sapateado. A tradição dos povos bantos deu, no Brasil, origem a toda uma família de danças aparentadas, que vai do carimbó paraense e do tambor-de-crioula do Maranhão - passando pelo coco do litoral nordestino e pelos sambas do Recôncavo e do médio São Francisco, na Bahia - até o jongo ou caxambu no Sudeste brasileiro, notadamente no Vale do Paraíba. Onde houve negro banto, lá estão as danças de roda, com ou sem umbigada. [...]. O samba é, pois, fruto de ricas tradições africanas e afro-brasileiras. E sua proteção, como bem imaterial do patrimônio cultural nacional, além de ser um imperativo constitucional, é um dever de consciência. (IPHAN, 2014, p. 21-23)

O caboclo é. Assertivo e por tanto ser, complexa seja sua definição. Talvez não se tenha. Se é. Energia. Espírito. Encantado. Deuses brasileiros. Vento. Vivos. Entidade. Divindade. Ação. Firmeza. Movimento. Caminho. Cuidado. Força. Pesado. Bravo. Guerreiro. Impetuoso. Enfrenta qualquer parada. Levanta raiz. De demanda. Folhas. Altivez. Liberdade. Orgulho. O que se é. Linhagem. Família. Tribos. Personificado a valia da mestiçagem do branco e indígena, tornou-se o símbolo da ideologia do branqueamento social e o herói mítico, mas, arromba o chão e se firma como ancestre dono da terra (SANTOS, 1995, p. 56). A inferiorização. Índio mestiço, homem do sertão, caipira, roceiro, pele queimada do sol. Bode expiatório do projeto colonial de aniquilação dos índios e negros do Brasil. Aniquilação das matrizes ameríndias e africanas. A mestiçagem como ideologia. Xetruá! Xêtu na Vizala! Xêtu Marromba Xêtu!

O samba de caboclo está diretamente ligado ao culto e preceitos dos candomblés brasileiros de origem Congo e Angola. É de muita e difícil complexidade a separação entre samba, culto, festa, ritual dos caboclos. Nessa pesquisa abordaremos uma dimensão de corporeidades apresentadas na ação

do sambar dos caboclos e seus atravessamentos e composições com os elementos musicais e gestuais para uma abordagem coreográfica, denominada sambografias cabocla. Sendo assim, compreendemos que é no e pelo samba, em maior profundidade, que os Caboclos imortalizam seus feitos, valores éticos e morais, suas cantigas, seus vocabulários, suas danças, seus modos de participação no complexo ancestral, sua força vital de existência, suas práticas, ensinamentos e saberes. O samba é sempre único. Experiência singular e momentual. Existência alterada. Um samba em diáspora. Não se repete o estado sambático, emoção, energia vibrante. É uma dança ágil, pulsante, com giros, pulos, contratempos e forte.

Os sambas de caboclo se configuram como uma das organizações festivo-religiosas da complexa estrutura dos terreiros de candomblés, onde as entidades ou encantados indígenas, vaqueiros, capangueiros, pescadores, marinheiros, entre outros antepassados são cultuados e celebrados e que tem os sambas como o elemento principal da festa, ou seja, é através das corporeidades dos sambas dançado por essas entidades autônoma denominada como caboclos, que temos acesso e nomeamos aquele contexto de samba de caboclo. Os sambas de caboclo são tocados em tambores, tradicionalmente utilizando-se as mãos, nos ritmos ou toques denominados de *Cabula* ou *Cabila*, que são de origem do grupo étnico banto, que aqui no Brasil é a base do candomblé de nação Angola, o ventre de todas as outras variantes do samba brasileiro:

o ritmo cabula [...] se apresenta em cantigas que produzem um sentido mais festivo, alegre e [...] apresenta uma proximidade estética ao samba, em termos rítmicos e também quanto ao sentido festivo, de alegria, festa, vadiação que ele carrega (NIGRI, 2014 p.103)

A partir de algumas gestualidades e movimentações dançadas nos sambas de caboclo, como o miudinho²⁵³ barravento²⁵⁴, cabriola, volteios,

²⁵³ “Feito, sobretudo, da cintura para baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris” (IPHAN, 2005, p.23).

variantes de planos, transito energético, tónus musculares, respiração a pesquisa propõe práticas para experiências corporais e processos artísticos e educacionais em dança ajuntadas a cosmopercepção da água, ar, fogo e terra, construtivos dos corpos e personalidades, a transitoriedade, complexidades artísticas, memória imagética, de cada corpo memória sendo acionada para **sambografias caboclas**.

Quem quiser sabê meu nome

Pelas características de origens e os elementos da natureza que estão ligados, os caboclos são agrupados ao que conhecemos como linhagens, divididos entre Marujos, Caboclos de Pena e Caboclos de Couro, ancestrais ligados ao mar, as matas e sertão, respectivamente. No conjunto de Marujos temos as figuras sociais dos pescadores, marinheiros; o conjunto dos Caboclos de Pena compreende os indígenas e os Caboclos de Couro são os vaqueiros, boiadeiros, sertanejos, Capangueiros. Assim como suas funções sociais, as indumentárias (chapéus de couro, capangas, cocares, penas) e ferramentas/insígnias (arcos, flechas, lanças, chicotes, selas, fivelas) diferenciam e compõem as gestualidades, movimentos, danças e coreografias das entidades. Segundo Lody (1977, p.3) “o samba de caboclo tem na alegria das cantigas e na eloquente movimentação coreográfica os principais aspectos que chamam a atenção”. Os Caboclos que participam da festa cantam seus feitos heroicos, bravura e desafiam a gravidade com as movimentações complexas, ágeis e desequilibrantes.

Nas sambografias propostas por essa pesquisa, as cosmopercepções e memórias imagéticas entre os elementos criam poéticas caboclas para processos artísticos e educacionais em dança.

A questão é tão complexa que se formos observar o culto aos caboclos na sua essência, ele nos revela basicamente elementos dos candomblés de origem bantu e uma quase ausência de elementos dos candomblés nagôs. Os atabaques são tocados com as mãos,

²⁵⁴ Uma quebra de linearidade da dança.

bem como nas músicas cantadas em português aparecem termos das línguas bantus (kicongo e quimbundo), e os nomes dos *inkices* (divindades dos candomblés congo-angola) é uma constante. Outros elementos bantus sobressaem. A forma do caboclo fumar o charuto, com a ponta acesa dentro da boca, comum entre as mulheres do Zaire, é lembrada por descendentes dos povos bantus em vários estados brasileiros, como MG, SP, e RJ (v.Lopes, 1988: 193s). O samba de caboclo que acontece no final das festas, e que é uma resultante do samba de roda, que por sua vez descende das antigas danças de roda de Angola e Congo, tem como contraponto à umbigada das rodas de samba a inclinação das pernas do caboclo em direção à pessoa escolhida para ir ao centro do terreiro substituí-lo. Uma outra influência bantu, a capoeira, é observada no samba de caboclo através de movimentos corporais da dança do caboclo. Em contrapartida, tanto no samba de roda tradicional, quanto na capoeira angola aparecerem cânticos de caboclos presentes nos candomblés denotando uma interpenetração de influências de origem bantu (SANTOS, 1995, p.89)

Marujos

A presença da entidade Marujo é controversa em muitos aspectos. Santos (1995) define como um somatório de entidades como Exu, Caboclo e espírito ancestral. Esse último, por vezes, entendido como *egun*, espírito de marinheiro, pescador que morreu nas águas e voltou para alguma missão. As correlações são aproximadas pelo fato do diálogo que eles tecem com as pessoas presentes nas festas e consultas. O afastamento acontece pela expressão verbal de xingamentos realizadas por eles, o que para muitos candomblecistas e pesquisadores fogem a regra de comportamento dos caboclos.

Como essa pesquisa debruça-se sobre as gestualidades desses ancestrais e sendo a água ancestralidade, os saúdo nessa prática sambográfica. Os Marujos representam as águas fluídas, movimentadas, calmas, lentas, agitadíssimas, profundas, turvas, frias e quentes, marés, líquido da vida, amniótico, ventre de peixes corpos que mergulham nas suas profundezas, águas de se beberem e se banharem, águas de cura, águas de morte, rompantes de ondas e ressacas, ciclo contínuo. Renascimento. O atlântico negro que inicia, finaliza e reinicia os processos de colonização do Brasil é trabalhado na primeira parte da experiência sambográfica.

O participante é convidado a experimentar e pesquisar em seu corpo o movimento barravento, equilíbrio e desequilíbrio inspirado no balanço das águas, ou na metáfora do bêbado, ou da topada. Através da imagética do corpo água, estado de água e na intencionalidade proposta pelo desejo da experienciadora e do experienciador, os movimentos vão sendo grafados no espaço, com o intuito também de relaxamento muscular, equilíbrio na inspiração e expiração, desaceleração dos batimentos cardiorrespiratórios e movença das costas.

Contextualizo (costas contextualizada) trocas entre diversas étnias, acolhimento, e novas articulações que surgiram e compuseram as novas configurações políticas, sociais e culturais dos que, a muita sorte, chegavam vivos em terra firme. E em diáspora, somos também os resultados dessas experiências.

As costas que receberam diversos castigos pelas insubmissões, que carregaram a construção de nações, cidades e estados a sangue, as costas que de tão cansadas, curvam-se para a frente; costas que dançam o ijexá das águas; costas que fazem o jincá²⁵⁵ dos orixás; costas que guardam as memórias ancestrais; costas que dançam as danças de guerra, de fartura, de luta e de deleite; as costas que balançam ao som do tambor; costas que dançam os carnavais e a dança dos blocos afro baianos; costas que dançam ao som do pagodão baiano; costas que sambam o samba dos cadeirantes; costas que são diariamente atingidas por tiros e balas de revolver da polícia armada; costas que são atingidas pelo racismo cotidiano e de tão estrutural se curvam de e do ódio e desigualdade; costas que prospectam futuros leves e caudalosos de esperanças.

O elemento água a que o Marujo está associado nos mostra que há um deslocamento deste elemento enquanto símbolo de fertilidade, feminilidade e purificação. Ao nível da simbologia religiosa, nota-se, portanto, uma inversão deste elemento, pois a entidade é identificada com um marinheiro destemido e cachaceiro. Desse modo, opera-se uma ruptura entre entidades diversas a partir de um elemento em comum - a água. (SANTOS, 1995, p. 131)

²⁵⁵ Termo jeje que significa ombro, ou movimentar os ombros; e o toque ritual da orixá Yemoja

Caboclos de Pena

Com os Caboclos de Pena são direcionadas as imagens das matas e a densidade da terra úmida. Assertividade. A mata que alimenta através da caça. Folhas que nutrem corpos. As folhas que banham e limpam. A sinuosidade das folhas. A robustez dos troncos. A celulose das folhas. O pulmão. O ar límpido e puro. As trocas gasosas. O enraizamento. Os alimentos que brotam da profundidade das terras. As qualidades dos elementos ar e terra são acionados para a reinterpretação de seres caçadores ou caçadas para “repensar o meio ambiente como espaço de interação, cuidado e compreensão na promoção da sustentabilidade do planeta e das relações humanas” (OLIVEIRA, 2016, p. 24). Utilizando as indumentárias dos índios e suas insígnias de caça, como o arco, flecha, lanças, capangas, técnicas de pesca, são propostas movimentações que reconectem os experimentadores a terra, em busca de tônus muscular, reflexos, níveis espaciais e delimitação geográfica.

Caboclos de Couro

A terra e o fogo conduzem os experimentadores a agilidade, pulos, rodopios e saltos presentes na vigorosa dança dos Caboclos de Couro, Capangueiros, Vaqueiros, ou Sertanejos, entidades que veem do quente e árido sertão, com indumentária pesada para a proteção do sol e espinhos da lida com o gado “como se estivessem tangendo suas boiadas e, inclusive, soltam alguns *aboios* e utilizam termos próprios dos vaqueiros, quando tratam dos bois” (LODY, 1977. p. 4). Nessas movimentações a indumentária e função social tem fortes presenças e função magna. O chapéu de couro para saudar e cumprimentar; a corda para laçar o boi; a espora e montaria nos bovinos; o chicote para dominar a boiada; hábitos e atitudes da lida diária. Nesse momento, o cardiorrespiratório acelera-se em uma crescente ofegante, o tônus muscular é exigido com maior potencia e é observada a liberação e aumento de energia, com desprendimento e vibrante.

Baseando-se nessas características, vêm aos terreiros os Caboclos boiadeiros e Capangueiros que mantêm elos comuns. Geralmente esses Caboclos são conhecidos por sua valentia e adestramento em conduzir as boiadas, girando, obrigatoriamente, em torno deles, um folclore típico das zonas de pastoreio: vocabulário próprio, lendas, alimentos, músicas e danças. (LODY, 1977. p. 8)

Nas cantigas, a função social, as origens, as indumentárias e as insígnias dos caboclos estarão presentes e determinarão as qualidades das ações no processo da experiência em dança. Como nas cantigas apresentadas:

Boa noite

quem é de boa noite

Bom dia

quem é de bom dia

Abençã, meu papai, a bençã,

Sou o Caboclo

Sou rei lá da Hungria

Um lugar muito entoadado pelos Caboclos é a Aruanda, a terra distante habitada pelos Encantados:

Pedrinha miudinha

na Aruanda auê

Lajeiro tão grande, tão grande

na Aruanda auê

Para a construção são compartilhadas proposições de dança, com a inserção de elementos da memória imagética de simbologias para acionar as gestualidades e movimentações autônomas e emancipatórias contra uma proposta colonial de pasteurização de corpos e monodanças estratificada, copiada e altamente influenciada pelas mídias a partir do momento da

industrialização do entretenimento e tendo o samba como centro desse processo.

Aprofundando a perspectiva e os conceitos da pesquisa, que possibilitam o desenvolvimento e suporte para as discussões afrocentradas da atualidade, das danças de matrizes africanas, propulsoras de empoderamento, matripotencialização de artistas e educadoras negras mulheres, visto o samba ser uma manifestação coreográfica muito dançada pelas mulheres e reconhecimento étnico.

Considerações Finais

Nessa pesquisa navego por algumas questões delicadas como o desconhecimento e visibilidade sombreada da cultura banto e suas fundantes contribuições e “relações de força entre as supostas ‘pureza’ dos Candomblés Nagôs e ‘fraqueza’ dos Candomblés Angola e/ ou Congo-Angola” (NUNES, 2017, p.120), a organização comunitária das mulheres de candomblé, a dicotomia sagrado-profano para pensar as danças de orixás e dos caboclos, entre outras elucubrações que estão somando para criar camadas de pensamentos e práticas críticas intelectual e profissional. O samba é uma tecnologia ancestral de resistência e portanto, capaz de configurar em diversos corpos seus modos de existência e elaboração de gestualidades na contemporaneidade.

Segue o estudo afirmando que um dos oitos sentidos estéticos da dança africana é o ‘sentido curvilíneo’ e que este é ‘representado com a forma, figura ou estrutura curva nos produtos artísticos e na posição dos corpos, é diretamente relacionado com os conceitos-guia das sociedades africanas de continuidade e fertilidade.’. Ou seja, a dança, na cosmovisão africana, sendo ela sagrada ou não, acaba representando um dos fundamentos que geram a vida. (SANTOS JUNIOR, 2018, p.73)

Este artigo buscou contribuir na produção bibliográfica da dança, reafirmando seu lugar enquanto produção de conhecimento ao propor uma

pesquisa aprofundada sobre o samba de caboclo por uma artista de dança. Essa abertura das matas, e não queimadas, parece interessante visto que as referências bibliográficas até o momento partem apenas de historiadores e antropólogos, colaborando na preservação da memória afro brasileira. Esse artigo suscita perspectivas outras para pensarmos os sambas aplicados a Lei 10.639/2003 e 11.645/2008 que versam sobre a obrigatoriedade do ensino de história e cultura Afro-Brasileira e Indígena nas escolas e espaços não hegemônicos de dança, procurando tapar algumas das inúmeras lacunas das narrativas negras silenciadas pelo racismo.

Referências

ADICHIE. *Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMOROSO, Daniela. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. Tese de doutorado. Dez. 2009. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. UFBA.

CHADA, Sonia. **A Música dos Caboclos nos candomblés baianos**. Salvador: Fundação Gregório de Mattos: Edufba, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra**. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n. 2, p. 37-60.

IPHAN; CCC. **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo**. Brasília, DF: Iphan, 2014.

IPHAN; CCC. **Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF: Iphan, 2006.

JAGUN, Márcio de. **Yorubá: vocabulário temático do candomblé**/pp. 1240; 1 ed. – Rio de Janeiro : Litteris, 2017.

LIMA, Nailton Ronei Gomes; SILVA, Inah Irenam Oliveira da; SILVA, Regivaldo Gomes da. **Nós da cena: desatando normatividades em processos colaborativos de criação.** Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 1807-1812.

LODY, Raul. **Samba de caboclo.** Rio de Janeiro, RJ: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. 29 p., [4]p. de estampas (Cadernos de folclore. Nova série; 17).

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** 5ª ed. rev. amp.; 1ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e identidades)

NASCIMENTO, W. **Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis.** Ensaios Filosóficos, Volume XIII – Agosto/2016

NIGRI, B. **O Samba no Terreiro: música, corpo e linguagem como prática cultural** – apontamentos para o campo do lazer 134 f. Dissertação (Mestrado em Lazer) – Universidade Federal de Minas Gerais – Belo Horizonte, 2014

NUNES, Erivaldo Sales. **Contribuição para a história do Candomblé Congo-Angola na Bahia: o terreiro de Bernardino do Bate Folha (1916-1946).** Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: editora Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente.** Fortaleza: IBECA, 2003.

OLIVEIRA, Marilza. **Ossain como poética para uma Dança Afro-brasileira.** 2016. 107 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.** Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies.* African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, **CODESRIA**, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **VISUALIZANDO O CORPO: TEORIAS OCIDENTAIS E SUJEITOS AFRICANOS.** OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in:* COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader.* New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

PEÇANHA, João Carlos de Souza. *A trindade da música popular (afro)brasileira – João da Baiana, Donga e Pixinguinha: redimensionamentos das contribuições das matrizes africanas na formação do choro e do samba.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

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

SANTOS, Anselmo José da Gama. **Terreiro Mokambo: espaço de aprendizagem e memória do legado banto no Brasil.** Brasília: FCP, 2010.

SANTOS JUNIOR, Flávio Cardoso dos **“Odoiá, minha mãe!”: desenhando as danças de lemanjá.** 1. ed. - Curitiba: Appris, 2018.

SANTOS, Jocélio Teles do. **O dono da terra: O caboclo nos candomblés na Bahia.** Salvador: Sahar Letras, 1995.

SANTOS, Juliana Oliveira Gonçalves dos. **O saber ancestral que vem dos pés.** Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/o-saber-ancestral-que-vem-dos-pes-juliana-dos-santos/>. Acesso em 29 de jun. 2019.

ENCRUZILHADAS POÉTICAS: ENTRE A REPRESENTAÇÃO E A METONÍMIA

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula (PPGArtes-UNESP)

Diante de todo o panorama da dança contemporânea paulistana e das ausências negras nele, as presenças das companhias E² Cia de Teatro e Dança e Nave Gris Cia Cênica, entre outras que têm se inserido neste cenário nos últimos anos, são fissuras que tem implodido os espaços oficiais de dança e criado outras possibilidades e estados cênicos. Independentemente de cada companhia se autodenominar ou se identificar com uma produção exclusiva em *arte negra*, *dança negra contemporânea* ou levar abertamente para a cena um discurso dentro do campo tradicional do que se entende por militância artística, por terem artistas negras em seus núcleos, elas acabam sendo relacionadas à uma representatividade negra na dança paulistana. O fato também é que seus corpos e a densidade das gestualidades que levam para o palco evocam nossas heranças de origem africana, aspectos de uma filosofia negro-africana que se reconfigurou no Brasil e que foi se estabelecendo no seio de comunidades e famílias negras.

O sentido atribuído ao fazer que cada companhia dá para si foi sendo revelado para este estudo por meio da pesquisa de campo e da revisão de seus projetos de pesquisas artísticas para a obtenção de aporte financeiro público. Além destes materiais, o convívio com os grupos em salas de ensaios e a apreciação de seus espetáculos, tanto ao longo dos dois anos de realização da presente pesquisa²⁵⁶ (2015 a 2017) como anteriormente, formaram o mosaico que compuseram as reflexões sobre as obras de cada grupo. Deste modo, procuramos responder às seguintes indagações: por que se referir às obras da E² ou da Nave Gris como sendo *contemporâneas negras* e não *afro* ou somente *contemporâneas*? Há diferenças nos modos de

²⁵⁶ A comunicação que deu origem a este artigo é um fragmento da dissertação de mestrado intitulada **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**, cuja pesquisa foi desenvolvida no PPGArtes-Unesp e sob a orientação da Profa. Dra. Marianna F. M. Monteiro.

produção entre estes *estilos*? Como se dão as relações entre criadoras, interpretes-criadores, artistas da dança nesses contextos? As relações tradicionais entre mestre(a) e bailarino(a) - herança de uma dança teatral moderna e também da transposição das tradições negro-africanas para o possível estabelecimento de um traço estético-cultural - seria fundamental numa tradição do novo desta *dança contemporânea negra*?

A *encruzilhada* como instância simbólica e metonímica (MARTINS, 1997) nos permitiu compreender os espaços que têm sido construídos por essas companhias, que vivem processos artísticos “inter e transculturais” que coadunam com as “noções de sujeito híbrido, mestiço e limiar em decorrência dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos e intertextuais” (MARTINS, 1997, p. 28) da experiência negro-diaspórica e o mundo branco ocidental nas artes. Partimos também da definição abarcada pelo dicionário (AULETE, 2011) do que é *representação* e *metonímia* para que pudéssemos acessar e apreender os meandros poéticos das obras da E² e da Nave Gris, pois não pretendíamos expandir para a linguagem do Teatro as relações de Dança que aqui se apresentariam. Assim, nosso pressuposto foi o de que a *representação* é a cópia mais ou menos aproximada do que se tem em mente ou do que se vê, o processo por meio do qual a mente presentifica a imagem, ideia ou conceito de um objeto apreendido pelos sentidos, imaginação, memória, ou concebido pelo pensamento. E de que a *metonímia* é a figura de linguagem baseada no uso de um nome no lugar de outro, pelo emprego da parte pelo todo, do efeito pela causa, do autor pela obra, do continente pelo conteúdo, para compreender os recônditos das culturas negras nos trabalhos da E² Cia de Teatro e Dança e da Nave Gris Cia. Cênica.

Cosmograma mítico para um ritual cênico

Das duas companhias deste estudo, a Nave Gris Cia. Cênica é a mais jovem, com apenas cinco anos de caminhada até a data da pesquisa realizada. Uma companhia ainda no processo de construção e entendimento de sua metodologia de trabalho. Ela foi criada oficialmente em julho de 2012 por

artistas²⁵⁷ com formação universitária em artes – dentre eles(as) a artista pesquisadora Kanzelumuka -, trajetórias e pesquisas muito distintas, mas que tinham em comum o interesse pela pesquisa e desenvolvimento da cena como campo de pluralidade, espaço expandido e limiar entre dança, teatro, performance e as narrativas da memória. Cada um dos criadores da companhia se encontrava no fazer artístico a partir de suas diferenças e afinidades estéticas e técnicas, construindo trabalhos onde divergências e convergências tornaram-se presentes nos procedimentos de criação e matéria poética da Nave Gris. Suas primeiras investigações foram instigadas por uma experiência em comum a todos que se deu no **Núcleo de pesquisa do corpo: Butoh**, da Cia. Teatro Balagan, dando origem a performance **Poéticas do desacontecer** (2012), inspirada em um poema de Manoel de Barros. Ao longo de seus cinco anos de existência, outros dois trabalhos e duas ações foram desenvolvidas pela companhia: **Dikanga Calunga** (2014) e **Minha Cabeça me Salva ou me Perde** (2014), inspirados pela apreensão ancestral feminina ligada aos mitos das divindades de origem Congo-Angola e iorubá *Kayaia* e lemanjá, e o **I Encontro Mulheres Negras na Dança** (2015) e a **VISIVEL+NAVE Encruzilhada Ocupação Cênica** (2016), em parceria com o Visível Núcleo de Criação. Hoje, com oito anos de caminhada, a Nave já conta em seu repertório com mais três espetáculos – **Corredeira** (2017), **A-VÓS** (2018) e **Mu Ntûnda** (2020) – e com a realização do **II Encontro Mulheres Negras na Dança** (2017).

Em abril de 2013 a Nave Gris deu início a um projeto proposto por Kanzelumuka, que traz em sua trajetória como artista da dança a conexão com as expressões tradicionais ligadas às reminiscências banto no Brasil, sobretudo o Candomblé Angola. Assim, surgiu o processo de criação de **Dikanga Calunga**, trabalho solo de dança em que puderam reelaborar algumas inquietações latentes na artista pesquisadora desde sua passagem pela universidade²⁵⁸ e que dissesse respeito a uma perspectiva feminina da

²⁵⁷ Para conhecer a trajetória em detalhes da Nave Gris Cia Cênica, acesse <http://navegris.com.br/>.

²⁵⁸ Em minha graduação em Dança na UNICAMP, realizei o projeto **Em águas abundantes: um estudo sobre as diferentes escrituras do corpo cênico a partir das matrizes corporais das danças de Kayaia**, entre os anos de 2006-2007 no Departamento de Artes Corporais

diáspora negra e às possibilidades poéticas oriundas da corporeidade e mitologia encontradas na relação com os arquétipos femininos do Candomblé Angola. Naquele momento, a companhia identificou este espetáculo como sendo de *dança negra contemporânea*, pois a interessava (e ainda interessa) a aproximação com os princípios presentes nas culturas tradicionais afro-brasileiras, que agregam o diferente instaurando processos de alteridade.

Em sua prática artística, desde as primeiras discussões para a fundação da Nave Gris, seus artistas foram inspirados pela noção de *encruzilhada* proposta por Leda Maria Martins (1997, 2002). Com as investigações para **Dikanga Calunga** e dos trabalhos que se seguiram, o termo *motrizes culturais*, referenciado por Zeca Ligiéro (2011), também tem sido incorporado pela Nave, possibilitando a ela a compreensão de um *corpo-encruzilhada*: sujeito/ser como “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade” (MARTINS, 1997, p.28). Corpo este também que é texto (LIGIÉRO, 2011), local de um saber em contínuo movimento, pois dançar é performar, inscrever e uma das maneiras em que a memória dos saberes disseminam-se (MARTINS, 2002). Para Ligiéro (2011, p. 107 e 108) as *motrizes culturais* ajudam a conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras e definir as dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar comportamentos africanos, onde há a combinação da dança, do canto e da música (cantar-dança-batucar como nos conta Bunseki Fu-Kiau); a simultaneidade do jogo e do ritual na mesma celebração; o culto aos ancestrais; a presença de um mestre, zelador dos saberes tradicionais e o uso do espaço em roda (Cf. MANZINI, 2016 e TAVARES, 2012). Ao preferir o termo ‘motrizes’ em relação a ‘matrizes’, o autor evidencia que ‘motrizes’ é a força que provoca ação, a qualidade implícita do que se move e de quem se move (LIGIÉRO, 2011, p. 111).

(DACO) da como bolsista CNPq e orientação da Profa. Dra. Livre Docente Inaicyr Falcão dos Santos.

Dikanga Calunga em quimbundo significa mar distante. Calunga é mar, mas também céu e cemitério. Em suas múltiplas acepções remete sempre a algo grandioso que permeia todo o ciclo da vida, transitando entre a criação, o terreno e o divino. Sob a perspectiva do feminino, tendo a água do mar como elemento transformador, que conecta o homem ao que lhe é ancestral e sagrado, **Dikanga Calunga** remete a um espaço de fluxo entre ancestralidade, tradição e contemporaneidade, recriação de uma terra mítica marcada pelas tensões entre o conhecido e o porvir, as transformações do *eu* que se apropria de tudo que atravessa seu corpo e se põe em constante trânsito. Foi a esse *EU* múltiplo que a companhia chamou de *corpo-encruzilhada*. Seu olhar para a diáspora negra foi, portanto, o olhar sobre o corpo em deslocamento, em busca de uma terra possível, que não está mais no passado, nem no futuro, mas que é preciso ser construída a cada instante no presente. Não negar o passado nem o devir é o que puderam apreender de uma concepção de tempo cíclico, em oposição ao entendimento evolucionista de um mundo que progride através do esmagamento e apagamento de sua história e mitos.

Tendo o Candomblé Angola como uma de suas fontes de pesquisa que reconta os mitos através de suas danças rituais, no espetáculo a Nave buscou instaurar o ritual através de uma perspectiva estética, artística, que representasse por seus próprios meios os mitos e ritos a partir de suas percepções e afetos na relação com eles. Isto exigiu que encontrassem um princípio estruturador, dramático, que levasse em conta a percepção espaço-temporal presente nas culturas tradicionais negras, da memória curvilínea e do tempo espiralar (MARTINS, 1997 e 2002). Deste modo, a Nave Gris encontrou a base dramática no Cosmograma *Bacongo* - sistema filosófico *bantu-kongo*, de pensamento-mundo apresentado ao ocidente por Bunseki Fukiau. Um sistema circular e tridimensional de mundo, em que há o mundo dos mortos (ancestrais) e o mundo dos vivos (homens); em que a vida é simbolizada pelo dia e a morte pela noite; o pôr do sol significa a morte do homem e o nascer, seu renascimento ou a continuidade de sua vida. O que liga o dia a noite, o pôr do sol ao seu nascer é a água, *kalunga*, constituindo um movimento circular. No espetáculo, o cosmograma foi traduzido na elaboração do espaço cênico e nas relações estabelecidas nele. Ao longo do

espetáculo procuraram construir os jogos de corpo em função de sua localização no espaço cênico desenhando inúmeros caminhos. Caminhos que se refletem no pensamento e construção do corpo-encruzilhada e da criação coreográfica que foram elaborados a partir do universo simbólico e mítico presente, como já citado, no Candomblé Angola, mais precisamente em três arquétipos e motrizes das danças dos *minkisi*²⁵⁹ femininos: *Kayaia*, divindade da fecundidade, das águas dos mares e do equilíbrio emocional; *Nzumba*, a que fornece o barro para a criação do homem; e *Matamba*, aquela que venta, que rasga, em diálogo com as danças já inscritas no corpo de Kanzelumuka (técnicas contemporâneas e somáticas, *jazz dance* etc). Este amálgama gerou uma escrita singular e plural, em que há reverberações da tradição e do fluxo de (in)formações vividas tanto pela bailarina criadora-interprete, como pelos demais artistas envolvidos na criação do espetáculo.

Como **Dikanga Calunga** é um espetáculo de dança cênica, de dança teatral, elaborado dentro das regras do cânone artístico e não só exclusivamente com os elementos culturais negros, situando-se na encruzilhada intertextual, propomos um exercício de transposição das *motrizes culturais* para a cena da dança para pensarmos e olharmos para esta produção de dança negra contemporânea, já que durante seu processo de criação foi utilizado como procedimento:

- o *cantar-dançar-batucar* (combinação da dança, do canto e da música): poemas, mitos, jogos de dança com música ao vivo articulados aos elementos coreográficos relacionados à nossa pesquisa sobre as danças religiosas da tradição Congo-Angola;
- a *simultaneidade do jogo e do ritual na mesma celebração*: num jogo de soma e atravessamentos, os diversos estímulos foram formando um repertório que, no decorrer do processo, foi retomado por Kanzelumuka na elaboração de uma dança de caráter pessoal, uma vez que permite grande liberdade de

²⁵⁹ Na cultura e pensamento *bantu-kongo* elucidado Bunseki Fu-Kiau apud Santana (2019, p. 35), *n'kisi*, de onde se origina a palavra *nkisi* (singular) e *minkisi* (plural), que nomeia as divindades do Candomblé Congo-Angola, é o elemento mais importante e central neste mundo, da vida do homem, é força-elemento que cuida dos seres humanos em todos os aspectos de vida no mundo (cuida, trata, guia, zela).

associação entre os estímulos sugeridos e sua própria experiência anterior com o movimento; e também coletiva, já que comungavam o espaço e repertório comum à companhia (direção e músicos convidados);

- o *culto aos ancestrais*: tendo como exemplo o trabalho de Inacyra F. Santos (2002, 2005) sobre *corpo e ancestralidade*, na feitura do espetáculo procuraram as inter-relações entre as histórias dos criadores-intérpretes (bailarina e músicos) com os aspectos de suas heranças ancestrais em diálogo com seus saberes nas artes;

- a *presença do mestre*: esta presença foi estabelecida pelo fato da aprendizagem cultural (dança e música) de parte da companhia ocorrer em suas vivências em comunidades-terreiros, como o Inzo Musambu Hongolo Menha – caso de Kanzelumuka e Murilo De Paula (direção da Nave Gris) – e o Terreiro de Umbanda e Candomblé Tenda de Umbanda Caboclo Vira-Mundo e Caboclo Treme-Terra – caso de Leandro Perez (músico convidado);

- o *espaço em roda*: configurou-se na concepção dramaturgica do espetáculo e em no o desenvolvimento de todas as cenas.

Muniz Sodré (2002) considera que a dança é um jogo de descentramento, uma reelaboração simbólica do espaço e um complexo rítmico em que o indivíduo incorpora a força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse (SODRÉ, 2002, p. 135). Para isto, o corpo configura-se como território próprio do ritmo, pois o rito só existe pelo corpo, pois “ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de *Arkhé*, engendradora ou realimentadora da força” (SODRÉ, 2002, p. 135). Cientes de que a instauração de um ritual cênico depende de sua prática cotidiana, a Nave Gris tem buscado também criar rituais em seus ensaios cotidianos:

- preparação do espaço de trabalho: limpeza energética com incensos e/ou limpeza do ar com leques orientais;

- criação de dramaturgia sonora: para cada ensaio é preparada uma trilha sonora para o trabalho proposto e o silêncio como mantenedor da energia que vai se instaurando no trabalho;

- o trabalho corporal, técnico-criativo, entendendo que o potencial criador não deve ser dissociado do trabalho técnico, é dividido em dois momentos: aquecimentos individuais, para que cada criador cuide de aspectos necessários em seu corpo e trabalho coletivo, para instaurar unidade entre cada artista a partir da aproximação dos diferenciais estéticos.

Apesar de denominarem este primeiro espetáculo da companhia como *dança negra contemporânea* e, de terem idealizado e realizado ações com o protagonismo de artistas negras(os) com trabalhos independentes em *danças contemporâneas*, voltados para a investigação cênica a partir das motrizes presentes nas culturas populares e tradicionais afro-brasileiras²⁶⁰, a Nave Gris não se autodenomina como uma companhia de dança negra contemporânea, já que também é movida por outras perspectivas de fazeres artísticos e linguagens. Porém, reconhecem que tais nomeações são fundamentais, pois afirmam um posicionamento político e um contexto poético de criação artística. A *dança negra contemporânea* ou *dança contemporânea negra*, como propomos neste artigo, coaduna com o que Nilma Gomes (2009), o coreógrafo, bailarino e professor franco-senegalês Patrick Acogny e tantos outros artistas e intelectuais negros(as)(es) dizem ser fundamental: a produção de conhecimento feita pelo negro e não sobre o negro ou para o negro como tem sido, também, na tradição das danças cênicas. Entretanto, é preciso estarmos em alerta com tais nomeações, que podem, ainda, limitar a atuação de artistas negras(es)(os) aos olhos do Outro, que tende a nos homogeneizar, nos negando o direito à diferença.

²⁶⁰ Como os **I e II Encontro Mulheres Negras na Dança** (2015 e 2017) e a **VISIVEL+NAVE Encruzilhada Ocupação Cênica** (2016).

Sujeitos anônimos emparedados

A história da E² Cia. de Teatro e Dança pode ser confundida com a história de atuação artística de sua diretora, Eliana de Santana, que até 2017 já atuava na cena paulistana há trinta e três anos como atriz e artista da dança. Entretanto, como núcleo artístico, corpo instável de dança, como Eliana se refere ao modo como a companhia tem se estabelecido²⁶¹, a E² nasceu oficialmente com a estreia do espetáculo **Tragédia brasileira** (1997) e completou vinte anos em 2017, tendo, até então, treze espetáculos em seu repertório²⁶². **Tragédia brasileira** anunciaria a trajetória de construção poética da E²: ter como inspiração e referência obras de diversos artistas do campo da literatura (Manuel Bandeira, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Júnia Ferreira Furtado, Carneiro Vilela) e das artes visuais (Arthur Omar, Heitor dos Prazeres, Chris Ofili) e ter o protagonismo para a corporeidade sujeitos anônimos que vivem à margem de nossa sociedade. Nas palavras da E², esses diálogos fazem com que o núcleo artístico desvende uma poética particular, aprofundando um fazer em dança que lhe seja único, ou seja, fomentam o grupo na investigação de *parâmetros técnicos corporais próprios*.

A E² é uma companhia conhecida pela crítica especializada e pelo pequeno público que acompanha a agenda de dança dos circuitos centrais e oficiais da cidade de São Paulo. Mas a inserção do trabalho do núcleo nestes espaços ainda é árdua, segundo sua direção. Tendo iniciado sua carreira num momento de nossa história em que não havia programas públicos gratuitos de formação artística, nem projetos oficiais nos bairros periféricos, Eliana de

²⁶¹ O núcleo se constrói em torno de Eliana, do *light design* Hernandez de Oliveira, e de artistas convidados a cada projeto. Conforme a entrevista que consta no capítulo I desta dissertação, Eliana de Santana busca trabalhar com artistas negros (as), porém desde que estes dialoguem com sua poética. Com exceção dos trabalhos solos, em que somente Eliana de Santana atua, nos últimos quatro anos (2011 a 2016) a E² elaborou espetáculos com um elenco de intérpretes-criadores negros(as) e não negro(s). Destaco a participação do artista da dança (negro) Leandro de Souza, que atuou durante cinco anos na companhia e soube incorporar os estados de dança da E².

²⁶² **Tragédia Brasileira** (1997), **Das Faces do Corpo** (2001), **Francisca da Silva de Oliveira Chica da Silva - Um Esboço** (2006), **...e das outras doçuras de deus** (2008/2009), **Onde os Começos?** (2010), **Afro Margin** (2011), **Dos Prazeres** (2011/2012), **Das Faces do Corpo**-versão II (2012), **Das Faces do Corpo**-versão III (2013), **Lost in Spaceshit** (2014), **Baleia** (2015), **A Emparedada da Rua Nova** (2015) e **BLUE** (2016).

Santana foi levada a desbravar a selva de pedra e, como ela diz, romper, criar frestas para a realização de sua formação e seu trabalho. Uma vez dentro desses espaços hegemônicos, podemos identificar que foi se instaurando a negociação entre o lugar de fala da artista-mulher-negra:

Estamos constantemente em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos situe sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posições diferentes. Cada uma delas tem para nós o seu ponto de profunda identificação subjetiva. Essa questão é a questão mais difícil da proliferação no campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si. (HALL, 2013, p. 385)

E as convenções artísticas contemporâneas, pois para Soter (2001) o que caracteriza um criador intérprete na dança contemporânea é que seu corpo é seu ateliê, é o espaço geográfico de seus desejos e limitações, massa produtora de imagens e pensamento (SOTER, 2001, p. 80). Afirmação esta que vai ao encontro de um dos pressupostos elencados por Silva (2005) de que estas danças contemporâneas são o agenciamento dos estados da alma e reflexões de seu criador-intérprete. Quanto ao fazer uma dança negra contemporânea, Eliana diz:

Eu fico pensando por exemplo, “será que eu tenho cor?” Eu não acho que eu tenho mais cor, mas é claro que eu tenho cor. Então quando eu vou dançar (...) sou eu fazendo. Então o público vai ver, e já está: é uma mulher negra fazendo. Eu já não tenho entre aspas, “esse pensamento da ação política”, porque já é! Já ESTÁ! Já SOU!

(...)

Então, o que eu procuro na dança são as lacunas, as frestinhas para a gente conseguir passar, porque é através desses lugares estreitos que a gente tem que conseguir as passagens para poder ir ampliando; criando forças para ir abrindo e abrindo e abrindo e poder tomar conta da rua, tomar conta dos teatros distritais, não preciso estar só na periferia, a periferia tem que estar junto. É uma coisa maior, meio utópica, até! (Fala de Eliana de Santana na roda de conversa do I Encontro Mulheres Negras na Dança, realizado em junho de 2015)

Quando Eliana conta que procura passar pelas frestas para ocupar locais que lhe são negados e assim ir ampliando seu espaço de atuação, lembramos uma observação feita por Muniz Sodré (2002, p. 138) com relação às danças nagô, sobre seus gestos de penetração e sedução, numa

dança em que o “cosmos não é ferido porque não cortam o espaço, ao contrário, integram-no”, pois “não se trata de atacar à força uma região física e simbolicamente obstruída, mas de trabalhar nos interstícios para preenchê-los com alternativas, com vistas à continuidade da etnia”. (SODRÉ, 2002, p. 138). No caso da E², para a continuidade do fazer artístico.

Para o público de espectadores negros(as)(es), a E² se tornou referência com o espetáculo Francisca da Silva de Oliveira – Chica da Silva - Um Esboço (2006), em que apresentou uma Chica da Silva desmistificada a partir da obra literária da historiadora Júnia Ferreira Furtado. Um espetáculo que circulou durante dois anos e que tratava declaradamente dos aspectos culturais negro-brasileiros, conforme consta nos arquivos sobre o projeto: “corpo físico como representação simbólica de uma rede ancestral, mesmo não focando explicitamente discussões num âmbito político, o racismo, a escravização, a situação do negro e da mulher na sociedade contemporânea saltam para os espectadores neste espetáculo”. Ao traçarmos um pouco mais as tramas das negruras nas obras da E², somos levadas à trilogia Chris Ofili: *Afro Margin* (2011), *Lost in Spaceshit* (2014) e *BLUE* (2016). Ofili é um artista afro-britânico provocativo, contestador, que traz em sua obra referências da cultura pop com a ancestralidade afrodiaspórica, evidenciando a diversidade da experiência negra, direção para qual devemos estar atentos, segundo Stuart Hall (2013). Quanto ao trabalho de investigação dramaturgical corporal e cênica, a E² tem como procedimento:

- o *sujeito anônimo*, como já mencionado: que por sua singularidade fornece elementos que se traduzem em força poética e revelam a complexidade humana, segundo a companhia;
- o *acaso na criação*, segundo Eliana, sob a perspectiva apresentada pela artista Faiga Ostrower, o que neste presente estudo associamos ao improvisado da *arkhé negra* (SODRÉ, 2005, 2002): nas palavras da companhia, “neste modo de trabalhar, os envolvidos trazem aos ensaios seus depoimentos sobre o objeto da pesquisa, pistas que ajudam e estimulam na descoberta do universo abordado e pretendido. Esse material que pode ser tanto em nível corporal quanto de ideias é organizado durante o processo para resultar na

composição corpo/cena. Após a estreia do trabalho essas estruturas continuam flexíveis e podem apontar para diferentes caminhos compositivos”;

- a busca do *estado cênico de cada obra*: o que permite ao público, como no espetáculo *A Emparedada da Rua Nova*²⁶³, em que Eliana dança a perspectiva da jovem morta emparedada e coloca o espectador numa outra perspectiva, ao deixar que ele veja sua dança somente pelas frestas da parede do cenário.

Desta forma, num jogo de ambiguidades - porque nos trabalhos da E² há um discurso não dito sobre as tensões das experiências negras -, estabelecido por fragmentos e expressões *metonímicas* (gestos, imagens ou sons), os espetáculos citados, e mais fortemente em *Afro Margin* e *BLUE*, nos levam ao encontro da nervura negra presente em nossa cultura contemporânea. Em *Afro Margin*, a artista joga com uma linha branca a frente do palco (criada com a iluminação), com isso concretiza cenicamente o corpo marginal, que some na escuridão do palco, num limiar em ser e não ser visto. Apesar dos trânsitos espaciais, a dança acontece na periferia do espaço. Com relação aos procedimentos para a criação de *BLUE*, trabalho do qual a artista pesquisadora Kanzelumuka também fez parte, compartilhamos abaixo um pouco da experiência vivida por ela:

No processo cotidiano de trabalho da companhia, os aquecimentos individuais, os estudos cênicos e improvisos – individuais num primeiro momento e depois propostos numa dinâmica coletiva - foram cernes para a descoberta e elaboração da criação artística. As primeiras observações de Eliana nos levaram a pensar no lugar e no espaço de ensaio como um todo, buscando uma relação com ele; a pensar na *matemática* do movimento para que houvesse a repetição do gesto; a pegar as células de movimentação do outro para nos contagiar com as qualidades gestuais alheia, e a ‘desaparecer’ no espaço, jogando com ele. Outras pistas dadas para a criação foram a ‘desistência’ como uma atitude para a qualidade gestual e o uso do silêncio nos gestos em complemento aos sons do espaço. Por meio de estudos corporais e vocais fomos descobrindo quais seriam as possibilidades desta dança. Não havia certo e errado, era preciso que arriscássemos, ousássemos nas propostas e, como muitas vezes Eliana nos dizia, ‘radicalizar’, deixar o físico nos conduzir e ludibriar o corpo: duvidar mais do gesto, não completar todas as movimentações para não gerar sentido explícito, ser um corpo mais informal,

²⁶³ O espetáculo foi inspirado no romance *A emparedada da rua Nova*, de Carneiro Vilela, que relata o caso de uma jovem burguesa, engravidada pelo namorado e que foi emparedada viva em seu próprio quarto, a mando de seu pai.

lembrando do *corpo anônimo*, ser menos impositiva, pois o anônimo não impõe muita coisa. Para a elaboração de **BLUE**, além dos procedimentos práticos para a criação cênica, foi preciso o desenvolvimento de uma pesquisa de materiais teóricos para o entendimento do *blue (azul)* tanto a partir de seu simbolismo como na sua relação musical, atrelando as obras de Ofili ao universo musical do sul dos Estados Unidos. Tendo uma produção crítica, identificamos que em um de seus quadros, o *Iscariot Blues*, por exemplo, Chris Ofili faz uma alusão aos enforcamentos de sujeitos negros e negras no início do século XX no sul dos Estados Unidos. Estas linhas de força também foram pontos instigantes para a criação do espetáculo. Além da fisicalidade, do material corporal, que é fundamental no trabalho da E², nos foi dado a orientação para que levássemos para os ensaios os textos e músicas que também pudessem nos inspirar e que dialogassem com o universo blue de Ofili. Com isso, iniciei um levantamento sonoro sobre o blues, tendo como referência vozes femininas. A cada nova proposta e experimentação – desdobramento em dupla ou trio ou em coletivo – a direção artística do trabalho nos dava pistas e direcionamentos dos caminhos que podíamos tomar para compreendermos o estado da obra e sua construção da dança por vir.

Seguindo com suas pesquisas e leituras pessoais para compartilhar nos ensaios, Kanzelumuka foi encontrando outras referências para o processo de criação de **BLUE**, como um fragmento textual de Muggiati (1995, p. 12-13) apud Pereira (2013 p.12), em que diz que “a célula básica do blues é a chamada *blue note* – a nota *blue* [...]. Alguns chamaram as *blue notes* – chocantes para ouvidos não-iniciados – de notas ‘rebeldes’. Muitas vezes, no jargão dos músicos, elas eram *dirty notes*, ‘notas sujas’.” Sodré (2002, p. 143) fala tanto sobre as *blue notes* e diz que “em termos mais simples, trata-se de uma entonação especial, feita de notas alteradas, gritos e lamentos”, como do sentido da *repetição* e do *improviso* que são bases para o *blues*, para o *jazz* e que a artista pesquisadora relacionou com todo o processo para a criação de **BLUE**: “repetir é provocar a manifestação da força realizante”.

Um dado fundamental que surgiu ao longo da pesquisa com a E² Cia de Teatro e Dança nos foi revelado enquanto Kanzelumuka via Eliana dançando na cena final de **BLUE**. Com isto, pudemos fazer algumas associações que aproximam a pesquisa de campo numa comunidade-terreiro com a pesquisa de campo numa companhia de dança quando a(o)(e) pesquisadora(o)(e) é uma *insider* deste *locus*. O primeiro ponto que nos foi alumiado é o da ordem do *segredo*.

O *segredo* é um dos princípios fundamentais das religiões iniciáticas africano-brasileiras, como os candomblés de origem banto e nagô, e como nos explica Sodré (2005, p. 103), ele designa “aquilo que se deve subtrair   determina o imediata e separar-se, guardar-se, para as sutilezas do processo iniciático”. Na dança cênica ou teatral, associamos o processo de cria o artística como sendo um processo iniciático, pois quando uma artista jovem passa a integrar um grupo com 20 anos de existência, que foi fundado por uma artista criadora com uma trajetória cênica de 33 anos - o equivalente a idade desta jovem criadora -, esta jovem é como uma *ndumbe*²⁶⁴ que inicia seu processo em uma comunidade-terreiro. Sendo assim, o *segredo* do grupo não lhe será revelado, ele aparecerá em situa es cotidianas do processo de cria o. E mais uma vez, recorrendo a Sodré (2005), a revela o se dará através da enuncia o pura e simples, através da hierarquia manifesta de um parceiro da inicia o ou de alguma *regra*, pois entrar no *segredo* de alguém é entrar na *regra* (de um jogo). Neste caso, se permitir jogar o processo artístico já instaurado por aquele grupo.

O(s) *segredo(s)* do artista  (são) ponto(s) nunca revelado(s) para quem está fora deste processo, para quem não vive aquele cotidiano, o seu rito cênico. Como a artista pesquisadora Kanzelumuka estava dentro, mas têm também atuando fora, como pesquisadora no âmbito acadêmico, precisou ir jogando, negociando o tempo todo com o que poderia/deveria ser *revelado*. Uma vez iniciada nesse processo artístico, ela teve conhecimento das *regras* e consciência  tica de como precisaria atuar para a manuten o deste espaço (artístico), porque *conhecer a regra não implica em acabar com o segredo*, como também explica Sodré (2005). Assim, pudemos entender que o *segredo* também é o responsável pelo *ngunzo*, a energia vital, o encantamento da obra, que neste caso, foi engendrado pelo artista em cena, emanando-o no acontecimento do espetáculo de dança. Nesse interim, a energia aumenta e   redistribuída num jogo de troca com o espectador.

²⁶⁴ *Ndumbe*   o nome dado para o *mona-nkisi* (adepto do Candomblé Congo-Angola) não iniciado ainda nos mistérios e segredos da religião.

Considerações finais: entre a representação e a metonímia

O intuito deste estudo não foi analisar individualmente cada obra destas companhias e, sim, olhar para todo o conjunto de ações que cada companhia desenvolveu desde seu período de fundação até o ano de 2017, buscando correlacioná-las com aspectos de uma filosofia negro-africana em fricção com a cena da dança teatral contemporânea. Apesar disso, foi relevante destacarmos alguns espetáculos. Espetáculos estes onde identificamos o jogo da representação e metonímia, em que as narrativas plurais da experiência do ser negra(o)(e) foram articuladas de formas diversas e complexas para o estabelecimento de danças cênicas, danças teatrais com o protagonismo negro-diaspórico.

Ao nos encontrar com as trajetórias de cada uma das companhias deste estudo, fomos compreendendo que a formação artística e de vida das artistas que compõem esses núcleos artísticos vazam para além das simples nomeações e restrições à determinados *estilos* de danças. A partir das *encruzilhadas* que cada companhia habita, pudemos entender que transitam pela compreensão do que sejam *danças negras contemporâneas*, *danças afros* ou *danças contemporâneas negras*, uma vez que cada uma possui um modo singular de realização de seu trabalho, podendo ou não estabelecer relações tradicionais de mestre(a) e bailarino(a). Quanto as relações entre criadoras(es), intérpretes-criadores(as) e artistas da dança, o que possuem em comum é a prerrogativa de que cada pessoa responsável pela feitura da obra de dança é uma artista criadora, o que podemos chamar de *criadora-intérprete*.

Por fim, companhias como a E² Cia de Teatro e Dança e a Nave Gris Cia Cênica, com artistas criadoras negras, protagonistas de ações poéticas com visibilidade em espaços onde sujeitos negros(as)(es) não estão presentes ou que quando estão ocupam os postos subalternizados – como profissionais da limpeza e segurança -, fazem com que as gerações que estão porvir vislumbrem o trabalho artístico e a continuidade de uma produção cultural-artística a partir das experiências e saberes negro-diaspóricas.

Referências bibliográficas

ACOGNY, Patrick. Dança Negra segundo Patrick Acogny. ENTREVISTA DE PATRICK ACOGNY. Belo Horizonte, MG. Disponível em: <http://centroculturalvirtual.com.br//arquivos/Nucleo_de_Estudo_sobre_as_Dancas_Negras_Contemporaneas.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2014.

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. GEIGER, Paulo (org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

CÉSAIRE, Aime. **Discurso sobre a Negritude**. MOORE, Carlos (org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CERQUEIRA, Joana dos Santos Egyto. *Forças em luta para invenção de uma dança: política cultural e dança contemporânea em São Paulo*. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Dança contemporânea na Paulicéia. In: SOBRAL, Sonia; SANTO, Cristina Espírito; GREINER, Christine (orgs.). **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

GOMES, Nilma. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org.). Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et al.]. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

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

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela & ABEX, Maria (orgs.). **Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALÉ – Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

_____. **Afrografias da memória: O reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Mazza, 1997.

MANZINI, Yaskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira? In: **Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diásporas**. VOSS, Rita Ribeiro (org.). Recife: UFPE, 2016.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama a fama**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 12-13.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2017.

_____; PAULA, Murilo De (orgs.). *Mulheres negras na dança*. São Paulo: 2015. Disponível em: <<http://navegris.com.br/>>. Acesso em: mar. 2016.

PEREIRA. Edimilson de Almeida. **Blue note: entrevista imaginada**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, 2019.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. A dança de matriz africana no Brasil. PALESTRA MINISTRADA NO I FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. Salvador, BA. 30 mai. 2005.

_____. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SENGHOR, Léopold S. Sobre a negritude. **Diógenes: revista internacional de ciências humanas**. Brasília, n.2, p. 73-82, 1982.

SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na Dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 429-472.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOTER, Silvia. Ensaio crítico. In: **Cartografia da dança: criadores – intérpretes brasileiros**. BRITTO, Fabiana Dulta (org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

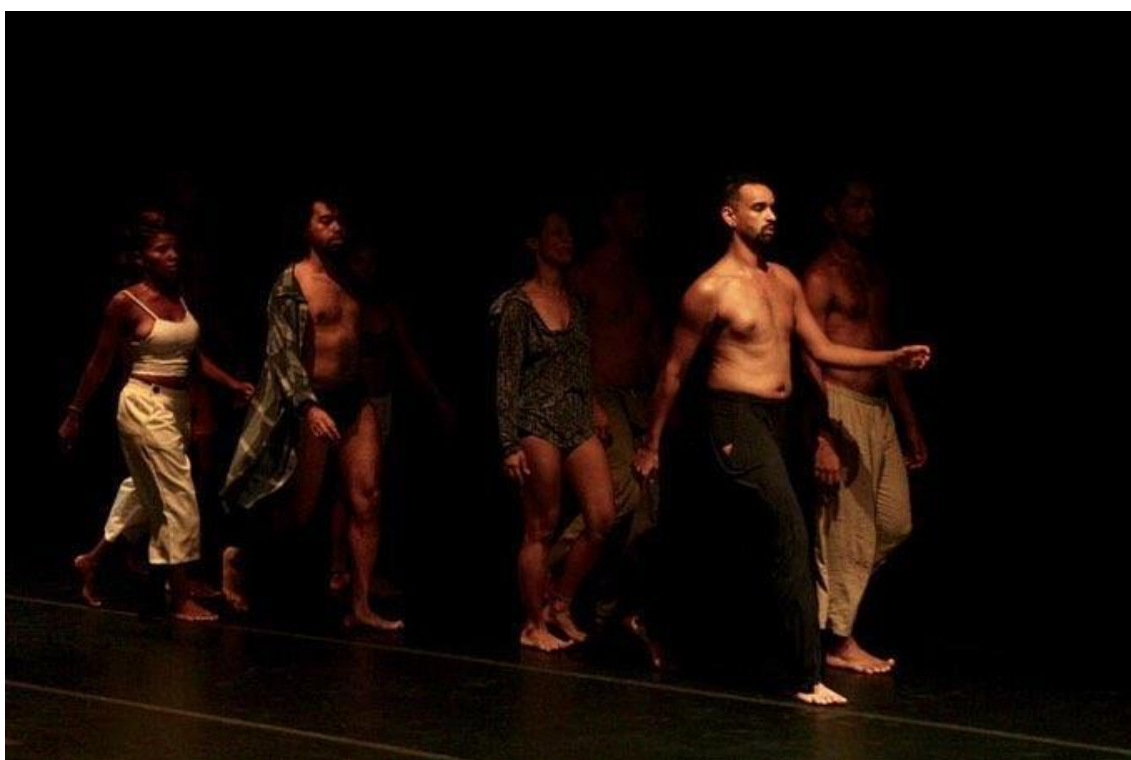
TAVARES, Júlio César de. **Dança de guerra – arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

CORPO NARRADO, CORPO DANÇADO: PENSANDO AS POÉTICAS NEGRAS NA DANÇA

Kleber Rodrigo Lourenço Silva (UERJ)

Corpas que se encontram.

Fotografia 1 - Fotografia 1 – Os artistas Jow Cordeiro, André Paulino, Kissy Luan, Rafaela Araújo, Bruno Costa, Fernando Vitor, Ana Musidora e Jessica Maria em cena na residência artística Corpo narrado, corpo dançado.



Fonte: Clau Magalhães

Somos artistas-criadores *negres* e realizamos pesquisas artísticas que buscam falar sobre questões identitárias. Para o antropólogo Nestor García Canclini (2005) a identidade é uma construção móvel que não se mostra única, ela é política, é representação e ação.

Nesta dimensão, muitas das reflexões sobre as identidades negras apresentam perspectivas plurais que desconstroem a ideia de identidade nacional evidenciada num sistema de representação unificado e que nega os aspectos de diferenciação cultural. Em prol da pluralidade são reivindicadas

camadas culturais interseccionais que apontam para a diversidade dos corpos e suas subjetividades.

A história dos *negres* nas Américas está atrelada aos processos migratórios onde as relações com o sagrado foram reinventadas como símbolos de (re) existência cultural, sobrevivência e construção de linguagem. No entanto, estes processos violentos de colonização não apagaram do corpo *negre* seus signos culturais e a sua dimensão simbólica de alteridade.

Na ação contínua de reparação e reinvenção percebo que o olhar para as identidades negras têm sido uma temática muito explorada no exercício de poéticas artísticas. Estas, por sua vez são compostas de simbologias e signos da tradição afrodiáspóricas, como aponta a pesquisadora Leda Maria Martins afirmando que, as culturas negras diáspóricas se constituíram como lugares de encruzilhadas compondo uma complexa trama de significados e significantes traduzidos na textualidade oral, no que ela chama de *oralitura* da memória.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e ritualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (Martins, 1997, p.26).

Foi buscando circunscrever uma experiência artística com corpos *negres* diversos onde a memória e a noção de sujeito estivessem pautadas numa perspectiva social, política e subjetiva (KILOMBA, 2019), que em janeiro de 2019, na cidade de São Paulo, eu e a dançarina pesquisadora Kanzelumuka ministramos uma residência em dança para artistas *negres*, a convite do projeto *Geopoéticas do sul – Encontro Latino-americano de Criação e Gestão em Dança*.²⁶⁵

²⁶⁵ O objetivo de Geopoéticas do Sul – Encontro Latino-americano de Criação e Gestão em Dança foi o de fortalecer os laços de cooperação no contexto latino-americano, discutir temas relacionados à criação em dança e apontar caminhos colaborativos que contribuam para consolidar a rede existente e para o desenvolvimento de novas potencialidades. Aconteceu no Centro de Referência da Dança de São Paulo entre 28/01 e 16/02/2019 com curadoria e coordenação dos artistas Marcos Moraes, Uxa Xavier e Marcus Moreno.

Fotografia 2 – Os artistas Jow Cordeiro, André Paulino, Kissy Luan, Rafaela Araújo, Bruno Costa, Fernando Vitor, Ana Musidora e Jessica Maria em cena na residência artística Corpo narrado, corpo dançado.



Fonte: Clau Magalhães

O objetivo desse texto é relatar aspectos desta experiência prática, dialogando com referenciais teóricos sobre estética negra e pedagogia decolonial. Quem são as *corpas negras* que dançam? Que danças habitam suas histórias? O que propõe uma poética de dança negra? A dança negra contemporânea é dançada por *corpas não-negres*? Estas e outras perguntas que surgiram durante o processo, foram alguns dos dispositivos lançados para refletir o exercício de criação em dança negra na contemporaneidade.

Um primeiro aspecto a destacar é que a residência foi oferecida para artistas que se autodeclarassem *negres*. Este, também, como um dispositivo de provocação para pensarmos *juntas* as experiências de quem vive na pele as noções de negritude, evitando assim, que as narrativas *negres* fossem tratadas como códigos fixos a serem representados por qualquer corpo, e nesse caso, o *branco*, que já ocupa um lugar hegemônico onde lhe é autorizado vivenciar e manipular as experiências de outras *corpas*, povos e culturas.

Esta abordagem racial como critério de seleção e provocação artística foi uma das maneiras de perceber quais especificidades surgem desse encontro e, que podem potencializar, por exemplo, discussão acerca do uso do termo *dança negra contemporânea* e as implicações políticas desse tipo de ação. Para o pesquisador em danças negras Fernando Ferraz:

No ato de nomear também negociamos e constituímos relações de poder, além de disputarmos o significado, o uso, o controle, a imposição, a desativação ou o silenciamento da palavra. Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimento, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar com um entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil. (Ferraz, 2017, p.94).

Foram *selecionadas* dezoito artistas *negres* com diferentes experiências em dança para pensarmos os seguintes aspectos dos processos criativos: a autonomia na criação, as dinâmicas colaborativas, as relações entre coreógrafa (o) e intérpretes, os repertórios pessoais no processo criativo e coreográfico.

Os encontros duraram dez dias com quatro horas de trabalho diárias. Dos dezoito *selecionadas*, treze compareceram e nove finalizaram a residência: Yã Mostachio, Jow Cordeiro, André Paulino, Kissy Luan, Rafaela Araújo, Bruno Costa, Fernando Vitor, Ana Musidora e Jessica Maria, artistas *negres* com identidades de gênero e orientação sexual plurais, residentes em diferentes regiões do território paulistano.

Narrativas dançadas e compartilhadas.

Fotografia 3 – Os artistas Jow Cordeiro, André Paulino, Kissy Luan, Rafaela Araújo, Bruno Costa, Ana Musidora e Jessica Maria em cena na residência artística Corpo narrado, corpo dançado.



Fonte: Clau Magalhães

A cada dia os encontros começavam com uma *roda de chegada*, para compartilhamento das impressões e sensações do corpo naquele dia. O estar em roda *juntas* foi pra nós um dispositivo de gira de memórias. Nela, podíamos ver uns aos *outres*, *ouvir-nes*, *tocar-nes* e preparar o terreno *da corpa* para as atividades físicas daquele dia. Era também um dispositivo que conectava as memórias do passado e do presente.

Diariamente, nessas rodas, compartilhávamos histórias pessoais, como numa espécie de mapeamento de narrativas pela oralidade. Mapear o corpo pela oralidade como um caminho de ligação entre os intérpretes foi um dos nossos procedimentos de criação. Ele foi pensado a partir de estudos sobre o conceito de *oralitura da memória* (MARTINS, 1997) e também, dos pensamentos sobre as corporeidades negras defendidos por Beatriz Nascimento, que dizia que “o corpo negro se constitui e se redefine na

experiência da diáspora e na transmigração.” (RATTS, 2006, p.65). Ela falava sobre um corpo *negre* histórico e pessoal.

Após a roda, seguíamos para outro trabalho corporal muitas vezes realizado no contato com as *motrizes* de danças populares, tais como, a capoeira, o coco de roda, o maracatu, o jongo, a ciranda e a congada. Com estas vivências buscávamos despertar as *corpas* para princípios técnicos de enraizamentos do pés no chão, organização do eixo corporal, peso e irradiação da energia no espaço. A consciência destes princípios era despertada como treinamento físico que levava ao movimento dançado.

Para nós, a roda, os pés que organizam o eixo das *corpas*, as danças do imaginário popular *negre*, a vocalidade emitida no cantar, eram princípios norteadores para a noção de memória e oralidade que iriam construir uma dramaturgia cênica. Estes materiais faziam parte dos exercícios diários de trabalho.

Os procedimentos estimulavam a percepção de uma memória já vivida pelo corpo e colocavam as (os) intérpretes em conexão com o seu repertório pessoal. Também realizamos treinamentos corporais que partiam de exercícios técnicos da dança moderna, que inevitavelmente aparecem na nossa formação de dançarinos no ocidente e que, hoje, buscamos entender e ressignificar em práticas como essa.

Fizemos laboratórios de improvisação partindo de temas como: a assunção do próprio nome, as vivências pessoais de negritude e a noção de aquilombamento. Todos os procedimentos apontavam para a construção de narrativas pessoais dançadas individualmente e coletivamente, numa ação de contaminação da história do outro.

Estarmos ali *juntas*, foi pra nós um exercício dançado de aquilombamento, trazido pela definição da historiadora Beatriz Nascimento:

A investigação sobre quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro um sistema diferencial e é isso que o quilombo é. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva,

cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo. (Nascimento, 2018, p.334).

Esse encontro foi para nós um exercício de poder. Demonstra uma atuação com esfera subjetiva e política na produção em dança contemporânea.

Também como aspectos metodológicos, utilizamos procedimentos criativos inspirados no conceito de *Artetnografia*. Este conceito foi elaborado pela artista e pesquisadora Luciana Lyra inspirado nos estudos da antropologia da performance e aponta que:

Por ter o corpo dos artetnógrafos como palco da experiência, a *artetnografia* busca estimular processos criativos autorais, partindo de camadas pessoais para criação, em que individualizar-se é galgar um caminho ao outro, em que a atuação performática desvela-se como método de instauração de índices de *corporalidade* na relação com o outro, desvelando o artetnógrafo como um *ator de f(r)icção*, uma espécie de cartógrafo que vai traçando paisagens na relação com a alteridade. (Lyra, 2013, p. 407).

Para nós era importante que os residentes pensassem como um *artista de f(r)icção* que constrói diálogos entre *eus* e *outres*. E realizamos também, vivências a partir de obras das artistas Juçara Marçal, Rosana Paulino e uma interlocução criada com o filme documentário *Ôrí*, dirigido por Raquel Gerber e com roteiro, texto e narração de Beatriz Nascimento.

Ôrí, esse processo de fazer a cabeça, fazer o *Bôrí*, Então, toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto que é o *Ôrí*, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos numa outra unidade, na unidade primordial que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo. (Nascimento, 2018, p.334).

No final da residência, apresentamos ao público um exercício cênico com a organização dramatúrgica de todas as vivências realizadas e das narrativas produzidas pelos artistas-criadores. Esta etapa de compartilhamento celebrou o encontro e dividiu a experiência como ato de comunhão.

Complementando as reflexões sobre a definição de dança negra que traz no seu conceito o reconhecimento de matrizes das danças africanas e afrodiáspóricas, propusemos pensar a *existência* da pessoa negra que dança como *corporeidade* fundamental nos processos criativos cênicos. *Sujeitos negres* que a partir da sua relação em comunidade e seus diferentes contextos, suas identidades e subjetividades, reelaboram e transformam tais matrizes em

narrativas pessoais, potencializando um novo *complexo epistêmico* dentro do panorama de descolonização nas artes.

Por fim, trago para este texto os recentes depoimentos de dois artistas participantes, Jessica Maria e Fernando Vítor, que generosamente compartilharam comigo reverberações da residência em suas vidas:

Jessica Maria – 28 anos

Fotografia 4 – Jessica Maria, Bruno Costa e Kissy Luan em cena.



Fonte: Clau Magalhães

Olhando agora, percebo que foi uma experiência transformadora em vários aspectos. Desde o momento da inscrição, quando uma das questões era: "você se considera uma indivíduo negra, por quê?", já comecei precisando elaborar algo que até então ainda verbalizava pouco, por vários processos de enbranquecimento e redescobertas no caminho. Daquele momento em diante, passei a me entender mais segura e convicta enquanto mulher parda periférica, ainda que o "parda" continue me soando meio atravessado.

Todos os trabalhos de técnica de repertórios e improvisos me trouxeram novos apontamentos e desafios, mesmo alguns códigos que eu já reconhecia

tiveram uma abordagem nova e enriquecedora, nada me foi trivial. Os exercícios de postura pra cena, olhar, presença, atenção, conexão com o coletivo, etc contribuíram imensamente pro meu fazer artístico, inclusive pro meu TCC em dança, uma vez que o palco, a cena e me colocar em evidência de maneira geral, sempre eram motivo de pavor pra mim.

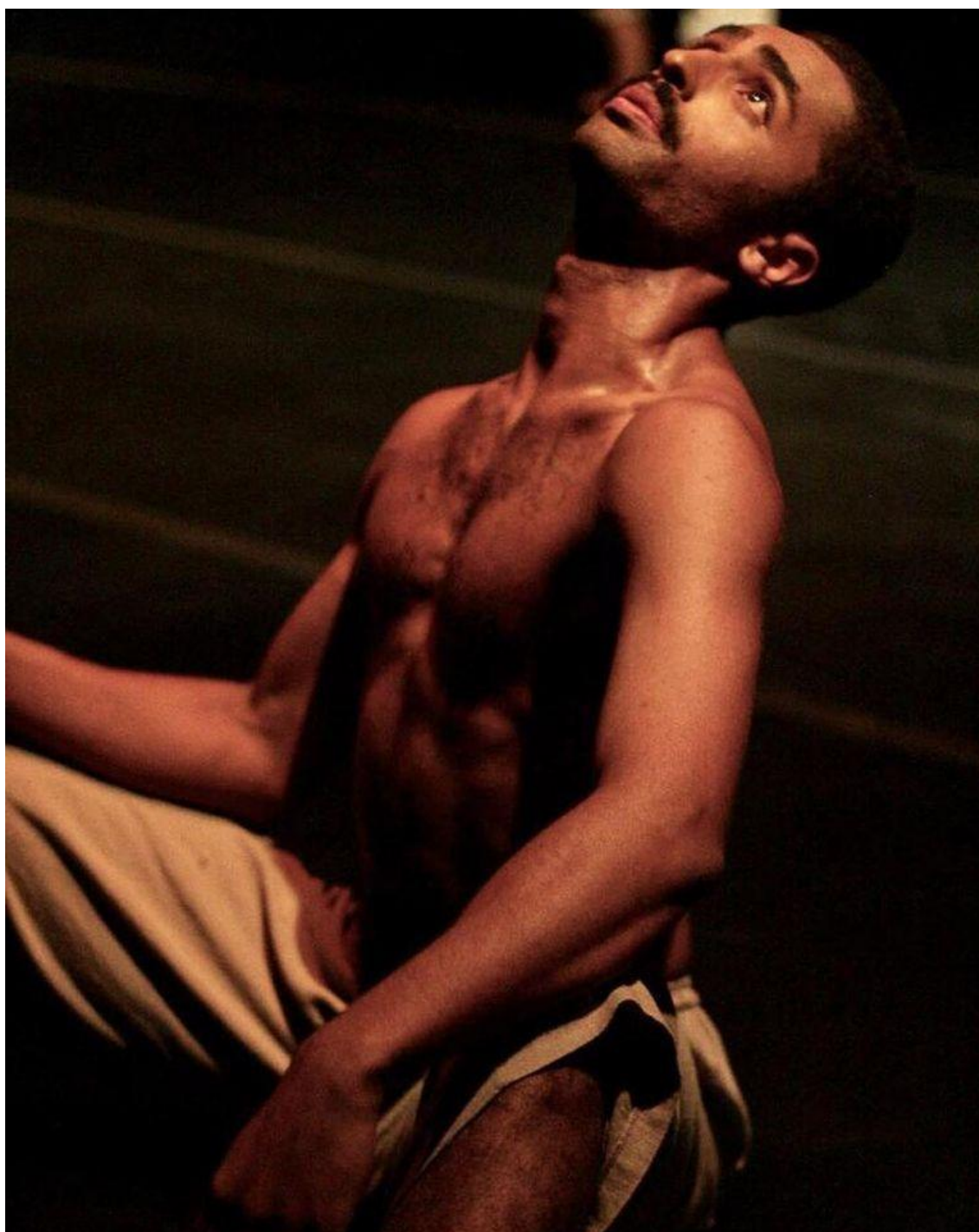
Dois pontos ficaram bastante fortes na minha memória:

1. Quando começamos a estruturar as propostas individuais, minhas falas eram muito subjetivas e "rococó", uma tentativa de parecer confiante e profunda, dentro do que eu tinha como ideal de artista contemporânea. Lembro de Kleber e Kanzelu falando "tá, agora menos, o que vc realmente quer", e isso é um aprendizado que eu carrego pra vida, a materialidade, o palpável, o que eu efetivamente quero e consigo no momento, o contemporâneo que deve estar no fazer e não no clichê.

2. Foi num dos experimentos, quando tínhamos que falar nosso nome em meio a uma movimentação de "queda e recuperação", que eu me descobri "Maria", o nome Jéssica me soava estranho naquele contexto por mais que eu tentasse, e Maria de repente era o que fazia sentido. Quando criança odiava ser Jéssica Maria, era motivo de chacota, achava "feio, nome de pobre" (como se eu fosse rycah rs). Todas as mulheres da minha família tem esse Maria como segundo nome, e durante a residência eu de fato descobri a narrativa, ou pelo menos uma das, que o meu corpo tem pra contar. Hoje sou Jéssica Maria, grata e orgulhosa de todas as Marias que carrego e me carregaram até aqui.

Fernando Vítor – 22 anos.

Fotografia 5 – O artista Fernando Vítor em cena.



Fonte: Clau Magalhães

O que vejo de mais rico na minha experiência dentro da residência foi a de me reconhecer enquanto caminho, processo e soma de tudo o que eu já vivi, e tudo que herdo de quem esteve ligado a mim. Digo isso no sentido de

que, eu sou um homem, preto e gay de 22 anos com alguma bagagem em dança, e teatro, não me vejo um super bailarino, mas tenho um caminho trilhado já. É claro, esse caminho foi trilhado com professores brancos, em técnicas "brancas", mas dançar ali não foi em momento nenhum jogar isso fora para descobrir o Fernando que dança uma dança "negra", mas fui eu dançar, dançar como me senti estimulado e livre pra fazer, usando o que está em mim e o que eu sou, sejam todas as aulas de ballet e Graham, sejam o que você e a Kanzelu me provocaram. Ver-me como esse todo é o que me fez daí em diante, pisar nas minhas aulas "brancas" diferente, mais eu. Não sei se as propostas de vocês entram nas minúcias do que gostariam de nós, mas para mim, descobrir que sou soma e não subtração, que todas essas coisas, professores e experiências não anulam o que sinto, o racismo, os conflitos diversos, mas somam, me faz me sentir mais completo. E desse jeito, também estive mais solto, esses dias na residência foram justamente quebrando barreiras, abrindo espaços para me sentir dançando algo meu, aquela cena era minha. Digo isso porque essa forma também é a forma de eu me manifestar perante as minhas narrativas pessoais, porque existem várias dores, mas perceber o quão forte eu posso ser para lidar com elas me faz olhar para isso, pra essa força que eu quero usar ao máximo na minha dança.

Considerações finais.

Cada corpo carrega uma história. E ainda que não pareça cada *negre* é um *negre*. A dança negra é plural, pois, os corpos não são iguais, assim como, os tons da pele e os contextos de vivência destes corpos. Isto determina diferenças no mover-se, no estar junto, no existir e no criar em dança. Porém, em vários lugares essas diferenças convergem formando um todo para uma ação de resistência, que evidencia uma dimensão política. Resistência na vida e na arte também, porque buscamos romper um espaço de criação que é hegemônico e quer padronizar corpos mantendo-os como subalternos.

Essas dramaturgias negrxs são plurais, relacionais e políticas, pois, partem das individualidades destes *sujeites* ocupando espaços coletivos de criação. Para pensar as danças negras faz-se necessário considerar estas

narrativas pessoais e os seus contextos que são cheios de singularidades, ou seja, considerar as experiências das pessoas que dançam como motrizes para a criação.

Colocamos em foco a *criadore negre* que não anula a sua corporeidade em detrimento de uma técnica de dança ou formas estabelecidas do que é considerado 'legítimo' na dança contemporânea. Fica claro, ou melhor, escuro, que estas subjetividades, que antes de tudo ganham potência política, expressam outros imaginários e discursos do corpo. A dança "contemporânea" precisa se abrir para novas leituras e modos de existir, construindo ações de reparação histórica.

Referências

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio Latino-americanos, I).

FERRAZ, Fernando. Identidades Negras na dança: epistemes e anunciações. **O discurso negro nas artes cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes**. Cadernos do GIPE-CIT, Salvador: ano 21, n.39, 2017-2, p.93-108.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. Da artetnografia à metodologia em artes cênicas: a máscara-mangue em duas experiências performáticas. *In*: DAWSEY, John et al. (org). **Antropologia e Performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013. p. 391-410.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva).

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual. Possibilidades nos dias da destruição.** Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. 488 p. 1ª edição.

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

DESOBEDIÊNCIAS POÉTICAS: AS TRAMAS DAS NARRATIVAS CORPORAIS E SEU LUGAR DO DEVIR

Fernanda Silva dos Santos (UFBA)

O objetivo desse texto é projetar os estudos da *Dança Criativa* fundamentada e organizada para o sujeito social coletivo (mulheres), aplicada como práticas artísticas na (re)construção de *espaços terapêuticos*. Considerando ser uma ação artístico-pedagógica, pretendo aprofundar ao longo da pesquisa, os conceitos de *ARTivismo Feminista* como um potencializador político aludindo a noção de corpo como máquina de guerra de enfrentamentos e emancipação; e a dança como lugar de investigação e descobertas dentro do universo das práticas artísticas no corpo, recorrendo aos estudos interdisciplinares na Política, Psicologia e Sociedade.

Os estudos são pautados na hipótese que os Encontros na prática da dança criacional e seu compartilhamento de narrativas corporais, dentro de uma Perspectiva Artivista Feminista, como sendo, balsâmica, didática e terapêutica. “Quais são as narrativas que não são contadas?” É um texto que convoca a refletir os atravessamentos ao se manifestarem na ação de dançar, para mim, escritas de si moventes e potentes enquanto percepção real e entendimento da política de cada corpo, um corpo-território (GAGO, 2020).

Byung-Chul Han em *Sociedade do Cansaço* (2015, p.7), escreveu que: “Apesar do medo imenso que temos hoje de uma pandemia gripal, não vivemos numa época viral. [...] Visto a partir da perspectiva patológica, o começo do século XXI não é definido como bacteriológico nem viral, mas neuronal”. Lei do engano, Byung Han! Os exatos seis meses de uma Pandemia por COVID-19, somados a doenças neuronais como, Transtorno de Déficit de Atenção com Síndrome de Hiperatividade (TDAH), Transtorno de Personalidade Limítrofe (TPL) ou a Síndrome de Burnout (SB), além de infecções, infartos e depressões determinam o cenário patológico do começo do século XXI.

E nessa gira, olhamos para o corpo, para funções em que se manifestam a vida e para as percepções dos atos interiores, dentro de uma *Ecopandemia* onde somos redemoinhos. Quais danças estão por-vir?

Desobediências poéticas: as tramas das narrativas corporais e seu lugar do devir é um texto que apresenta para a comunidade pesquisadora uma proposta alternativa de movimento da dança, enquanto ferramenta arteterapêutica. Escritura que integra uma pesquisa de Doutorado, ainda nos seus principados, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, orientada pela Dr^a. Amélia de Souza Conrado. Contextualiza o conceito de Arte Ativista quanto a sua origem e implicação no Brasil e aponta uma estrutura basilar teórico-metodológica de uma potencial construção feminista no campo - Artivismo em Dança.

Essa manifestação de corpo emergente e insurgente está instaurada na sociedade do cansaço, ameaçada por uma infestação virológica e um sistema econômico colapsado, incompreendida por uma sociedade que nos leva a mais ou menos de nós. Tamanho é o nosso entendimento em sermos tão positivos e ativos a todo o tempo, exigente de si e do outro, nos reduzimos em produtos de desempenho e alta performance. Desse modo, na sociedade que construímos e que, do mesmo modo nos constrói capitalista neoliberal, autodesempenho e eficiência são os excessos de positividade que acumulam cansaço e esgotamentos, irrompendo em doenças neuronais. Estados psíquicos provocados pelo empobrecimento em negatividade (ter tempo sobrando pra o ócio) e o excesso de positividade (elevação do desempenho), criam corpos em adoecimento.

Mesmo em arranjos sociais de cansaço em sítio epidemiológico, reabrindo e recuando por entre procedimentos e protocolos, ausente na política do cuidado, o corpo em vida sendo invadido por intrusos ou possíveis hospedeiros, ameaças empilhadas no confinamento de lares, um cansaço solitário que atua individualizando e isolando, ainda que, em estados de crises haverá no entre, uma potência de vida.

A segunda década do século XXI é marcada por uma profunda crise do capitalismo global, omissão de políticas efetivas de controle de uma crise

ambiental sem precedentes (aquecimento global, queimadas, contaminação, devastação da vegetação, excesso da queima de fontes de energia não renováveis e consequente elevação de gases nocivos poluentes, etc.), retrato inédito do desgaste das formas de democracia representativa, além de menor investimento nas políticas públicas para as Artes e o corte financeiro em bilhões para a Educação.

É neste panorama político e econômico do país que questões e tensões em descompassos sociais acirram desigualdades já antes instauradas. E para tal condição, Gago (2020, p.12), nos desperta para um pensar situado que é também um pensar feminista, assim como parcial, mais ainda no sentido de perspectiva específica adimensional que singulariza uma experiência. “Porque se algo nos ensinou a história das rebeldias, de suas conquistas e fracassos, é que a potência do pensamento *sempre* tem corpo. E nesse corpo se congregam experiências, expectativas, recursos, trajetórias e memórias”.

Este contexto, que mostra as feministas tomadas pela urgência de enfrentamentos do retrocesso político representado pela ascensão de uma direita conservadora, traz ainda a surpresa com as novas linguagens políticas marcadas pelo ativismo midiático, mais afeitas à lógica insurgente do que revolucionária, que explodem em 2013. Tudo leva a pensar suas práticas, sejam elas políticas ou teóricas. Esse novo sujeito social desponta hoje na luta por direitos fundamentais desvinculados de partidos ou ideologias. As mudanças são muitas, as interpelações a antigos paradigmas crescem, desestabilizando práticas e valores políticos.

E não sou uma mulher ?

Pensando que nem toda mulher é apresentada aos gatilhos de transformação social e sendo essa uma escritura em dança destinada a TODAS as mulheres (im) possíveis, o ativismo tem como ponto estratégico unificar o pessoal e o coletivo. E é se reconhecendo como sujeitos sociais que solicitam por direitos de seus corpos pleiteando igualdade social, serviços, direitos humanos. Desliga-se da ideia de universal abstrato para o universal

concreto. Assim o é ainda a linguagem política da chamada quarta onda do feminismo.

De um olhar colonizador para nossos corpos, produções e saberes, além de contrapor esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos, explica Djamila Ribeiro (2019). Para tanto, os estudos feministas de Verónica Gago (2020), nos desloca para a noção do corpo como campo de batalha sendo o corpo das mulheres como território de conquistas. A autora apresenta dois pontos de vista, quando: a ideia-força de corpo-território como exploração dos territórios de modo neoextrativistas reconfigurando a exploração do trabalho hoje e cartografando a espoliação dos bens comuns, expande o modo de “ver” corpos experimentados como territórios vividos, revelando batalhas, sinalizando um campo de forças, tornando-o sensível e nítido a partir da conflituosidade. Em que, segundo ela:

Corpo-território é um conceito político que evidencia como a exploração dos territórios comuns e comunitários (urbanos, suburbanos, camponeses e indígenas) implica violentar o corpo de cada um e o corpo coletivo por meio da espoliação. [...] Corpo-território como única palavra desliberaliza a noção do corpo como propriedade individual e específica uma continuidade política, produtiva e epistêmica do corpo enquanto território. (GAGO, 2020, p.106-107)

De que maneira, como orientadora de uma prática arte pedagógica, acesso camadas sociais, desobedecendo à naturalização da violência contra os corpos femininos e/ou feminilizados? Gago (2020, p.105), recorre a Maria Mies, Veronika Bennholdt – Thomsen e Claudia Von Werlhof (1988), ao ‘refletirem sobre as mulheres como “colônias”, territórios de saqueio dos quais se extrai riqueza por meio da violência’. A relação entre corpo feminino e colônia vincula o que o ‘capital explora como “recurso grátis” no trabalho doméstico, no trabalho camponês e no trabalho de quem mora nas periferias das cidades’, uma exploração que se configura, ao mesmo tempo, colonial e heteropatriarcal.

Deste modo, deslocando saberes, o que é Artivismo? Como entendo Artivismo feminista? Quais parâmetros situam Artivismos em Dança? Essas são algumas questões a serem analisadas ao longo da pesquisa.

ARTvismo Feminista

O termo Artevismo surge nos EUA, a partir da primeira década do século XXI, em pequenos círculos de estudantes de meios artísticos e acadêmicos. Compreende artistas e coletivos que possuem propostas políticas mais explícitas, se utilizam de diversas linguagens artísticas, valorizando o corpo, estimulando os potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão para problematizar as normas de gênero e sexualidade, em nosso país nos últimos 10 a 15 anos.

Nos estudos sobre dissidentes na cena do Teatro, desvelados por Trói (2019, p.45), no Brasil, a relação entre gênero, sexualidade, arte e ativismo passou a ser um grande campo de pesquisa e o núcleo de pesquisa e extensão em culturas, gêneros e sexualidades (NuCuS)²⁶⁶ é um dos pioneiros dessas investigações. Ainda mais, corrobora com os estudos sobre o Artivismo não ser um termo consensual e da convicção de que o *queer* nasce do lugar da ofensa, estranheza, da marginalidade e invisibilidade das narrativas de travestis. Contextualiza historicamente como os caminhos entre a arte e ativismo se transpassaram:

As relações entre a arte e ativismo remontaram ao século XIX, principalmente ligadas às produções do romantismo e do realismo, passando pelo movimento dos direitos civis da segunda metade do século XX, ao evento mundial de Maio de 1968 e, mais recentemente, ao novo ativismo, como as marchas antiglobalização do final dos anos 1990 e, já no século XXI, com ocupações, como a Primavera Árabe e Occupy Wall Street, nos quais a presença do corpo torna-se premissa fundamental para desafiar o poder. (TRÓI, 2019, p.44)

²⁶⁶ O grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade (CuS) foi criado em 2007 e, em 2018, se transformou em Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gênero e Sexualidades (NuCuS), com cinco linhas de pesquisas específicas – artes; educação; lesbianidades estudos trans, travestis e intersexo; e processo de subjetivação e raça.

O termo igualmente foi identificado nos Estudos Interdisciplinares sobre Mulher, Gênero e Feminismo das pesquisadoras da UFBA, Carolinne Barreto e Laila Rosa. Reflexão representativa de uma corrente acadêmica baiana, partindo de perspectivas teóricas feministas decoloniais e combinadas a inovações metodológicas que trazem a arte como crítica e subversão²⁶⁷.

Entretanto, há de se ter cautela quanto ao termo, conceitos e aparições no cenário ativista, pois se valendo de estudos mais aprofundados, principalmente na área da dança, não compreendemos sobre seus potenciais e limites, nem mesmo de suas estratégias poéticas e performativas, por exemplo.

Como diferentes grupos focais, a partir de abordagens específicas dos processos criativos em dança, amparadas pela Psicologia social, Estudos Feministas, metodologias no ensino-aprendizagem, entendem, congregam, solucionam situações-problema no/do corpo? Em que medida ações políticas que dançam, promove socialização, reabilitação de mulheres com experiências traumáticas, através de uma dança remanescente e afrorreferenciada que acionam e (re) constroem os sujeitos sociais? Nesse momento, mais do que pretender respostas, as inquietações reviram o corpo desta pesquisa, levanta a poeira para no futuro incerto seguir a investigação com a prática no campo.

ARTISTA EM SITUAÇÃO PEDAGÓGICA

Para Neves e Nogueira (2003), a complexidade da investigação feminista faz com que este processo reflexivo seja aplicado a vários aspectos da sua realização, desde a condução da investigação, o lugar da investigadora na investigação, a relação da investigadora com as outras da investigação, sua posição filosófica e a natureza do conhecimento, assim como da elaboração dos documentos de trabalho, até o impacto da investigação nas investigadas.

Conciliar em busca de um equilíbrio de potência uma produção criativa contemporânea que se aponta inovador é um meio de me inserir e ser

²⁶⁷ GROSSI, Miriam Pillar; BONETTI, Alinne de Lima. (Org.). Caminhos Feministas no Brasil. Teorias e movimentos sociais. 1ª edição. Tubarão (SC): Copiart; Florianópolis (SC): Tribo da Ilha, 2018.

representada na dança como área de conhecimento ao saber de sua potência cognitiva e criativa. Que questões me afetam e como sou afetada, me compondo e atravessando sobre política, processos artístico-educacionais, como artista em situação pedagógica? Sobre como o conceito de corpo-território dialoga com os atos externos, Verónica Gago nos diz:

O corpo se revela, assim, composição de afetos, recursos e possibilidades que não são “individuais”, mas se singularizam, porque passam pelo corpo de cada um na medida em que cada corpo nunca é só “um”, mas o é sempre com outros, e com outras forças também não humanas. (GAGO, 2020, p.107).

Proposição implicada politicamente no corpo, na educação, no movimento social e cultural da cidade, cartografo o próprio percurso e complexidade da pesquisa, por vezes, operando essa máquina de guerra. Aponta-se como lugar de eternas aprendizagens, sendo muitas e representando todas, integrando a professora, a ativista e a arteterapeuta em dança. Assumindo um lugar de desafios e consequências, rebelde que sou. Revolucionárias que somos. O que retrataria se esse movimento ativista feminista pudesse produzir suas próprias máquinas de justiça?

T.A.P.A Arterapia

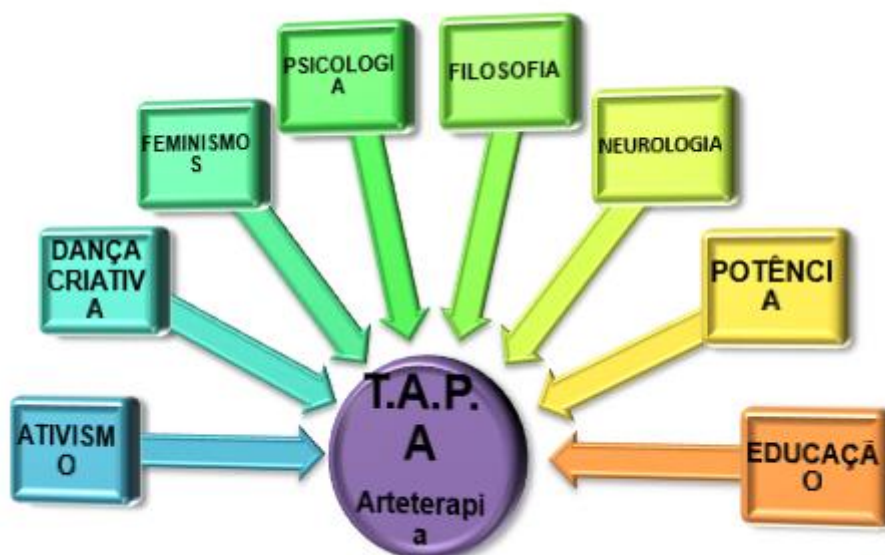
É um movimento contemporâneo de dança em cruzamento com a Psicologia Feminista, compreendendo a Dança Criativa como proposta alternativa Arterapêutica, desde 2019. Corresponde ao movimento de Terapia Ativista da Potência dos Afetos destinada a práticas artísticas terapêuticas com/na dança.

É um estudo investigativo a partir da intervenção em grupos focais, com o interesse de aplicar e desenvolver uma proposta de dança antes de tudo insubmisso, pois pretende um *bando* em movimento opondo-se a um comportamento aludido pela égide do colonizador; Ativista, desestabilizando a

política da ordem posta enquanto sociedade, vindo a ser um lugar de problematização da arte, enquanto ação política do/no/ com o corpo, e, sobretudo, configura-se pelo estado de ser feminista, movimento social, filosófico e político empenhado a contemplar mulheres negras, indígenas, quilombolas, LGBTQs, gordas, deficientes, autistas, entre outras.

Proposta dançaterapêutica onde o corpo ensaia repetidamente um comportamento de reconhecer suas potencialidades pessoais e aprimorar seus relacionamentos interpessoais e que, por isso também, considerada exercício pedagógico e psicoterapêutico. A seguir, essa é uma estrutura basilar teórico-metodológica da minha pesquisa-ação-vida em que evidencia as especificidades dos campos de conhecimentos do movimento T.A.P.A Arteterapia. Consiste em um mecanismo de engrenagem epistemológico que considera uma atuação ativista na dança aplicado em ambientes terapêuticos.

Gráfico 1 – Organograma das bases fundantes sobre a produção de Ativismo em Dança, projetado pelo interior do movimento T.A.P.A Arteterapia



Organograma idealizado pela autora desta pesquisa, 2020.

Dança política do corpo, Psicologia Feminista e Educação Libertária

Há uma guerra no e contra o corpo das mulheres e a política emergente em que a Dança Criativa manifesta-se como uma dança política do corpo projetada como lugar de implicações e reverberações, centrada em problemáticas que ferem a nossa existência e questões que afetam um corpo em estado de vulnerabilidade. As aplicações dos Encontros tornam-se oportunidades corporais de devolutivas de nossos territórios saqueados e o que dele foi extraviado violentamente, além de, se converter em possibilidades de relações de afeto individual/coletivo enquanto espaço de colaboração e dissenso.

A criatividade é encorajada quando direcionada a aprender algo novo, desconhecido anteriormente. Em que, para os estudos do movimento da Capoeira e da influência de Danças *Afroindígenasbrasileiras* - manifestações culturais enraizadas na sociedade baiana/brasileira-, aqui encorpando uma articulação de saberes artísticos e saberes pedagógicos, induzida em processos de investigação e improvisação em dança. Utilizando sua capacidade de percepção real, para tal, um corpo disposto de maneira atenta, inventiva, alerta, consciente e sensível.

Assim como, no capítulo II, do livro de Verónica Gago em que a autora fala em um estado de guerra ao analisar a escalada de morte de mulheres, lésbicas, trans e travestis²⁶⁸ na sociedade patriarcalista, nos salienta sobre um ponto inovador de uma redefinição das violências, e ao compreender assim, damos aos questionamentos uma ancoragem, material, próxima, corpórea:

as violências contra o corpo das mulheres e os corpos feminilizados são lidas a partir de uma situação singular – o corpo de cada uma -, para então produzirem uma compreensão da violência como fenômeno total. O corpo de cada uma, como trajetória e experiência, só torna assim via de acesso, um modo concreto de localização, a partir do qual se produz um ponto de vista específico: como se expressa a violência, com a reconhecemos, como a combatemos, como ela se singulariza no corpo de cada uma? (GAGO, 2020, p.73)

²⁶⁸ 80% delas nas mãos de amantes, namorados, maridos, ex ou atuais.

Ao deslocar o olhar para as experiências individuais podemos mapear as violências a partir de sua conexão orgânica, sem perder de vista as singularidades de como se produz o elo entre cada uma, permitindo produzir uma linguagem que vai além de catalogar as mulheres como vítimas. E para, além disso, como será produzir formas de autodefesa ou o que será característico dos resultados da ação dessa dança em grupos de mulheres vítimas de violências na cidade de Salvador?

A Psicologia é uma ciência que estuda os atos internos, seu desenvolvimento, suas origens, sua produção, sua natureza e suas leis. Ela pode ser perceptiva, analítica ou descritiva e compreende em sua essência tanto os atos externos como internos. Para tanto, NOGUEIRA (2017, p.103), nos diz que o conhecimento é aquilo que concordamos ser uma verdade, em que, gênero não é um fenômeno que existe dentro dos indivíduos, pelo contrário, é um acordo que constrói arranjos sociais: é precisamente aquilo que concordamos que seja. Assumindo para si próprios e internalizando traços, comportamentos e papéis normativos para as pessoas do seu sexo, na sua cultura, modelando e disciplinando a nossa imaginação. As mulheres internalizam também a sua desvalorização e subordinação.

As terapias feministas que surgem na segunda onda dos movimentos feministas nascem da possibilidade de discussão das suas histórias de vida e das suas vivências sociais, resultado de uma conscientização coletiva de que as expectativas sobre os papéis de gênero atribuídos a homens e mulheres geravam discriminações, injustiças e assimetrias várias para as mulheres, reafirmando a ideia de que o “Pessoal é Político”.

Fez necessário pensar uma psicologia que atendesse a uma demanda feminista rompendo assim com a parcialidade, avaliando as violências contra as mulheres na intimidade, e planejar desse modo, a (re) construção de espaços terapêuticos. Interesse esse que progressivamente se torna extensivo a Psicologia e as suas áreas de investigação e de intervenção, assim como a Dança, como relevante ferramenta arteterapêutica.

Atrelado a esse movimento feminista na Psicologia, se pensarmos que a pedagogia estuda a faculdade do espírito humano em relação com a educação,

quanto mais desenvolvermos um pensamento crítico através de uma pedagogia engajada, a educação será uma prática libertadora, horizontalizada e conseqüentemente transgressora. Assim como em acordo com os princípios de hooks (2020, p.267), em que numa “sociedade fundamentalmente anti-intelectual, o pensamento crítico não é encorajado, seu compromisso com a pedagogia engajada é uma expressão de ativismo político.

Como artista docente em dança, numa tentativa de articular os saberes artísticos pergunto o quanto a Arte pode aprender com a educação. Revezos esses lugares como professora, artista, pesquisadora, entre leituras de si e do mundo. Em conchavos, de modos de sobrevivência para compor grupalidades e territórios de si, em que o ensinar e criar se comunicam e a criação afirma-se uma prática indissociável de uma precarização, refletida em processos de cognição do corpo em passo de dança. E mesmo Gago (2020) nos fala sobre análise e condições de cada corpo tornando o feminismo e do mesmo modo, o movimento T.A.P.A Arteterapia, diferente de outras políticas que se consideram de esquerda, pois ele:

Não despoja os corpos de sua indeterminação, de seu não saber, de seu sonhar encarnado, de sua Potência obscura. Por isso, trabalha no plano plástico, frágil e, ao mesmo tempo, mobilizador da espiritualidade. [...] a espiritualidade é uma forma de sublevação, é a única racionalidade que nos liberta – e que nos liberta sem nos tornar sujeitos puros, heroicos ou bons. (GAGO, 2020, p.261)

Pergunto que questões podem ser suscitadas em termos de aprendizagens inventivas e possíveis significados, uma arte comprometida em problematizar questões políticas do corpo emergentes para a ascensão de políticas do cuidado. É o corpo lugar de rever paradigmas em que, nesta pesquisa transpassa a ideia de indivíduo, materializando, constituindo-se e representando corpos institucionais, espaços políticos, uma massa coletiva, uma expansão ideológica. Os espaços terapêuticos alternativos existindo como lugar de vivenciar corpo em suas experiências políticas e cognitivas, de construção de saberes e modos de subjetivação do sujeito.

Distingue-se por ser ambiente criador de uma educação transgressora, portando libertária. Espaço também de formação, troca e constrói conhecimento enxergando o outro como legítimo, proporcionando uma educação que estimule o desenvolvimento de sujeitos críticos, inventivos em uma emancipação coletiva. Abaixo, Leiro descreve o poder transformador de uma experiência e suas consequentes decisões na vida de uma mulher:

“As experiências da mulher tanto no que diz respeito a sua sexualidade quanto a trabalho profissional, só se tornaram possíveis porque algumas ousaram des-ligar-se de um modelo que limitava seus espaços de ação. Algumas delas continuaram enredadas em vozes que se multiplicaram vigilantes e punitivas enquanto outras transgrediram e experimentaram os desafios e as consequências”. (LEIRO, 2000, p. 196)

O pensamento da autora me desloca novamente a potência feminista de ser essa Dança Criativa uma possibilidade de transformação emancipatória. Sobre um lugar do devir que é o corpo, um espírito político não dissociado da própria matéria, uma potência do vir a ser. Um corpo que é afetado pelo mundo (crise, vulnerabilidade, violências, dúvidas) em que afirma a Vida como Potência.

Corpo-território, Decolonialidade e Pensamento Afro-Diaspórico

Tomar de assalto a violência e opressão dos processos colonizadores que agitaram e agigantaram um campo de reflexão com o qual o feminismo passa a conversar. Heloísa Buarque fala de um, feminismo eurocentrado e civilizacional que começa a ser visto como um “modo de opressão alinhado ao que rejeita, uma branquitude patriarcal e informado na autoridade e na colonialidade de poderes e saberes”. (HOLLANDA, 2020, p.12). O feminismo decolonial nasce de uma emergência histórica, em que se constata à colonialidade do saber e aponta caminhos de avanço político no eixo latino-americano. Propõe-se a revisar radicalmente epistemologias das teorias feministas eurocentradas, pondo fim a divisão entre teoria e ativismo, traço de nossos feminismos desde o início.

Estudos feministas, decolonialidade e pensamento afrodiaspórico são perspectivas estruturantes, pois, esse corpo manifesto artista, convoca realidades pessoais e sociais, além de questões derivadas das configurações em dança contemporânea, na qualidade de corpos políticos. Esse corpo evidencia a expressividade no teor discursivo feminista do se fazer-dizer que perpassa gênero na sociedade e a *Interseccionalidade* (Akotirene, 2019) com outros sistemas de classificação como a “raça” (Ribeiro, 2019), a classe social e a orientação sexual.

O feminismo atravessa e age em toda a pesquisa como um gatilho. É com base no princípio de igualdade entre os sexos que as metodologias feministas pretendem, acima de tudo, a criação de um compromisso científico, social, cultural e político que legitima e valoriza, numa perspectiva de equidade, as experiências dos homens e das mulheres, bem como os significados que homens e mulheres, constroem acerca das suas realidades sociais.

Vem à tona para serem desafiados conceitos da filosofia como o *Devir*, movimento permanente e progressivo pelo qual as coisas se transformam, em que para os estudos de Deleuze e Guattari, relaciona-se a criação contínua do que não existe ainda. Outro importante conceito é o do *Corpo-território* e suas definições provisórias que territorializam, desteritorializam para reterritorializar um novo espaço, no caso a noção de corpo e de território.

Além disso, como a noção dos Afetos sendo a consciência da sensibilidade e, neste caso compreendendo ainda os sentimentos, em que segundo por eles, a força do organismo aumenta ou diminui. E por último, a concepção de *Potência*, como ressalta Verónica (2020), “uma discussão em termos de teoria política a partir de certa leitura de Spinoza. Pode-se dizer que a potência é uma capacidade de fazer, instituir, afetar e criar que se diferencia do PODER – este, um grau mínimo de potência”. (GAGO, 2020, p.292).

Lugar do devir, atravessamentos do corpo e a potência feminista

Sabemos que em quase todas as áreas é possível ver alguma forma de criatividade onde se valida na percepção sensível do que é novo e diferente do que é inferido por conhecimento prévio. Vivenciando o instante com os olhos do agora, fundamental o exercício permanente da percepção real no instante da experiência para diferenciar entre o fato real e ideias preconcebidas. Sem essa percepção real, uma pessoa é incapaz de compreender, em qualquer situação nova, o que é um fato e o que não. No campo de conhecimento da dança, os aspectos da criatividade se somam a capacidade que a dança tem em (re) construir ações cognitivas acionando memória afetiva do corpo, em exercício de (re) ver os atos internos e assim, materializá-los, encarnado em um corpo que dança (encorpar).

Sendo assim tornando corpo todos os preconceitos, crenças, ideias pré-estabelecidas, bloqueios, traumas emocionais, etc. Elas corroboram para a possibilidade de uma atividade criativa e original, que no caso, adentra pela via encantada do fazer artístico implicado politicamente em estudos de movimentos de corpos. A Dança vinda a ser realidade transformada pela percepção sensível é um fenômeno em que as vozes de múltiplos prolongamentos feministas interseccionais e amplas configurações identitárias, ávidos, demandam por seu lugar de fala.

O feminismo constrói um movimento transnacional e plurinacional em que mira atenção na disputa pela soberania de corpos feminilizados, ou seja, de corpos tutelados. E como coloca Gago (2020, p. 261), “trabalha a partir dos afetos e das paixões. Abre esse campo espinhoso do desejo, das relações amorosas, das tramas eróticas, do ritual e da festa, e dos desejos, para além de seus limiares permitidos”.

Sobre uma perspectiva de vir a ser uma potência feminista, essa escrita corporificada é fruto de uma manifestação interna sob a constante influência externa, enquanto desejo de ser. Rejeitando a ideia de minoria e revelando que o sujeito é uma construção cultural e do discurso, em que, “no jogo da

presença e da ausência, as lógicas binárias e o “natural” – não passam de regimes de verdades construídos historicamente”. (TRÓI, 2019, P.45). Numa reinvenção de si e criação de mundos onde seja possível fazer nossas próprias políticas sendo manifestada na materialização da dança de um corpo insubmisso.

Potência feminista é capacidade desejante. Para Gago (2020, p.10) esse pensamento situado, em que o desejo possui um potencial cognitivo, o método de trabalho e escrita em consignas estabelecem um deslocamento de massa situado em uma sequência de lutas, de festas de rua, de vibrações experienciais e de ressonâncias do grito #NiUnaAMenos [NemUmaaMenos]. Isso implica que o desejo não é o contrário do possível, mas a força que impulsiona o que é percebido coletivamente e em cada corpo como possível (GAGO, 2020, p11). E mais, que a potência como a própria noção que vai de Spinoza a Marx,

nunca existe desapegada de seu lugar de enraizamento , do corpo que a contém. Por isso, potência feminista é potência do corpo como corpo sempre individual e coletivo, e em variação; isto é, singularizado. Mas, além disso, a potência feminista expande o corpo graças aos modos como é reinventado pelas lutas de mulheres, pelas lutas feministas e pelas lutas das dissidências sexuais que uma e outra vez, *atualizam* essa noção de potência, reescrevendo Spinoza e Marx (GAGO, 2020, p.11).

Dessa potência indeterminada que se revela no desejo de transformar tudo, que o Feminismo é rogatório de mundos possíveis. E que, para Márcia Tiburi (2018), construção conjunta capaz de pensar em um comum que emancipará a todos. “O feminismo é o campo teórico e prático que pode realizar uma política com outros referenciais: a natureza, o corpo, o cuidado, a presença, a vida digna” (2018, p.124).

Preocupada com a sub-representação de grupos sociais que essa dança contemporânea é pensada para todas as mulheres (im) possíveis. Uma micropolítica alargando esse movimento democrático e plural e avançando em contra-poder, sugere a participação, quando pela educação emancipatória,

habitação, justiça ambiental, saúde ou pelo fim do racismo estrutural. Que para militantes como Cinzia Arruzza, Nancy Fraser e Tithi Bhattacharya é promover um “outro” feminismo em associação aos ativismos antirracistas, ambientalistas, trabalhistas e em defesa dos imigrantes. Um feminismo que:

Traz uma definição diferente de termos como “questão feminista”, uma orientação de classe diferente, um novo *ethos* radical e transformador. [...] Com quais mulheres os feminismos dialogam? Que mulheres cheguem marginalizadas dos feminismos? O feminismo é realmente popular? (HOLLANDA, 2020, p13)

Um dança política que revele ser um lugar para performar subjetividades, na gira desobediente, subvertendo em passo anti-colonialista, desorganizando mecanismos de controle do poder. Constituem experimentos sobre sujeito/coletividade, colaboração, alteridade, traçando novos diálogos, na partilha de narrativas corpoéticas²⁶⁹, acionando memórias e compondo novas relações afetivas.

Esses Encontros pretendem com isso o fortalecimento de umas às outras ao dispor em movimentos de dança a ação de compreender e refletir sobre sua própria escrita de corpo. Sendo a própria Co-cria-Ação, em sua estética incompleta e transgressora, reinventando mundos pelo o religar do corpo contemporâneo ao corpo ancestral. Rebelde que sou. Revolucionárias que somos. Sejamos nosso próprio lugar do Devir. Propagando o Asè.

Referências bibliográficas

AKOTIRENE, Carla. **INTERSECCIONALIDADE**. 1º ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARRETO,C;ROSA, L. Falando em Línguas: Artevismo como forma de produção de conhecimento feminista. In: GROSSI, M. P.; BONNETT, A. de I. (Org.). **Caminhos feministas no Brasil: teorias e movimentos**. 1º ed.Tubarão – SC: Ed Copiart; Tribo da Ilha, 2018. p.19-32.

²⁶⁹ Corpoéticas é uma terminologia que une em significado de que maneira se manifestae compreende essas narrativas, esses lugares, que e sua importância na escritura de corpo quando se deve levar em consideração o corpo, em sua licença poética e em diálogo com o senso de ética na construção d euma sociedade. Termo cunhado pela autora desse artigo.

BRAGA, Paola Secchin; Silveira, Sílvia C. S. de. Artista em situação pedagógica: o ensinar na prática de Lia Rodrigues. **Conceição|Concept**, Campinas, São Paulo, v.7, n1., p.49-68. Jan./Jun de 2018.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: Colling, Leandro (Org.), **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. 1º. Salvador: EDUFBA, 2019, p.11-40.

COSTA, Ana Alice Alcântara. Refletindo sobre as imagens da mulher na cultura política. In: FERREIRA, Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. (Orgs.), **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. 1º ed. Salvador: NEIM/UFBA, 2002. P.69-83.

GAGO, Verónica. A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo. Tradução de Igor Peres. 1º ed. São Paulo: Elefante, 2020.

GÁMBARA, L.Dr. Manual de Filosofía. 1ºed. Disputación - Barcelona-Espanha: F. GRANADA y C.ª, Editodes, 1957.

HAN, Byung- Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). **Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais**. 1º ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

LEIRO, Lúcia. Histórias de Aprendizagens em O jogo do Ifá de Sonia Coutinho. In: BRITTO DA MOTTA, Alda; SARDENBERG, Cecília; GOMES, Márcia. (Org). **Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas**. 1º ed. Salvador: NEIM/UFBA, 2000, p. 192-198.

NASCIMENTO, Enilda Rosendo do. Construção de Indicadores de Gênero para Avaliação da Assistência de Enfermagem: Aspectos teóricos e metodológicos. In: FERREIRA, Silvia L; NASCIMENTO, Enilda R. (Org.), **Imagens da mulher na cultura contemporânea**. 1º ed. Salvador: NEIM/UFBA, 2002, p.125-139.

NEVES, Sofia; NOGUEIRA, Conceição. A Psicologia Feminista e a violência contra as mulheres na intimidade: A (re) construção dos espaços terapêuticos. **Revista de Psicologia & Sociedade**; 15 (2), jul./dez. 2003 43-64.

NOGUEIRA, Conceição. Interseccionalidade e Psicologia Feminista. 1º ed. Salvador-BA: Editora Devires, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. 1º ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

TORRES, Nelson M.; GROSGUÉL, Ramón. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: COSTA, Joaze B.; TORRES, Nelson M.; GROSGUÉL, Ramón (Orgs.), **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 27-53.

TROI, Marcelo de. Teat (r) o Oficina, corpo dissidente na cena brasileira. In: COLLIG, Leandro (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. 1º ed., Salvador: EDUFBA, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro, 1º ed. , Cobojó, 2019.

SERESTAR CATIRINA: ATRAVESSAMENTOS NO CORPO DO ATOR-BRINCANTE

Sebastião de Sales Silva (UFBA)

Chegança

Durante a minha infância, minha experiência com a brincadeira se deu quando escutava a minha mãe falar sobre as marujadas que saíam da comunidade do Sítio de Santa Cruz, Vera Cruz/RN para as cidades vizinhas. Lembro-me que uma das noites em que se aproximava o dia do Natal e havia festa de reis na minha comunidade, eu corri para rua, para ver o Boi de Reis brincar. O que me mais encantava na brincadeira era a figura do Mateus, figurado e encorpado na pessoa de “Zé de Moura”²⁷⁰, um brincante e curador de almas. Cresci e decidi fincar o estandarte de brincante em meio peito, me vestir de brincadeira e lançar minhas fitas para os terreiros do brincar de serestar corpo-manifesto, brincante.

Vestir-se da brincadeira é uma construção que tem se dado no meu dia a dia enquanto pesquisador, intérprete e artista da cena. Sempre estive dentro desse fazer brincante e a figura da minha mãe atravessa toda essa minha construção. Não sei se vocês sabem, mas quando um circo chega em uma cidade do Interior os meninos e meninas correm atrás do velho carro do palhaço, na tentativa de conseguir um ingresso para a entrar no espetáculo da noite – puxando pela memória, recordo que eu sempre fui um desses meninos, corria e corria muito atrás da fantasia e da possibilidade de ser outros, de brincar de imitar as outras pessoas, foi a partir desse desejo que resolvi montar no terreiro da minha família um circo.

A alegria, a festa, a fantasia, a imitação, o medo são palavras que marcam a construção desse corpo-brincante. O circo chegou, fez sua estadia, trouxe alegria para aquela pequena comunidade do Agreste Potiguar, mas

²⁷⁰ José de Moura Sales, foi agricultor durante toda a sua vida e dedicou-se a brincadeira do Boi de Reis desde adolescente, viajou pelo Rio Grande do Norte apresentando a sua brincadeira e fez do folguedo do Boi um meio de aproximar o povo da cultura popular. Ele morou na comunidade do Sítio de Santa Cruz, Vera Cruz/RN, levando a sua alegria para o povo daquele lugar. Teve câncer na garganta, morreu e a sua voz, sua dança e suas memórias ficaram suspensas no ar.

precisou tirar a bandeira do céu, desfazer as lonas, desmontar as arquibancadas e tirar o nariz do palhaço – a mística da fantasia se desfazia perante os meus olhos grandes; via no corpo dos meus colegas a tristeza de não termos mais o circo. Aquela festa teria um fim e não iríamos nos encontrar todas as noites em frente a bilheteria com cheiro de pipoca e de algodão doce; o sorriso largo do palhaço não nos fazia mais medo e também não iríamos mais imitá-lo; foi então que resolvi montar um circo dentro do terreiro da minha família para poder brincar de outros.

No descortinar das minhas memórias de fitas, a minha mãe sempre foi a figura que nos apresentou o mundo das brincadeiras. Eu e meus irmãos (Michele, Allan, Marlon, Marcos e Wander) cada um viveu o seu tempo, a sua meninice, suas infâncias. Allan virou um anjo, encantou-se. Os demais como dizemos no interior, cresceram e viraram gente grande; cada um com o caminho que decidiu construir. Lembro-me de quando resolvi montar o circo com sacos velhos das casas de farinha, minha família me apoiou em toda essa construção. Um ajudou a decidir o espaço, o outro na venda dos bilhetes, o outro a sorrir, a puxar as palmas depois de cada apresentação e minha mãe na produção das pipocas que vendíamos durante uma cena e outra, o meu pai um homem sereno, na dele, mas que sempre me ensinou a falar com o corpo; recebi dele a herança da brincadeira, pois ele já foi brincante de Boi de Reis, fui o filho escolhido para continuar girando, dançado nas capoeiras a sina do serestar brincante.

Tudo se constitui a uma construção de pertencimento, de entender que as cenas que transcorreram a minha infância implicaram na minha formação enquanto cidadão, artista, pesquisador das artes da cena. Um homem negro que demorou para se reconhecer como tal, pois tinha medo de sofrer todos os preconceitos que o meu pai passou e que ainda passa, mas com ele e com a minha mãe, aprendi a transformar tudo isso! O meu pai foi o cicerone da minha pesquisa em nível de mestrado e a minha mãe, a minha mestra no doutorado, acredito e se faz necessário contextualizar como foi atravessado e como a brincadeira do Boi de Reis costurou as nossas histórias.

Entre Mateus e Catirina

O lugar do *entre* é um espaço de revelações, de atravessamentos e de possibilidades para descobertas, magias e encantamentos. Durante a minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), dissertei sobre a figura do Mateus na brincadeira do Boi de Reis, na minha dissertação intitulada como “SAUDADES Z(É): METAFORIZANDO A CONSTRUÇÃO DO CORPO BRINCANTE”²⁷¹, escrevo sobre minhas memórias enquanto ator-pesquisador, acerca da brincadeira do Boi de Reis da comunidade do Sítio de Santa Cruz, da Cidade de Vera Cruz/RN. Lanço o olhar sobre a metáfora da construção do corpo cênico como uma poética, um exercício de arte e que a partir desta perspectiva se dá a metáfora da construção do corpo do brincante de “Zé de Moura” enquanto uma pedagogia da cena.

Optamos por um recorte sobre o corpo desse brincante que assumiu durante muitos anos o personagem do Mateus na brincadeira do Boi de Reis. A pesquisa atravessou as memórias de um povo, dos brincantes do Boi de Reis e atravessou o meu corpo me contaminando com a magia da brincadeira. Durante a pesquisa ancorei as minhas fitas de brincante no processo ritual (TURNER, 1974), a partir dos conceitos de tempo liminar, estrutura e antiestrutura e dancei com o texto narrativo da memória como recriação do vivido (LEONARDELLI, 2008).

E foi no *entre* de um domingo à tarde, na calçada da casa dos meus pais sentando na cadeira de balanço com uma xícara de café na mão que o meu pai começou a perguntar sobre “as coisas da universidade” como ele diz. Comecei a falar e estava na última etapa da pesquisa, falava sobre o espetáculo “Saudades Z(é)”, falava de “Zé de Moura” como uma figura importante e que estava encantado de poder ressignificar, brincar e de serestar o Mateus.

Entre um gole e outro do café, a palavra Zé não saía da minha boca; foi então que o meu pai fitou os olhos sobre mim e falou: “*eu também fui brincante de Boi de Reis, comecei como galante na fita e com o tempo passei a fazer o*

²⁷¹Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/22628?mode=full>. Acesso 26 de setembro de 2020.

Mateu, isso faz muito tempo, brinquei pouco, mas brinquei e sabia brincar – fiquei *entrecortado* pela revelação que o meu estava fazendo, abri um sorriso, arregalei os olhos demonstrando espanto e tudo girou no meu corpo de menino, continuamos a prosa e outras revelações aconteceram, mas preferi deixá-las guardadas.

Quando voltei para os laboratórios de criação, a revelação do meu pai gritava e fazia o meu corpo tremer, ia e voltava com muita facilidade naquele espaço-tempo da calçada da nossa casa. Meu corpo acessava outros lugares e passei a entender a revelação como um pulso que precisava ser dançado. Os atravessamentos se resignificavam e partir dessa experiência como o meu pai, compreendi que as marcas que temos em comum fazem parte de um mapeamento além do código genético, somos muito parecidos fisicamente, mas a relação de afeto assumiu outro espaço, passei a vê-lo como outro, não éramos apenas pai e filho – olhava para o meu corpo alto, negro e retilíneo, e entedia sou a imagem e semelhança! Mas, olhava para a sua história e compreendia a transgressão e subversão de querer e de pertencer a uma família de brincantes.

De um lado, fui atravessado pela figura de “Zé de Moura”, do outro pela figura do meu pai que passou a ser o meu pedagogo da cena, da vida e que se tornou o meu produtor cultural. O cuidado dele comigo assumiu outro lugar na cena da vida, ele passou a ser o cuidador das minhas fitas, das minhas memórias e dos couros de um boi que ainda estava aprendendo a caminhar. Recomeçamos a construir uma história que não é só nossa, ela se pluraliza, se resignifica nas tramas de outras famílias de brincantes.

Nesse sentido, tudo isso atravessa uma questão cultural muito forte, essa revelação fortalece o nosso vínculo de pai-filho, de brincantes, e registra a questão da herança cultural das danças e tradições populares que são passadas de geração em geração. Nessa trama, do sujeito atravessado e formado por outro, do ceio cultural, comungo com o que a pesquisadora, professora e intérprete Inacyra Falcão dos Santos escreve sobre a troca de experiência como uma pedagogia do sujeito.

O reconhecimento do educador e do educando a partir de suas experiências e mundos seria uma das formas sadias do trabalho

educativo criativo, fazendo com que essa realidade possa levar o educando cômico a criar o seu próprio caminho de autodescoberta. (SANTOS, 2002, p.27).

Pois bem, o meu pai me ajudou nessa autodescoberta. Considero que ele tenha me dado uma das maiores heranças, passou o bastão da brincadeira para o meu corpo-memória e tudo já estava ali, pulsando, dançando nas nossas idas aos forrós (que aprendi a dançar com ele – Chico Boi, meu pai. Ele por sua vez aprendeu a dançar com o meu avô, Sebastião Boi) e que hoje tenho na minha história essa ancestralidade marcada, dançada e atravessada de dizer: prazer eu também sou brincante de Boi de Reis, eu também sou Zé, eu sou Tião do Boi.

No *entre* de uma história e outra os nossos corpos foram se encontrando através da dança, sempre saímos juntos para os forrós e ficamos ali por horas girando pelo espaço, entre um dois pra cá e dois para lá, quem me vê dançando diz: *“é mesmo que está vendo seu Sebastião Boi dançar, é coisa de família, pois Negão também dança muito bem”*. Negão é como o meu pai Francisco é conhecido na comunidade do Sítio de Santa Cruz. Ele sempre acreditou nas minhas an(danças) e no dia da minha defesa do mestrado, chegou para mim e me disse: *“filho, eu estou bonito? Hoje eu serei o seu galante de fita, vamos dança”!?* Ao lembrar esse dia, o meu corpo chora e recrio a memória do espaço-tempo de serestar filho da cultura, da brincadeira de Boi de Reis.

Figura 1 – De pai pra filho. Luara Florência Schamó (2017).



Terminei o mestrado e fiquei com essa imagem guardada no meu corpo. Durante a apresentação do espetáculo “Saudades Z(é)” – fruto da dissertação, andei marujando por algumas cidades do Rio Grande e andei por algumas capitais do nordeste. O espetáculo narra, rememora, datilografa, recria o tempo da brincadeira e a partir dele questões e implicações sobre o meu fazer artístico, sobre o meu corpo negro na cena foram emergindo, querendo gritar. A seguir apresento o release do espetáculo que foi de minha criação e concepção, da minha janela, abro as memórias do tempo e aboio:

Num porta retrato estampado no terreiro do interior, sai um menino com chocalhos anunciando o Tempo de uma brincadeira chamada de Boi de Reis. Saudades Z(é), narra a história de um menino brincante que alumiu o seu corpo com uma lamparina e se projetou nas memórias atravessadas do Tempo do brincar. Um espetáculo, uma brincadeira de rua que conta, que revela paisagens do interior: como o forró de sanfona, a sandália de couro, as fitas bordadas, o Boi, o menino, os mascarados, o Mestre, o Mateus, a Catirina – a mulher (trans)vestida de vida e morte. Saudades Z(é) revela as memórias de um ator-brincante, de um palhaço de nariz e cara preta, que entra e sai do picadeiro-terreiro e se manifesta na autorrelação do serestar, em atravessamentos de Saudades Z(é). (Autoria própria).

Na brincadeira do Boi de Reis, a figura do Boi é o elemento central, é o momento mais esperado por todos que brincam, assistem e conhecem essa manifestação cultural. No entanto, nas minhas apresentações do espetáculo Saudades Z(é), a figura da Catirina rouba a cena. Quando ela aparece, ela provoca manifestações de risos, medos, olhares e desejos no público. Ela brinca com a plateia, chamando um e outro para o centro da roda, falando do seu desejo de mulher grávida – que é o de comer a língua de um Boi. Catirina, brinca com os homens da plateia projetando neles a ideia de que eles podem ser esse Boi, que brinca, dança, morre e ressuscita. Ela é a mulher que provoca a morte e a vida na brincadeira.

Nesse sentido, adentro no *entre/ventre* dessa figura para entender que questões e implicações são estas que ela irá revelar sobre o meu corpo que brinca, dança, deseja, queima, mergulha, pulsa e atravessa a história, a fantasia, a celebração do corpo desse menino que se lança na trama da brincadeira e faz dela a sua pedagogia para compreender as nuances, as questões políticas, sociais e culturais de uma brincadeira popular dançada

tradicionalmente por homens, mas que acessam a energia feminina para brincar de serestar Catirina.

No *entre* de uma apresentação e outra do “Saudades Z(é)”, Catirina foi aparecendo de forma muito transgressora, reverberando no corpo uma pulsação libidinosa e subversiva – ela deseja comer a língua do boi e eu brinco e desejo comer a língua do público, sou contagiado e vivo os

A
 T
 R
 A
 V
 E
 S
 S
 A
 M
 E
 N
 T
 O
 S

pela energia, pelos desejos e pelo corpo da Catirina. Vivo tudo o que o público me oferece, coloco eles dentro da cena e escuto da plateia “essa *Catirina é danada, e quer logo a língua*”. Isso mesmo, ela deseja a língua do Boi mais bonito da fazenda. Ela está grávida e pede a Mateus que corte a língua para que o seu filho não nasça com cara de Boi.

Figura – A morte do boi. João Vítor Venâncio (2020).



O desejo da Catirina é uma ação política, ela subverte a ordem da sociedade patriarcal que manda e desmanda. Ela é quem faz a casa grande surtar, ela transgredi com o que está posto, ela deseja e o desejo mata a dita ordem do patrão de Mateus, ela subverte o próprio Mateus e o convida a ser a antiestrutura chicoteando, cortando, brincando com o bem mais precioso do seu patrão, o Boi que é uma herança dos senhores passada de pai para filho. Catirina implica sobre o meu corpo outras questões, vou desejando comer algumas delas, me ponho a dançar e recrio memórias de um corpo que tem marcas e tessituras femininas, um corpo ancestral criado pelas minhas avós (Marina e Maria), pela minha mãe (Janilda), pela minha irmã (Michele) e pela minha sombrinha (Maria Angelina) – mulheres que povoam o meu imaginário, que educaram e que ainda educam o meu corpo, que atravessam a minha história de vida.

A partir desse contexto o artigo Serestar Catirina: atravessamentos no corpo do ator-brincante apresenta a continuação da minha pesquisa, só que neste momento em nível de doutoramento em fase inicial, estamos dando os nossos primeiros passos de um corpo que tenta recordar as narrativas com o universo da brincadeira, especificamente com a brincadeira do Boi de Reis.

A intenção de realizar essa pesquisa vislumbra a necessidade de reconhecer a brincadeira do Boi de Reis da Cidade de Vera Cruz/RN como uma representação cultural de um povo, do meu povo e como está pesquisa se encontra e se pluraliza com tantos outros artistas da cena cultural e das

tradições populares. Tais estudos intencionam também a criação de uma pedagogia, um campo de pesquisa para os artistas, professores e fazedores da arte, com o olhar voltado para os intérpretes/brincantes das danças populares.

Muito especialmente, faço um recorte no todo da brincadeira no corpo da Catirina, pois é onde eu ancoo os meus olhares para compreender com profundidade que motrizes e pedagogias dela advêm e a partir daí compreender como construir saberes culturais e educacionais no contexto da dança, do teatro, da arte da cena que se poetizem e se materializem em uma pesquisa investigativa a partir das minhas memórias de ator-brincante.

Nas investigações do corpo que brinca me contaminei pela espetacularidade do brincante o *Mateus* de “Zé de Moura”, uma figura que trocava de forma rápida os pés, passando um pelo outro em um pulsar que ficava difícil de acompanhar, era lindo ver aquele homem alto, negro e magro dando o seu “boa noite” com um corpo que respirava e se fazia em pulsos, giros e pulsações, em danças. Mas, o estudo sobre essa figura do Mateus se deu na minha pesquisa de mestrado; hoje são outras as questões que me fazem escrever essa pesquisa.

A intenção de estar realizando a pesquisa *Serestar Catirina* em Dança vislumbra a necessidade de reconhecer como esse corpo-brincante masculino acessa e cria a única figura feminina dessa brincadeira, a partir da Catirina, interessa-me entender que questões políticas, sociais e culturais atravessam esse corpo que brinca essa manifestação cultural tradicionalmente brincado por homens e que tem a necessidade de mobilizar a energia do corpo feminino em seu corpo masculinizado – este é enfoque principal; a partir dele pretendo colocar em debate algumas proposições acerca do universo da brincadeira, entendendo-a como uma representação cultural de um povo.

Nesse sentido, as hipóteses que me inquietam e me fazem atravessar esse estágio de ator-brincante, intérprete-pesquisador são: Como se dá a construção poética da figura da Catirina no corpo do ator-brincante? Como se dão as relações entre a memória e a construção poética do feminino? Quais os procedimentos utilizados na construção da figura da Catirina num corpo

masculino? Quais as relações nas construções do feminino e do masculino na brincadeira do Boi de Reis?

A proposição de pesquisa torna-se um *atravessamento*, um mergulho no avesso do avesso do meu corpo enquanto intérprete criador que se implica no contexto sociocultural da brincadeira do Boi de Reis. Um corpo que se metamorfoseia, um ator-brincante que dança as memórias do seu povo, que faz de sua dança um grito manifesto, que se revela na cena e que se questiona, como pode um ator construir poeticamente a figura feminina da Catirina?

Como já foi dito a Catirina é a mulher do Mateus (figura que cuida dos Bois da fazenda. Ela está grávida e deseja comer a língua do Boi mais bonito), sabemos do seu desejo, ela grita, subverte e transgredi a sociedade dizendo: *“Mateuuus, EU QUERO COMER A LÍNGUA DO BOI!”*

O desejo de Catirina anuncia a chegada da morte na brincadeira, pois o desejo de uma mulher grávida deve ser atendido, mas este ato não se justifica pelo fato dela estar grávida, mas sim pelo ciclo da vida/morte. É neste momento em que o Boi mais bonito da fazenda, o “filho” do dono das terras, do patrão, do Mestre será sacrificado, crucificado, expiado, ofertado em salvação dos pecados de Mateus, para atender o desejo de sua esposa que não pode deixar o seu filho nascer com a cara de Boi. Nesse momento, é preciso matar para dar vida à outra vida.

Tudo isso se configura e se aproxima do momento histórico da morte e ressurreição de Cristo – a brincadeira do Boi de Reis é um festejo e uma representação desse ciclo de morte e vida. É preciso entregar o filho em sacrifício para a humanidade. Nesse jogo de morte e vida, Mateus se transforma em Boi, ora é a morte do homem que está acontecendo, ora é a do bicho, ou ainda a fusão dos dois. É preciso matar e nascer. Aquele que mata, dá vida – dessa forma, acontece a recriação do vivido e da própria vida.

A história se reinventa através de Catirina que além de desejar comer a língua do Boi, faz ele renascer, ela pede ao Mateus que pegue uns ramos no mato e ao rezar sobre o corpo daquele bicho morto evoca, rememora e encorpa a figura da benzedeira – traz à tona a mística e sabedoria das

mulheres populares. Minhas avós também rezavam quando estávamos doentes, com o corpo bichado, com olhado, tenho a lembrança os olhares da minha avó Maria me fitando de longe e as mãos da minha avó Marina rezando baixando pelos seus em frente ao seu oratório. Elas reinventam o mundo ao seu redor e brincam com as possibilidades de ser o criador, ou melhor, as criadoras que dão vida e corpus que pulsam nas minhas memórias de um menino-boi que acredita e que vive os saberes e as tradições populares.

O que apresento são implicações políticas e educacionais que se apagam e se revelam nesse processo de criação, nessa dramaturgia que dança a recriação do imaginário popular; são questões de ordem pessoal e que se universalizam; quantas vezes morremos perante a sociedade? Quantos corpos estão engendrados por padrões estéticos e discursos do tipo “o corpo da mulher é isso, o do homem é aquilo”; pois bem, atravesso-me simbolicamente na figura de Catirina e me pergunto: quantas vezes será preciso pedir o “corpo-língua” deste Boi que aqui escreve para justificar esse corpo masculino que tem traços, marcas e tessituras femininas?

Essa pesquisa é um desvelar de mim mesmo e coloco a lamparina na mão de Catirina pedindo-a que ela me alumie e me revele nesse corpo que brinca, que dança e que me coloca em atravessamentos, em trânsitos de serestar Catirina.

Nessa pesquisa, os marcos teóricos que irão ciceronear as minhas memórias são os estudos da construção poética da figura da Catirina no corpo do ator-brincante; e terei como costura metodológica os princípios da proposta do *Jogo da construção poética* que através dos seus estudos compreende-se:

A proposta metodológica do Jogo da construção poética com esforço ordenador, a fim de que seja possível conhecê-la em seu panorama e vislumbrá-la em sua integridade. Nessa proposta, a prática corporal se dá a partir do improviso, das criações e descobertas de movimentos que surgem em processos de diálogos corporais na relação entre os intérpretes, de modo que o jogo entre os corpos é o próprio jogo da construção poética. (MACHADO, 2017, p. 66).

Uma proposta que irá nos lançar a práticas corporais, pesquisa de campos e laboratório de interpretação, no qual, acredito que o meu corpo brincante irá se revelar tanto na vida quanto cena, uma proposta que fará com que Catirina ganhe outras dinâmicas e que juntos iremos pulsar e dançar as

nossas histórias de nossos povos, das mulheres da minha vida, dos brincantes do Boi de Reis e assim, nos projetarmos enquanto representação simbólica de umas das tradições populares mais brincadas pela região do nordeste brasileiro.

Costurando o corpo-língua desse menino que resolveu dançar as suas memórias e encontrando com os saberes do *Corpo e ancestralidade* (SANTOS, 2002), a ideia é seguir com os encontros e atravessamentos, dançando, jogando e brincando nas encruzilhadas de um brincar que revela e reafirma os saberes populares, o conhecimento ancorados na ancestralidade da minha própria poética, por lado, foi durante a pesquisa do mestrado com o meu Mateu, meu pai; por outro a relação direta com a feiticeira, a dona das minhas revelações, minha mãe; saberes outros que se encontram na trama da vida e da cena, saberes que dinamizando-se na ancestralidade, de um corpo em estado de trânsitos, de transformações a partir da brincadeira do Boi de Reis, a partir do contexto e do corpo da Catirina e de todas as implicações impostas neste corpo.

Com isso, desejamos realizar uma celebração do corpo que brinca. Os atravessamentos que Catirina já provocou e os que ela ainda irá provocar será uma possibilidade de olhar para o meu terreiro-brincadeira, entendendo todas as dinâmicas desse corpo que pulsa, brinca e recria uma pedagogia cultural que fala e versa sobre o meu povo, sobre o povo do nordeste brasileiro. Uma pesquisa ainda em andamento, mas que pretende alcançar pensamentos críticos em sua escrita e realizações artísticas ancoradas em um ato político, cultural, social e celebrativo das poéticas, da cena e das manifestações populares.

No todo, a pesquisa se constitui como um momento simbólico, de investigação do que é sagrado no campo das memórias de um povo, e que estas se elaboram e se reconstroem na tradição cultural de um lugar; de um lugar que parte de minhas memórias enquanto ator-brincante; que se cria e recria quando se põe a dançar.

REFERÊNCIAS

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*: Um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) da Universidade de São Paulo. Orientação: Prof.º Dr.º Luiz Fernando Ramos. São Paulo, 2008.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Danças no jogo da construção poética**. Org. Sara Maria de Andrade – Natal: Jovens Escribas, 2017.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Sebastião de Sales. *Saudades Z(é)*: metaforizando a construção do corpo brincante. 2017. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orientação: Prof.º Dr.º Robson Carlos Haderchpek. Natal/RN, 2017.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

PRETOS VELHOS E PRETOS NOVOS: MEMÓRIAS DE PRÁTICAS DE DANÇAS AFROREFERENCIADAS E CRIAÇÕES CÊNICAS

Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

Pedindo licença...

A ji qui Barabô é mo jubá auá cô xê...

Nós acordamos e cumprimos Barabô²⁷²

Venho pensando continuamente..... Insistentemente..... e cada vez mais..... no poema Ponto Histórico²⁷³ do grande poeta, escritor e ativista Elé Segmor:

Não é que eu
Seja racista...
Mas existem certas
Coisas
Que só os NEGROS
Entendem.
Existe um tipo de amor
Que só os NEGROS
Possuem,
Existe uma marca no
Peito
Que só nos NEGROS
Se vê,
Existe um sol
Cansativo
Que só os NEGROS
Resistem.
Não é que eu
Seja racista...
Mas existe uma
História
Que só os NEGROS
Sabem contar
... Que poucos podem
Entender.

²⁷² OLIVEIRA, Altair B. (T'Ògún). Cantando para os orixás. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

²⁷³ Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/732-ele-semog-ponto-historico>

Como falei, venho pensando continuamente sobre o tempo de construção de minha história e do saber encarnado e atualizado no meu universo de atuação, como mulher negra, candomblecista, professora e artista. Refletir sobre processos de dança que venho desenvolvendo na Universidade Federal do Rio de Janeiro a mais de 20 anos não é uma tarefa fácil, mas reconheço que é um privilégio poder olhar um tempo que passou e que está passando. Tenho algo a contar! É preciso rememorar o caminho trilhado, confirmando e afirmando escolhas de pensamentos, pesquisas artísticas e práticas pedagógicas. Processos que mobilizam conceitos e saberes afro-urbano-ancestral ancorados na cosmovisão africana, afrobrasileira e afroameríndia, entendidos aqui como ações performáticas contra hegemônica.

Na encruzilhada de múltiplos saberes, investigo as práticas e performances do corpo a partir das abordagens e cruzamentos das artes cênicas, estudos culturais, filosofia africana, antropologia da dança e dos sentidos e do exercício em sala de aula, como coreógrafa e intérprete de dança e de formação no terreiro de candomblé.

Figura 1 – Espetáculo Limiar / 2005, 2006 e 2007 CCORJ



Fotografia – Marco Fernandes

Penso nas dramaturgias corporais potencializadas no lugar da experiência fronteiriça – espaço de diálogo e aprendizagem - onde o corpo arquivo (TAVARES, 2013) produz, acessa e articula conteúdos diversos provenientes de vivências em campos distintos, provocadores de pensamentos

expressos nas ações físicas e emotivas, nos domínios do corpo e da linguagem corporal: movimento, criação, tradição, interpretação, performance, cena, ritual, mito, ancestralidade, oralidade, urbanidade, entre outros. Esses campos, que comunicam, equilibram e desequilibram a corporeidade num processo contínuo, possibilitam o corpo preservar, condensar e atualizar sabedorias pelos movimentos verbais e não verbais, pelos ritmos, dinâmicas, formas e estados do movimento (potencial e liberado).

Figura 2 – Espetáculo Limiar / 2005, 2006 e 2007



Fotografia – Gil Santos

No dizer de Júlio Tavares (2020), o saber corporal engloba uma série de atitudes, posturas, gestos e movimentos que se performam na prática do dia a dia, como uma estratégia, onde o corpo do performer edifica espaços e preserva a sua identidade sociocultural. Nesse sentido, o corpo assume um papel imediato: “realiza a ação direta da produção da presença” (TAVARES, 2012, p. 81). A produção da presença numa coletividade, pode ser compreendida como um movimento social e político em que os sujeitos organizam práticas, expressam vontades e valores, afirmam identidades, articulam discursos abrindo espaço para novos significados e uma maior interação dos indivíduos. Utilizo o conceito *produção da presença* para localizar e fortalecer ações acadêmicas e artísticas que venho operando. Entendo o conceito *produção da presença*, como um contorno de atuação consciente da pessoa (ASANTE, 2009), um agente que forma e expõe o corpo político, social,

poético e ancestral, onde os saberes se articulam e produzem epistemes afrodiaspóricas.

Figura 3 – Espetáculo Ìyá Omi / 2013, 2014 e 2015



Fotografia – Julius Mack

Sendo assim, é preciso dizer que, o que foi experiência e se configurou como saber corporal ou memória corporal, é revivida e sentida novamente no espaço do acontecer, do agora, onde o sujeito da experiência (eu, aqui e agora), como bem ressalta Jorge Larrosa Bondía (2002), é tomado de paixão, de receptividade, de paciência, de disponibilidade e de abertura essencial. O filósofo africano Jean-Godefroy Bidima afirma que:

Não podemos entrar na filosofia, assim como na vida, senão misturados a uma história que nos precede e enredados em histórias que se tecem entorno e sobre nós. Histórias nas quais se sondam nossas próprias constituições e situações; histórias nas quais se separam narrativas intrincadas que nos levam e transportam em direção a um outro lugar; histórias que nós antecipamos por nossa audácia e que nos capturam; histórias, finalmente, que se conjugam no condicional de tanto que suas armadilhas conduzem a língua às nossas categorizações arriscadas. (2002, p. 7)

Meu nome é Tatiana Maria Damasceno. Nasci e fui criada num subúrbio carioca. Professora de dança numa universidade pública brasileira. Mulher artista, negra, candomblecista. (parte do texto da performance Fé no Corpo apresentada em diversos lugares no Brasil e no exterior).

Figura 4 - Performance Fé no Corpo 2011 até os dias atuais



Fotografia: Bira Soares / 2017

Minhas histórias e experiências vejo como vestígios de recordações num corpo passante. Num corpo em transição, em deslocamento, que segundo Bidima (2002), revela o que ele se tornou ou o que ele é agora, originário de pensamentos de mediações, afirmando assim, a incompletude da minha própria história corpo-oral.

Figura 5 – Performance Fé no Corpo ou Corpo em Fé? 2019



11º Encuentro do Instituto Hemisférico. UNAM, Cidade do México

Atuo como professora no Programa de Ensino e Criação em Dança (formado pelos cursos de Bacharelado, Licenciatura e Teoria em Dança) do Departamento de Arte Corporal que prevê a formação de intérpretes,

performers, coreógrafos, professores, críticos e pesquisadores nas artes corporais com conhecimentos e habilidades que permitem o desenvolvimento de processos de produção artística, a partir de suportes diferentes, como sendo o resultado da integração da dança com outras áreas do conhecimento, tais como, filosofia, literatura, música, artes plásticas, teatro, cenografia, indumentária, produção cultural, etc. No departamento, oriento projetos formados por docentes, técnicos-administrativos e discentes dos cursos de dança e de outras graduações da Universidade. Atualmente, coordeno o Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira – Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ. O NUDAFRO como é conhecido, originou-se do Projeto Memória Corporal da Cultura Afro-Brasileira ativo de 2003 a 2007.

Figura 6 – Espetáculo Corpos Urbanos / 2009 e 2010



Fotografia – Álvaro Noto

O NUDAFRO se concretiza como um espaço próprio de pesquisa que sempre deu uma valorosa contribuição aos cursos de dança do departamento de arte corporal, tanto do ponto de vista das práticas corporais de criação quanto do ponto de vista da reflexão teórica acerca dessas práticas e suas interferências no senso comum, nos diversos conjuntos de espectadores. Sua atuação sempre esteve empenhada com a descoberta de processos metodológicos no ensino da dança, onde os alunos têm a oportunidade de construir e vivenciar uma proposta pedagógica comprometida com um procedimento educativo crítico e transformador.

Neste universo de múltiplos sujeitos, com ações, formações e pensamentos diferenciados formei um quilombo de produção artística e de sobrevivência. A minha maneira! Como eu sabia ser eu mesma, falando de coisas que vivia, que sentia e que acreditava. Era, e ainda é, tão natural, falar dessas práticas, poéticas e estéticas afroreferenciadas. Quilombo símbolo de resistência étnica, política e cultural do povo negro, de comportamento do africano e dos seus descendentes e esperança para uma sociedade melhor como relata Maria Beatriz Nascimento (1985). Caminho de muita luta e perseverança, que fez lembrar da linda poesia Onilé que o professor, artista, poeta, brincante, cantor, compositor e candomblecista Xandy Carvalho criou, com alguns acréscimos meus, para o espetáculo AGÔ do NUDAFRO, apresentado em 2018 e 2019:

Terra, grão, pó

O sopro da poeira que anima os montes.

Uma forma

Um movimento

Um lugar

E outro lugar.

Longe no tempo, perto da lida.

Trabalho, trabalho, trabalho feito em mão Divina,

Divina é a transformação que produz em si e em mim.

O barro é a cor da pele negra em seu, e meu existir.

E de Nanã eua eua eua eee, Salubábababa

De seu útero emana vida, eeeeeh mana, cuidas dos seus e devemos nos cuidar.

E por nossos pés em ti, para nos conhecer e te reconhecer a cada manifestação de sua força.

Deitados em ti, os meus antigos, tornam-se ancestrais e conselheiros.

Narrativas de lutas na terra

Jogo de guerreiros no caminho

Tem palha, tem negro, tem branco e feridas

Você não vê?

Está tudo pendurado no caminho,

Cabeças, pés, mãos, braços, vivos e mortos.

Na luta do dia a dia, esfera viva, na contradição do nome e imagem.

Tu a grande mãe, Ilê, Aiyê, casa, meu chão sagrado, templo de presentificação das vozes e lembranças de tempos imemoriais.

Chão de oferendas

Meu ontem, meu hoje e o devir

Onilé.

OOOOnilé

Guerra, chão, terra, ilê.

No começo....

Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo (trecho do mito Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas) (PRANDI, 2001, p. 40).

Ainda adolescente, eu e minha irmã mais velha passávamos os meses de janeiro e fevereiro com nossa mãe que residia em Salvador. Na época, por volta de 1977, antes do dia dois de fevereiro, soubemos de uma festa no bairro do Rio Vermelho. Minha mãe explicou que neste dia comemora-se a festa de lemanjá, a rainha do mar, orixá cultuado nos candomblés do Brasil. Ela esclareceu que, se fôssemos à festa, deveríamos vestir roupas claras e, se desejássemos, poderíamos levar à lemanjá algum presente, colocá-lo à beira do mar e fazer um pedido ou simplesmente conversar com a grande mãe. Fazer um pedido nunca é demais!

Figura 7 – Espetáculo InCORPO / 2017 e 2018



Fotografia – Julius Mack

Destaco aqui a forma que nossa mãe utilizou para transmitir o conhecimento sobre lemanjá. Os atos sugeridos e ensinados por ela através da oralidade – o de vestir roupas de uma determinada cor, ofertar algo ao mar e fazer um pedido – são práticas presentes no dia a dia do candomblé. Naquela época, ela já participava dos rituais de candomblé na Bahia. No candomblé o conhecimento é veiculado através de complexa trama simbólica em que o oral constitui um dos elementos fundamentais. A transmissão oral orienta e organiza as práticas da religião em determinados contextos.

Acho que esse dia, há mais de quarenta anos, marcou minha relação com lemanjá e, um pouco mais tarde, com a religião que abracei, o Candomblé, a carreira de professora pesquisadora e artista da cena. Fiquei impressionada com o tamanho da festa na praia de Paciência em Salvador, festa que, aos meus olhos, revelou-se como uma imagem sedutora, uma performance espetacular²⁷⁴ num terreiro aberto onde todos pareciam ser bem-vindos.

²⁷⁴Espetacular do francês *spectaculaire*, “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar” (CUNHA, 2010, p.265). Do verbo latino *spectare*, olhar, contemplar e, ainda, apreciar ou julgar [...] “o espetáculo no sentido de acontecimento cultural é uma representação visual ritualizada ou previamente concebida, uma imitação ou demonstração de arte, no sentido geral de habilidade, dirigida aos sentidos visuais e/ou auditivos, intentando causar admiração de um público, de uma assistência ou comunidade (fiéis) – espectadores.” (CUNHA, 2003, p.255-256).

Essas lembranças passaram a nortear os meus caminhos futuros que, com o tempo, foram se avolumando e se conectando às minhas experiências pessoais nos rituais do candomblé e, de certa forma, às experiências e questionamentos realizados como intérprete, coreógrafa e professora de dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. Como coreógrafa, a criação cênica a partir do estudo dos mitos, rituais e danças dos orixás tornou-se constante. Assim, no mestrado em Ciências da Arte na Universidade Federal Fluminense (2003) desenhei a possibilidade de um caminho a ser trilhado como pesquisadora de dança contemporânea afrobrasileira.

Figura 8 – Espetáculo AGÔ / 2018 e 2019



Fotografia – Julius Mack

Nessa perspectiva, foi preciso pensar no corpo cênico, como um corpo instigado especificamente para a cena, que desenvolve uma gestualidade e interpretação para o contexto da cena, sem perder de vista, na elaboração de frases e movimentos corporais, princípios técnicos observados nas práticas performativas no Candomblé. Como o enraizar dos pés; afrouxamento das articulações dos joelhos; quebra do corpo desencadeada pela entrada de força e mudança de atitude nas articulações; mudança constante do eixo vertical e do centro de gravidade; variação da dinâmica. Na linguagem da dança, a constituição do corpo cênico requer atenção e estudo sobre diferentes maneiras de mobilizar o corpo.

É nesse contexto de iniciação na religião e de pesquisadora do movimento corporal, que meu olhar fixou-se com bastante curiosidade nas festividades e nos rituais do candomblé. Observava elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros e, principalmente, a atuação fundamental do adepto, ao relacionar e interagir um conjunto de dinâmicas culturais que, segundo o professor Zeca Ligiéro, são denominadas de práticas performativas ou performances culturais (2011). O adepto atua como um elemento que reatualiza a tradição através das suas ações: gestos, falas, movimentos, posturas, sentimentos e percepções particulares.

Figura 9 – Espetáculo AGÔ / 2018 e 2019



Fotografia – Julius Mack

Nessa trajetória percebo claramente o desenvolvimento de reflexões práticas e teóricas ao abordar temas oriundos de saberes tradicionais, populares, preto-referenciados disparadores de conhecimentos que muitas vezes confrontam o pensamento hegemônico eurocêntrico, na medida em que, são tidos como conhecimentos de menor importância. Não operando um diálogo de saberes, já que, eles coexistem numa relação de submissão e iniquidade. Procuo, a luz do pensamento de Boaventura Santos (2010), promover a coexistência de saberes ainda divididos por uma “linha de

pensamento abissal” para a construção de uma “ecologia de saberes”. Na encruzilhada de nossas escolhas, o desafio do caminho é a procura por uma não hierarquização entre saberes acadêmicos e tradicionais, buscando sempre um diálogo horizontal.

Figura 10 – Espetáculo Girakandombe



Fotografia - Lelo Schietti

No decorrer dos anos e ainda hoje, procuro revigorar os pensamentos e as ações do projeto, ao ritualizar práticas com personalidades de comunidades tradicionais, por meio de oficinas, trabalhos de campo, palestras, encontros e fóruns. Propondo assim, aos participantes das ações, experiências corporais criativas baseadas em outras epistemologias e possibilidades de atuação do corpo no mundo. Valorizando o aprender e o fazer por meio da oralidade; contação e performatização de mitos e histórias; do cantar, do batucar e do dançar as danças negras (Salve FU-KIAU KIA BUSENKI-LUMANISA!) da produção de artefatos e de uma estética negroreferenciada; da reflexão sobre o

corpo negro na atualidade; da ancestralidade e do encantamento como uma atitude que constrói mundos na coletividade.

A partir dos estudos e da afirmação de Cheikh Anta Diop (2014), sobre a continuidade cultural partilhada entre os povos africanos que era mais importante do que o desenvolvimento variado dos grupos étnicos, levanto as seguintes questões: até que ponto epistemologias afrocentradas, pretoreferenciadas ou afroreferenciadas são percebidas e lidas em produções cênicas afrodiaspóricas? De que forma são lidas? Que pontos e conceitos são destacados? Qual o lugar comum de tais produções? Quem lê e fala dessas produções?

As Histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada. (ADICHIE, 2019, p. 32).

Finalizando...

Nunca é tarde para lembrar ou repetir que as tradições afrobrasileiras englobam performances como a música, a dança, e diversas outras práticas intermediadas pelo corpo-oral, em seus rituais privados e públicos. Neste sentido, o corpo-oral é o principal canal de expressão e de comunicação com o sagrado. As tradições afrobrasileiras revelam e afirmam uma cultura do corpo-oral, um corpo que funcionou para os negros como lócus de alteridade. As práticas por eles organizadas encontraram na linguagem dos gestos, dos movimentos, das palavras e dos sons seu principal veículo de expressão (DAMASCENO, 2015).

Segundo Júlio Tavares (2020, p. 22) “os ritos ocupam lugar ímpar como territórios e ambientes de memória, já que, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão”. Assim, podemos pensar no corpo como local da inscrição de textos de movimentos que guardam a memória de um grupo e coletivos no processo

de travessia. Os textos que transportam sentidos são recordados pelas performances corporais em translações, acionadas em diferentes momentos nos rituais, nas festas, no cotidiano e, em produções artísticas e poéticas.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma História Única**. Tradução Julia Romeu. 1ª. ed. São Paulo: COMPANHIA DAS Letras, 2019.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In NASCIMENTO, E. L. **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

BIDIMA, Jean-Godefroy. **De la traversée: raconter des expériences, partager le sens**. Rue Descartes, 2002/2, n.36, p. 7-17.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. São Paulo, n. 19, 2002.

BUSENKI-LUMANISA, FU-Kiau Kia. **Le Mukongo et le Monde qui L'Étrouerait**: Cosmogonie-Kôngo. Kinshasa: Recherches et Synthèses No.1. Office National de la Recherche et de Développement, 1969.

DAMASCENO, Tatiana Maria. *Nas Águas de Iemanjá*: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

DAMASCENO, Tatiana Maria; AZEVEDO, Renata Borges de. InCORPO e Fé no Corpo: recordações em movimentos e falas poéticas. V CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA. Manaus: ANDA, 2018. p. 288-299. www.portalanda.com.br.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In Afrodiáspora: **Revista do Mundo Negro**, No. 6 – 7: Ipeafro, 1985.

OLIVEIRA, Altair B. (T'Ògún). **Cantando para os orixás**. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.

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

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula [orgs]. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

TAVARES, Júlio César de. (org). **Gramáticas das Corporeidades Afrodiáspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Editora Appris, 2020.

TAVARES, Júlio César de. **Dança da Guerra**: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

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

CORPOREIDADES PRETAS EM TRÂNSITO: EXPANDINDO E FIRMANDO TERRITÓRIOS

Gualter, Katya Souza. (DAC/EEFD-UFRJ)
Costa, Samira Lima da. (DTO/FM-UFRJ)
Braga, Marília Rameh Reis de. (DRR/AI-CIA AF/PE)
Barreto da Silva, Renato Mendonça. (DAC/EEFD-UFRJ)
Silva, Raphael Luiz Barbosa da. (IFCS-UFRJ; FAV)

O presente trabalho propõe investigar o Corpo Preto como protagonista na formação do *artistapesquisador* em Dança, através das ações do Grupo de Estudos Ancestralidades em Rede (GrupAR). O Grupo integra quatorze instituições de ensino, arte e cultura, públicas e privadas, formais e não formais entre os estados do Rio de Janeiro, Goiás, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o que confirma o seu caráter interinstitucional e interestadual, sendo a Escola de Educação Física e Desportos (EEFD)/UFRJ a interlocutora. Mais adiante, discorreremos sobre as instigações, perfil e propostas do GrupAR. As iniciativas do GrupAR fomentam a ampliação dos espaços de discussão acerca das tensões, assimetrias e silenciamentos étnico-raciais. Sob uma perspectiva étnico-racial, o GrupAR busca identificar narrativas subalternizadas e invisibilizadas ao longo da história, propondo trazer à tona concepções e óticas em uma abordagem decolonial do pensamento e da prática pedagógica.

As ações realizadas ao longo de 2019 nos convocaram a criar uma trama de encontros pactuados entre Corporeidades Pretas em torno, principalmente, das questões nevrálgicas do preconceito racial e das técnicas corporais das danças do Mestre-sala, da Porta-bandeira e Porta-estandarte. A trama incitou provocações sobre a dimensão do Racismo na sociedade em que vivemos e, ao mesmo tempo também, sobre a quebra das práticas corporais discriminatórias hegemônicas nesse âmbito. Assim contextualizados, realizamos dois acontecimentos interconectados, a saber, os Projetos Interinstitucionais de caráter público, aberto e gratuito “Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio” e “Corporeidades Pretas em trânsito”.

O racismo na comunidade universitária – uma breve abordagem

A discussão sobre a valorização dos saberes dos Corpos Pretos na formação do *artistapesquisador* em dança no Brasil constitui uma demanda urgente que vai ao encontro da realidade instalada nas Universidades, as quais foram criadas e consolidadas sobre uma das bases da cultura ocidental moderna: o eurocentrismo, influência política, econômica, social e cultural exercida pelas sociedades europeias sobre os demais povos do Mundo. Na mentalidade eurocêntrica, a presença de europeus era a condição primordial para a criação de instituições de ensino nos povos do Sul Global, pois as sociedades europeias eram as únicas capazes de imprimir a dotação de conhecimento ou cultura a esses povos. Foi com esse pensamento que países europeus trabalharam a expansão de seus modos de pensar e agir por todo o Mundo, subjugando as demais culturas, especialmente, na América, África, Ásia e Oceania. Felizmente, a prevalência dessa visão de mundo e de ciência essencialmente europeia é fortemente contestada, porque gera uma desigualdade que constitui a ignorância aos conhecimentos e às tradições dos povos que foram alvos da exploração colonial. Tal ignorância institui uma das facetas do racismo estrutural e do racismo epistêmico, ao ser desconsiderado o conhecimento produzido pelos Corpos Pretos e ao ser limitado o acesso de negras e negros nas universidades. (PRAXEDES, 2010).

Criado e expandido nesse contexto, o Ensino Superior no Brasil foi historicamente desenhado para uma elite branca, apesar de estudos comprovarem que pretos e pardos compõem mais da metade da população brasileira. A constatação de que não existem docentes negros e negras ou que eles e elas não ocupam os espaços acadêmicos na mesma proporção do que docentes brancos e brancas é uma das várias formas com que o racismo se manifesta na nossa sociedade. (MATEUS, 2019).

Com o objetivo de reduzir esse abismo histórico entre brancos e negros, foi aprovada em 2012 a Lei 12.711, que prevê a implementação de cotas raciais e sociais para o ingresso em universidades e instituições de ensino

médio e técnico federais – as chamadas Ações afirmativas. Estas vieram para reduzir desigualdades, como sendo políticas desenhadas para situações concretas, com a perspectiva da promoção de igualdade de oportunidades. A experiência brasileira das políticas de ação afirmativa no ensino superior teve avanços na ampliação do acesso e na legitimidade das políticas. Por outro lado, desafios se impõem, tais como as políticas de permanência na educação superior, a ampliação de expectativas de estudantes do ensino médio sobre a continuidade dos seus estudos e a presença de mais alunos negros e indígenas no ensino superior. Para além dos desafios, a experiência brasileira das políticas de ação afirmativa no ensino superior encontra-se ainda diante de novas fronteiras a serem transpostas, quais sejam: a Pós-graduação e o Mercado de trabalho profissional. (HERINGER, 2019).

Podemos então observar que as ações afirmativas convergem incisivamente para a reparação em virtude de uma larga defasagem histórica de modo que a Universidade Brasileira constitua, de fato, espaços acadêmicos ocupados por docentes e estudantes negrEs²⁷⁵, de modo a se “libertarem” da faixa da minoria nesses espaços. Entendemos que a valorização dos saberes dos Corpos Pretos, incluídas as práticas corporais como produção de conhecimento, anda de mãos dadas com a discussão sobre Racismo. Essa conjunção precisa ser difundida e expandida nas Universidades e demais instituições de ensino e criação formais e não formais, potencializando as mobilizações antirracistas e abrindo canais para a sedimentação dos saberes acadêmicos e não acadêmicos. Apostamos na ampliação de redes com diferentes áreas do conhecimento, diferentes maneiras de produzir conhecimento, diferentes ancestralidades, diferentes acúmulos de experiências, de lutas e trajetórias voltadas para a valorização desses saberes. Acreditamos no respeito e no elogio à diversidade como sendo um caminho garantido para tão necessária e dignificante tessitura.

Nessa direção de entendimento, desfrutamos nas Corporeidades Pretas em trânsito, das provocações de Carmen Luz (mulher preta Cineasta e Artista

²⁷⁵Ao empregarmos a palavra negrEs nos referimos as pessoas negras do gênero masculino e gênero feminino (binário) e as pessoas negras que se consideram de um outro gênero que não o masculino nem o feminino (não binário). (GUALTER, SANTOS, DAMASCENO, SILVA, 2020).

da dança, Professora da Faculdade Angel Viana e da Escola de Cinema Darcy Ribeiro), a partir da exibição do filme “Um filme de dança” e de Raíne Machado (Mulher preta, Bacharel em Humanidades pela Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira/UNILAB), na Performance Ritual “Você parece seu avô rodando saia no terreiro de terecô” - um trabalho de buscas por raízes profundas feitas nos interiores do Maranhão onde perdas e encontros circulam aos sons dos tambores e constroem escrituras de resistência através da corporeidade.

Compondo a dinâmica de interlocução, os espectadores discentes e docentes das Graduações em Dança, Educação Física e Mestrado em Dança da UFRJ saborearam também práticas corporais da técnica do Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte com Manoel Dionísio (homem preto, Artista da dança, Mestre popular), além das rodas de conversa sobre Decolonialidade de Saberes com Valéria Monã (mulher preta, Artista da dança, Mestre popular), Racismo Estrutural e Racismo e desigualdade sócio-espacial, respectivamente, com Rita de Cássia Oliveira e Silva (mulher preta, Professora da Faculdade de Educação da UFRJ) e Carlos Henrique Martins (homem branco, Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-CEFET/Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais).

O que pode o corpo preto?

Tendo como lócus de experiência as Corporeidades Pretas em trânsito, nos percebemos reflexivEs na Mesa de exibição do filme da pesquisadora Carmen Luz intitulado “Um filme de dança”. O filme é uma obra em homenagem ao corpo negro dono da sua própria dança, partindo da seguinte questão: onde estão os negros na dança cênica brasileira? Na introdução à exibição do filme, a autora discursou sobre a obra apresentando-a como “um gesto de amor” aos espectadores, mestres, mestras e reivindicou “uma outra história da dança brasileira”. Neste dia, a plateia integrou, além dos estudantes e professores da UFRJ, os alunos do I Curso de Extensão em Danças Negras (uma parceria entre a EEFD-UFRJ e o Coletivo NegraAção). O filme nos

dirige o olhar para um mapeamento das referências da dança no Brasil, “velhos e jovens, homens e mulheres”, como mestres categorizados, “seres encantados”, e os homenageia ainda em vida como um *mukulu* (antepassado). Esta condição de honraria a ancestralidades próximas reforça o não esquecimento de histórias de valorização de saberes, a solidificação da existência de corpos ancestrais, um exercício de sempre olhar para trás sem ser pretérito e sem uma postura saudosista, mas com o vigor dos fazeres que se movem, com a lembrança, no presente e no futuro.

Há na contemporaneidade, em particular nos fazeres da universidade, um pensar verticalizado sobre a produção do conhecimento, que além de criar condições unilaterais de transmissão de conteúdo, condiciona o estudante a traçar uma trajetória que visa a conquista no futuro pela lógica meritocrata. O constante diálogo com modelos civilizatórios indígenas, quilombolas, caiçaras, ou seja, produtores de saberes deslocados do centro hegemônico, nos ensina que as conquistas referentes a produção do conhecimento não se alicerçam por merecimento técnico individual, justamente pelo fato de que a habilidade técnica individual é aplicada em prol da comunidade. Estamos falando de um saber coletivo, mas que é regido, com escuta, por mestras e mestres. Pensamos que as biografias (ancestrais) devem, sempre que necessárias, ser rememoradas com o intuito de traçar formas de relação no trato pedagógico. Nesse sentido, as biografias dos Mestres populares Manoel dos Anjos Dionísio e Valéria Monã assumem papéis relevantes quando pleiteamos a desnaturalização do racismo em espaços acadêmicos, além da já conhecida capacidade artística e de gestão de projetos sociais dessas duas grandes referências da produção e pesquisa em dança no Brasil.

Mulher preta, Valéria Monã é bailarina, atriz, coreógrafa e professora de dança. Filha de uma mulher preta ativista, Valéria herdou da mãe, uma marca revolucionária. Vivendo da, para e pela arte da dança afro, nas turmas que leciona, ela não separa os alunos iniciantes dos avançados, porque considera a não separação uma forma de acolhimento, entre outras benesses cruciais na formação em dança e na vida. Preconizando a valorização da estética e o domínio do corpo negro na cena, Valéria destaca:

...Crescemos tantos porque saímos do individualismo, por isso que hoje a gente amedronta tanto. Quero um futuro em que eu não precise me preocupar a ensinar meu filho a se defender; que eu não precise provar que sou uma atriz e bailarina e quantos mais dos meus estiverem nesses espaços, menos eu vou precisar explicar. (MONÃ *apud* Freire, 2018).

Transitando pelas “Corporeidades Pretas”, Valéria Monã provocou, no público, deslocamentos retirando-os da passividade de ouvintes para a atividade de dinamizadores nas práticas corporais interativas das danças que constroem narrativas e emanam “Axé” - uma força carregada de presenças, memórias que ganham mobilidade contínua, transformando e enaltecendo saberes/fazeres dos Corpos Pretos, a partir de olhares para “trás”, para “o aqui e agora” e para “o por vir”.

Mestre Dionísio nos apresenta uma constituição fortemente mediada pela transição territorial (processo migratório) conduzida por mulheres. A coragem e força de Joana incentivaram a matriarca Dona Angélica a migrar com outra parte da família, a qual incluía o ainda criança Manoel Dionísio. Foi na já marginalizada Praia do Pinto localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro que Manoel Dionísio e a mãe foram acolhidos na pensão da Dona Nair, onde Manoel vendia quentinha. (GRAMÁTICO, 2011).

Dona Angélica e família circularam por outros lugares da Zona Sul. Dionísio foi entregador de mercado, açougueiro, jogador de futebol e prestou serviço militar, mas foi exatamente no ano de 1955 que Dionísio foi até a casa de eventos Tabuleiro da Baiana e teve o prazer de presenciar o show do balé folclórico de Mercedes Batista²⁷⁶. Com a benção da sua mãe, Dionísio iniciou o seu grande desejo de partilhar os palcos com Mercedes. Em 1959, chegaram juntos ao morro do Salgueiro, lugar onde Manoel Dionísio consolidou a sua admiração pela escola da localidade fortalecendo a sua relação com o mundo do Samba. Junto a Mercedes Batista e a Companhia de Dança, Dionísio viajou

²⁷⁶ Pioneira na associação do balé com a dança afro-brasileira. Com formação na escola de Katharine Dunham, protagonizou a influência da dança negra na historicidade brasileira e em toda América. Foi colaboradora e coreógrafa no TEN (Teatro Experimental do Negro) fundado por Abdias do Nascimento.

para o exterior atuando como bailarino e conhecendo novos lugares ao lado da coreógrafa.

Não pretendemos com o presente artigo esgotar a larga trajetória do Mestre Dionísio. Nossa intenção com este estratégico recorte é possibilitar a formulação de outros valores, através dos exemplos de luta de mais uma família negra migrante para as periferias do Rio de Janeiro. Desde os calangos cantados por sua mãe e sua irmã até a presença e postura de palco apreendido com Mercedes, essas mulheres negras são protagonistas e compositoras na vida de Manoel Dionísio. O princípio da circularidade norteador da vida de Manoel Dionísio se fez eminente, no início da década de 80, quando ele retornou ao Brasil e com a sua vasta experiência em dança, foi o preparador corporal de Rita Therezinha²⁷⁷ no próprio Acadêmicos do Salgueiro. Essa passagem foi o sucesso que impulsionou a idealização do projeto que desde 2001 é reconhecido como a primeira escola de mestre-sala, porta-bandeira e porta-estandarte Mestre Dionísio²⁷⁸, a qual integra o GrupAr, desde março de 2019. O valor da circularidade é algo central no instante da performance do mestre-sala e da porta-bandeira. O trânsito entre as ações de cortejar e proteger educa pela perspectiva do afeto e da sedução, nos ensinando assim, que o alcance de um objetivo (defender o pavilhão) é construído em uma interação respeitosa, como afirma Manoel Dionísio, citado por Gonçalves (2010, p. 228):

O pavilhão está acima de todos os componentes que estão ali. O mestre-sala é para defender o pavilhão da escola, é para fazer o cortejo à porta-bandeira. Então, o mestre-sala e a porta-bandeira são um casal de namorados que tenta seduzir a paixão de cada um. Se ela não tenta, ele tenta. Tem que haver isso em prol da dança. O cacarejar da galinha com os seus pintinhos e o cecear do beija-flor é o que faz o casal de mestre-sala, é o que torna a grande dupla de amor e de união.

²⁷⁷ Porta bandeira do Salgueiro até 1986, retornando à agremiação em 2006.

²⁷⁸ Hoje o projeto de Mestre Dionísio tem inspirado diferentes escolas similares no Brasil e recentemente uma escola no Uruguai.

Este breve passeio sobre a vida e fala do Mestre Dionísio é de suma relevância, justamente porque acreditamos e atuamos por princípios dialógicos, nos quais os fazeres artísticos, pedagógicos e de gestão institucional mediados pela linguagem acadêmica se oxigenam a partir de outras referências, que pluriversam nossos fazeres institucionais.

Assim provocados, fomos instigados pelas seguintes questões: Quais são as inclinações, as existências, as resistências e as (re)existências da universidade, hoje? Que acadêmicos formamos com os nossos corpos no corpo-instituição? Que marcas promovemos, em subversão atenta e intencionada, na direção de uma Universidade pluriépistêmica?

A Universidade se vê diante da necessidade e da possibilidade de elaborar novas perguntas, novos caminhos, novos referenciais. A Universidade, assim como outras tantas instituições colonizadas e coloniais, tem sua história monocromática, monofônica e mono-referenciada narrada oficialmente com grande e preconceituosa parcialidade. Entretanto, como nos chama à reflexão Chimamanda Adichie (2019), há sempre um grande perigo, na história única. Daí a importância de trazermos outras narrativas, aqui, desta mesma Universidade, explicitando que não há cena pronta, nos encontros entre corpos acadêmicos. Ao contrário, esses encontros são sempre espaços de forças e delicadezas, arenas de narrativas em disputa. Destarte, sabemos, de qual Universidade queremos falar.

Lembrando Costa e Alves (2015), a desconstrução deste imaginário colonial e da colonialidade do poder que ainda habitam silenciosamente as escolas e universidades brasileiras, só pode ser iniciada se lançarmos mão do espírito investigativo que questiona os processos históricos que consolidaram nossas práticas acadêmicas por ora ainda engessadas numa epistemologia excludente que não dialoga com outras formas de fazer-saber, fazer-conhecer e fazer-descobrir. Esse é um movimento que sustenta a produção de conhecimento a partir de diálogos interépistêmicos e da dessubalternização, como reação a realidade assinalada por Costa e Alves (2018, p. 527):

Os marcos e as marcas disciplinares da exclusão de tantos saberes em nossa academia ganham eco em nosso curso de formação, ressoam pelos corredores e se repetem em nossos corpos como um sussurro quase imperceptível: a academia se acostumou com o silenciamento epistêmico.

Interessa-nos então olhar para dentro, ver e pensar a universidade que temos, identificando e reconhecendo suas estruturas duras, fundadas em culturas hegemônicas e saberes eurocentrados. Acreditamos, desta forma, na construção de uma Universidade que, em movimentos de resistência e re-existência, gesta grupos e forças, fomenta encontros e invenções, realiza continuamente revisão de si mesma, produz e carrega em seu ventre o próprio germe de sua transformação, jamais para substituir velhas hegemonias acadêmicas por novas, mas para salvaguardar e assegurar o processo contra-hegemônico em curso permanente, em contínuas circularidades em consonância com as confluências de seus coabitantes e passageiros. (Santos, 2015).

Sendo assim, os lugares de reinvenção na universidade, onde se produzem esses novos possíveis de uma universidade pluriépistêmica, são brechas e furos por onde vazamos em forças múltiplas, em composição de corpos, processos de mortes e nascimento; não são corredores amplos e confortáveis. Conforme mencionamos anteriormente, a universidade brasileira, nascida no período do Brasil Império, espelhada no modelo europeu e estruturada a partir da lógica eurocêntrica moderna de produção do conhecimento, mostra-se limitada, conforme consta no documento do Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI)/ Universidade de Brasília (UnB)/CNPq (2015, p. 09):

Essa universidade europeia da qual somos herdeiros, fundada sobre a égide da excelência científica e pautada na perspectiva de restrição do campo de interesse, constituiu com eficiência uma rede interminável de ramificações especialistas, em busca do horizonte intocável: a pureza, a verdade e a certeza. Nesta trajetória, foi preciso eliminar impurezas, erros, dúvidas. Foi preciso eliminar a essência da própria produção do conhecimento: o desconhecido. Na sua trajetória elitista, a universidade cumpriu o papel de enraizamento do imaginário colonial, excluindo de seus bancos e de suas produções povos e saberes tradicionais.

Como podemos respirar e produzir outros horizontes, em nossas universidades ainda tão eurocêntricas? Onde ficam os saberes e as narrativas de tantos povos, tantas línguas, tantas culturas que compõem nosso povo – sua oralidade, sua espiritualidade, sua integralidade – quando falamos de produção de conhecimento, em um país tão diverso de riquezas quanto violento com as suas diferenças?

Ao longo da vida, colonizamos e adestramos corpos, domesticamos emoções, passamos a assumir papéis sociais que produzem distância entre o *eu* e o *saber de si*. Temos então um padrão a seguir: existe um modo e um tempo para andar, falar, agir. “Sentir sensações corporais, demorar-se nelas, perceber que eu tenho um corpo e que o contato com o outro me vivifica, não pode”. (MILLER *apud* Loureiro e Costa, 2003, p. 175). O estreito lugar que reservamos ao corpo enquanto veículo físico tem suas origens nas bases do pensamento ocidental. Ao buscarem estas raízes, Loureiro e Costa (2003, p. 183) assinalam que na história da Grécia antiga:

no século IV a.c., vivia um sistema escravagista. Esse sistema tinha como consequência uma supervalorização da atividade intelectual, em sua maioria dissociada da prática, à qual se dedicavam aqueles que não precisavam se preocupar com o dia-a-dia e podiam alçar o espírito em altos vãos, em detrimento do trabalho manual, desempenhado pelos servos. Essa dicotomia entre pensar e fazer estava presente também na relação corpo-espírito, de onde deriva um dualismo estreitamente arraigado no pensamento ocidental do qual somos herdeiros.

Eles ressaltam ainda que o corpo é a primeira referência que nós temos do mundo e que o processo de tomada de consciência do corpo é um processo que nos acompanha desde a primeira infância. O corpo é nosso existir em expressão e emoção, no mundo. No entanto, segundo os referidos autores:

Começamos desde muito cedo a nos afastar de nosso próprio corpo. Aprendemos a competir, procurando superar nossos limites e a ser superior aos outros, mas não a identificar e a respeitar esses mesmos limites, nossos e os daqueles com quem nos relacionamos. Ao compreendermos o processo de produção do conhecimento como um

fazer significativo dentro da instituição tradicional que é a universidade, não devemos ignorar as bases culturais, históricas e epistêmicas que regem este fazer. As armadilhas institucionais impostas pela colonialidade do saber - enquanto lugar de enunciação do poder eurocentrado - nos faz levar em consideração que o conhecimento deve ser sempre historicamente situado e solidamente questionado nas suas bases regenciais, observando-se, ao mesmo tempo, o maestro que rege a orquestra, e a partitura da canção. (LOUREIRO, COSTA, 2003, p. 181).

A ordenação do espiritual pelo racional, da experiência pelo pensamento, do pensamento pela palavra falada, da oralidade pela letra escrita, da grafia à estruturação do pensamento monofocado, ao mesmo tempo em que parece sistematizar e universalizar códigos e conhecimentos, também “elimina do rol desses mesmos conhecimentos qualquer coisa que esteja fora do contorno estrito do campo científico, do desenho da letra greco-romana, do ideário retilíneo da frase, da margem restrita da página (o pagus)” (COSTA, ALVES, 2018, p. 528). É nesse sentido que Antônio Bispo dos Santos (2015), liderança quilombola do Piauí, nos convoca a identificar nossas confluências e circularidades.

Como afirmam Carvalho e Águas (2015, p. 1918), inovar a produção de conhecimento na América Latina significa questionar uma atitude cronicamente eurocêntrica que “privilegia os saberes da ciência ocidental moderna e exclui inteiramente os saberes criados e reproduzidos no interior de milhares de comunidades e grupos étnicos do nosso continente”. Em outras palavras, inovar na universidade brasileira significa trazer e sustentar o lugar dos velhos; dos mais velhos, como dito nos terreiros; os xeramõï, como dizem os guaranis; os de sabedoria, como diriam nossas avós. Reconhecemos que não é uma escolha fácil trazer os saberes ancestrais, historicamente excluídos e atravessados por uma epistemologia eurocentrada, para dentro da universidade. *Deixar de fazê-lo, por outro lado, é impraticável.*

GrupAR: por uma interinstitucionalidade dotada de sentidos - comunidade, coletividade, resistência e (re)existência

Atendendo a convocação de Antônio Bispo dos Santos (2015) para identificarmos nossas circularidades, para além do contorno estrito do campo científico e do ideário retilíneo das suas produções, o GrupAR trabalha na confluência de esforços para a efetivação de espaços de interação dialógica onde os pesquisadores acadêmicos e os produtores de conhecimento não acadêmicos interatuam em equivalente grau de importância e reconhecimento. A seguir, as quatorze instituições integrantes: Associação Afro brasileira Casa do Tesouro - Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo/MG, Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO)/RJ, Cia Étnica de Dança/RJ, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET)/RJ, Casa do Jongo/RJ, Coletivo Negração/RJ, Cia Rubens Barbot Teatro de Dança/RJ, Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior (INCTI)/UnB-GO, Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro (NECCN)/Faculdade Angel Vianna (FAV)/RJ, Performar Memórias na Dança/RJ, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA)//BA, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)/RJ, Universidade Federal Fluminense (UFF)/RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/RJ, Companhia Artefolia/PE.

Aqui, a interinstitucionalidade privilegia fluxos contínuos para além dos limites das fronteiras geográficas e regionais, considerando todos os territórios físicos e simbólicos, bem como as práticas culturais peculiares a cada um deles, ou seja, os seus múltiplos saberes/fazeres. Nesse contexto, as ações efetivadas em outubro/2018 (Exibição do documentário Clyde Alafiju Morgan na Bahia entre a América e a África seguida de diálogos na Sala Baden Powell/RJ) e em março/2019 (Residência Artística Partilhas de Saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan na UFRJ, UNIRIO, Terreiro Contemporâneo e Centro Coreográfico/CCO) nos aguçaram a tessitura, idealização e execução dos Projetos “Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio” e a trama entre “Corporeidades Pretas em Itinerância”. Esses projetos convergem para a adesão das instituições

interatuantes do GrupAR ao Programa Nacional Encontro de Saberes. O Programa é uma iniciativa do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI) e propõe a inclusão de saberes tradicionais na formação universitária. Sediado na Universidade de Brasília (UnB) e com ações em diversas universidades brasileiras, chegou em 2019 à UFRJ. A expectativa é que sejam criados espaços de interação dialógica do ambiente acadêmico com os ambientes dos saberes tradicionais dos povos originários do Brasil, buscando condições de formação inovadoras, com parâmetros éticos, saudáveis e sustentáveis.

O Projeto interinstitucional Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio visa a criação e sedimentação de múltiplos polos em Instituições Universitárias e de Ensino Médio na Cidade do Rio de Janeiro. O polo inicial foi na Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ e as atividades foram desenvolvidas de setembro a novembro de 2019. O processo de implementação da referida Escola foi conciliado com a trama de encontros nas Corporeidades Pretas em trânsito, compondo um ciclo de atividades desenvolvidas em Rodas de Conversa e Práticas corporais, conforme já mencionamos anteriormente. A cada ciclo concluído semestralmente, a instituição acolhedora dá continuidade a Escola naquele polo através da oferta de componentes curriculares e um novo ciclo é iniciado com vistas a sedimentação de mais um polo da Escola em uma outra instituição. É nessa intencionalidade contracolonizadora e interepistêmica que as experiências do GrupAR vêm semeando e produzindo corpos, espaços, encontros, arte e resistência. O grupo surge como elemento de força e delicadeza, constituindo espaço-tempo de *ser em comunidade*, em acordo com Costa e Castro-Silva (2015, p. 286):

Nos interstícios da sociedade os microespaços comunitários - virtuais ou não - tornam-se refúgios propiciadores da constituição de identidades sociais mais fortes, produzindo formas de interação entre as pessoas que facilitam a construção, no espaço público, de alternativas mais solidárias e tolerantes de convivência social.

Não falamos aqui de uma perspectiva *romântica* da solidariedade, na qual esta se configura enquanto elemento despolitizado; a solidariedade à qual nos referimos se manifesta como posicionamento e opção política, inaugura e sustenta o próprio movimento. A esse respeito, Costa e Castro e Silva (2015, p. 286) destacam: “...não fosse a perspectiva da mobilização de afetos, escuta de memórias e produção de pertencimento, não fosse a tolerância e a solidariedade, os movimentos ganhariam menos, ou perderiam mais, em seus campos reivindicatórios”. Segundo Costa e Maciel (2009), do mesmo modo que propomos uma leitura política do gesto solidário na constituição dos sentidos de comunidade, insistimos na desromantização da própria comunidade em si. O conceito de comunidade precisa transbordar as concepções que a restringem a um coletivo difuso e harmônico, ampliando para concepções que compreendam os grupos de forma complexa, comportando dilemas e paradoxos. Identificamos que as dificuldades inerentes aos movimentos de aglutinação e luta a partir da experiência da dor contribuíram a compreender os dilemas vividos pelos integrantes do GrupAR. Por outro lado, não foram apenas as dores, mas as artes que permitiram tal aglutinação comunitária, tanto as artes do corpo e das expressões, quanto as muitas artes da vida, em contínua re-existência.

Considerações Finais - *Certos lugares de memória*

De que lugar parte o olhar para o Corpo Preto na formação do *artistapesquisador* em dança? Localizar o olhar é localizar o pensamento que atravessa o corpo preto nos espaços de produção de conhecimento, sejam eles institucionais ou não, mediados pelos gestos cênicos, cotidianos, textuais, imagéticos ou sensórios, no fazer-se tanto artista quanto pesquisador, informado pela sua própria localização enquanto sujeito no sistema mundo. Neste sentido, para localizar a corporeidade preta na formação do *artistapesquisador* em dança, é necessário antes refletir criticamente sobre os procedimentos de inserção de elementos e propostas estéticas que apontam

para a presença de estereótipos que correspondam a expectativas e demandas artístico-acadêmicas esperadas por esse Corpo Preto.

Certos lugares de memória se repetem nas análises e anseios em torno do Corpo Preto, alguns elementos ou qualidades de movimentos surgem repetidamente enquanto instrumentos para interpretar esse corpo. O primeiro lugar a ser destacado é constituído em torno do elemento força, muitas vezes traduzido na palavra resistência, evocando o lugar do corpo, outrora escravizado, onde a força física para o trabalho significava o seu principal requisito e valor social. A memória do escravizado insiste nas representações sobre quem olha para esse Corpo Preto na cena, no texto, na vida. O segundo lugar de memória que reaparece com frequência é o lugar do sobrenatural, do além corpo, da possessão, do *fetichê*, palavra repetidamente utilizada nos últimos séculos por antropólogos europeus para descrever a presença do invisível no Corpo Preto. O terceiro lugar se relaciona em certa medida com o primeiro: o lugar exótico. No limiar entre um olhar da hipersexualidade e uma dúvida sobre como se define o Corpo Preto, feminino ou masculino, que se anuncia na cena. O encontro dos dois últimos lugares escamoteia um quarto lugar, o que, na verdade, é a raiz de todos eles: o lugar da dúvida se o excesso de força física não está mais próximo da animalidade do que da humanidade desse Corpo Preto. Essa dúvida persiste e se traduz em diversas modalidades de discurso no que se espera, percebe, fascina e categoriza sobre a expressividade dos Corpos Pretos.

Os espaços formais do *artistapesquisador* em dança estruturam-se historicamente a partir de uma política da exclusão de certos saberes marginalizados e da hipervalorização de outros saberes, comumente localizados enquanto saberes universais e não específicos. A neutralidade de saberes universais não localizados geopoliticamente no mundo incide diretamente na naturalização desses *certos lugares de memórias*, informados por estereótipos racistas que rondam o Corpo Preto onde quer que ele esteja localizado no tecido social. Tal neutralidade entende aquilo que não é idêntico a si através da ideia do *outro*. Na hierarquização de saberes dentro das instituições de ensino ocidentalizadas esse *outro* se traduz sistematicamente na invisibilização ou redução do valor epistemológico de saberes de povos não

brancos. É urgente a efetivação de estratégias de contágio a fim de amplificar as partilhas geradoras da expansão e consolidação de políticas de empoderamento das Corporeidades Pretas no cenário nacional, mobilizando, primordialmente, as Universidades para a “demolição” dos modos perversos de exclusão dessas corporeidades no âmbito acadêmico. Assim contextualizados, seguimos em processo, em movimentos de aglutinação e ampliação de tessituras.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras. São Paulo, SP. 2019.

CARVALHO, José J.; ÁGUAS, Carla L. P. (2015). “Encontro de Saberes: um desafio teórico, político e epistemológico”. In Teresa Cunha & Boaventura Santos (orgs.), COLÓQUIO INTERNACIONAL EPISTEMOLOGIAS DO SUL: APRENDIZAGENS GLOBAIS SUL-SUL, SUL- NORTE E NORTE-SUL - ATAS, Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1017-1027.

COSTA, Samira Lima.; ALVES, Heliana Castro. Diálogos interepistêmicos: por uma terapia ocupacional de base alargada. In: **Revista Interinstitucional Brasileira de Terapia Ocupacional**. Rio de Janeiro, 2017, v.1 (5):527-532.

COSTA, Samira Lima; CASTRO-e-SILVA, Carlos Roberto. Afeto, memória, luta, participação e sentidos de comunidade. Pesquisas e Práticas Psicossociais. In: **Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais**. São João del-Rei, julho/dezembro 2015. P. 283-291.

COSTA, Samira Lima; MACIEL, Tania Maria de Freitas Barros. (2009). Os sentidos da comunidade: a memória de bairro e suas construções intergeracionais em estudos de comunidade. In: **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 61(1), 60–72.

FREIRE, Louise. Valéria Monã: ‘Quero um futuro em que não precise provar que sou atriz e bailarina’. **Jornal Notícia Preta**. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/valeria-mona-quero-um-futuro-em-que-nao-precise-provar-que-sou-atriz-e-bailarina/>. Acesso em 23/09/2020.

Gualter, Katya Souza; Santos, Alexandre Carvalho dos; Damasceno, Tatiana Maria; Silva, Raphael Luiz Barbosa da. Residência Especial Criadores Negros na Dança: a prática tensionando e partilhando saberes. In: **Revista Passos** nº 2/Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. P 56 – 66. Disponível em: <https://centrocoreografico.wordpress.com/2020/08/09/revista-passos-2/>. Acesso em 22/09/2020.

GONÇALVES, Renata Sá. **A dança nobre o carnaval**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GRAMÁTICO, Sérgio Junior. **Delegado e Dionísio: Vidas em passos de arte**. Rio de Janeiro: Hama Editora, 2011.

HERINGER, Rosana. Democratização da educação superior no Brasil: das metas de inclusão ao sucesso acadêmico. In: **Revista Brasileira de Orientação Profissional** jan.-jun. 2018, Vol. 19, No. 1, 7-17 DOI: <http://dx.doi.org/1026707/1984-7270/2019v19n1p7>.

INCTI/UnB/CNPq. Instituto de Inclusão no ensino Superior e na Pesquisa; Universidade de Brasília/CNPq. **Encontro de Saberes: bases para um diálogo intepistêmico**. Documento Institucional. Brasília: CNPq, 2015.

LOUREIRO, Carlos Frederico Bernardo; COSTA, Samira Lima da. Educação ambiental, corpo e sociedade: tecendo relações. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 38, dez. 2003. p. 173-192.

MATEUS, Felipe. Racismo no mundo acadêmico: um tema para se discutir na Universidade. **Jornal da UNICAMP**. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/11/19/racismo-no-mundo-academico-um-tema-para-se-discutir-na-universidade>. Acesso em 20/09/2020.

PRAXEDES, Walter. **Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais**. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFOIA/Artigos/Walter_Praxedes.pdf Acesso em 24/09/2020.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. INCTI/CNPq: Brasília, 2015. 150p.



ÍNDICE REMISSIVO

A

ação oxética, 435
 afrocentricidade, 120
 afromandinga, 305
 afroperspectiva, 469, 471
 aquilombamento, 218, 476, 481, 485, 487, 592
 Arkhé, 283
 Arterapêutica, 606
Artetnografia, 593
ARTivismo, 600
 ator-brincante, 625

B

Balé Baião, 176
 balé clássico, 372, 374
BARAFUTURISMO, 53
 Baraperspectivismo, 53
 Boi de Reis, 618

C

capoeira, 206, 307, 322, 325, 326, 330, 331, 334
 Capoeira, 548
catiços, 30
Cavalo, 288, 291
 Cia de Dança Robson Correia, 84
 colonialidade, 43, 102, 249, 479, 521
Corpas da Terra, 219
 corpo-arquivo, 522
 Corpo-Baobá, 525, 529
 Corpo-Nanã, 274, 280
corpoterritório, 212
 Cosmograma *Bacongo*, 573
 cosmovisão africana, 179, 187, 284
 COVID, 538
 curadoria, 475, 478, 480
 currículo, 66, 68, 107, 168, 450, 542
 Currículo, 67

D

dança afroancestral, 175, 190
 dança de Oxum, 288, 296
 Dance Theatre of Harlem, 378, 381
 Dona Cici, 150, 151, 154, 156

E

École des Sables, 452, 527, 531
 empoderamento, 30, 118, 121, 176, 191, 344, 444, 545, 565
 Empoderamento, 85

EnegreSer, 101, 103
EPAI, 441, 442, 444, 446, 447
 epistemicídio, 136, 476, 477, 526
 Epistemologias do Sul, 106
Eré Eko, 118, 119
Ere Iranti, 119
 escrevivência, 215, 274, 305, 348, 349
Escrevivência, 215
 ExperimentandoNUS, 441
 exusíaco, 50

G

Germaine Acogny, 450, 451, 452, 528
 GrupAR, 646, 657

H

hipersexualização, 135, 264
homoafetividade negra, 262, 269

J

Jogando com a Instabilidade, 195, 198, 202

L

lei 10.639/2003, 463
 Lei 10.639/2003, 484, 555

M

Matripotência, 462, 557
 Mercedes Baptista, 77, 479, 508
 Mestre King, 77, 366, 393, 395
Mudra Afrique, 455, 459

N

Nave Gris, 569, 570
 necropolítica, 244, 343
 Necropolítica, 138

O

Odundê, 207
 oralitura, 274, 277, 284, 315, 535, 588
Oralitura, 266
 orixalidade, 281, 285

P

pagode, 130, 131, 133, 135, 137, 226, 234, 405, 439, 442, 447

performance afro ameríndia, 415

policentrismo, 201

polirritmia, 157, 201

políticas da ancestralidade, 508, 523

Pombagiras, 26, 28, 30, 35

pretagonismo, 494

Q

quadrilhas juninas, 401

Quadrilhas Juninas, 400

Quilombo de afetos, 270, 272

R

Robson Correia, Cia de Dança, 94

S

samba de caboclo, 556, 558, 560

Samba de Caboclo, 554

Sankofa, 465, 466, 467

Sansacroma, 485

sevirologia, 482, 484

Silvestre, 155, 196, 197, 202, 207

Swing Afro Baiano, 384, 385, 393



AUTORES & AUTORAS

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira é Professora Substituta na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutora em Performance como Prática Pública pelo Departamento de Teatro e Dança da Universidade do Texas em Austin (2019), com especialização em Estudos de Gênero e da Mulher e Estudos Africanos e da Diáspora Africana, onde completou, também, mestrado em Artes pelo Departamento de Estudos Africanos e da Diáspora Africana. Mestre em Ciência da Arte (UFF-RJ).

E-mail: agathacapoeira@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6336-4600>

Alexandre Carvalho dos Santos é Intérprete, Coreógrafo e docente de Folclore Brasileiro, do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Dança – PPGDan/UFRJ. Integrante da Companhia Folclórica do Rio – UFRJ. Idealizador e coordenador do Projeto em Africanidade na Dança Educação - PADE/UFRJ.

E-mail: xandycarvalho50@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8426-9466>

Amélia Vitória de Souza Conrado é Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (CNPQ).

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7491-488X>

Ana Carolina Alves de Toledo é Mestranda em Artes pela UNESP. Especialista em 'Corpo: dança, teatro e performance' pelo Célia Helena, SP (2016). Bacharel em Esporte (2006) e Marketing (2011) pela USP. Artista-educadora-pesquisadora das intersecções entre danças negras, pedagogias e feminismos. Pesquisadora no Grupo Terreiro de Investigações Cênicas (Instituto de Artes, UNESP). Educadora de Atividades Físicas no SESC SP.

E-mail: acarol.toledo@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8467-4739>

Ana Maria de São José é Artista. Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e Professora do Mestrado Interdisciplinar em Culturas Populares da Universidade Federal de Sergipe (PPGCULT-UFS). Doutora em Estudos Culturais pela Universidade do Minho – Portugal. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia.

E-mail: anasaojose@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7594-3407>

Ana Paula Silva dos Reis é professora de dança da rede estadual de ensino, produtora cultural e bailarina. Atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, é graduada e especialista em Dança.

Anne Caroline Vaz é artista-professora-pesquisadora da Dança. Natural de Belo Horizonte é graduada em Dança pela UFMG e mestranda em Dança pela UFBA. É integrante e idealizadora do Coletivo EnegreSer e atua na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais.

E-mail: reis.anapaulareis@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5812-0537>

Anne Caroline Vaz é artista-professora-pesquisadora da Dança. Natural de Belo Horizonte é graduada em Dança pela UFMG e mestranda em Dança pela UFBA. É integrante e idealizadora do Coletivo EnegreSer e atua na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais.

E-mail: annevaz91@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-1937-194X>

Aurionelia Reis Baldez (Dandara Baldez) é Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) Licenciatura em Dança e Bacharel em Dança (UFBA). Pesquisadora no Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade. Mestre do grupo de Capoeira Preta Kalunga Capoeira Angola - BA, Produtora Cultural do Grupo de Tambor de Crioula Baieira na Bahia. Professora substituta da Escola de Dança da UFBA.

E-mail: danbaldez@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6166-903X>

Beatriz Gonzalez Lagos é Licenciada em Dança pela UFBA, tem Especialização em Educação Musical Escolar pela Universidad de Chile. É mestranda no PPGDança da UFBA e Bacharelanda em Dança, UFBA. Membro do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares na Escola de Dança da UFBA. É diretora e professora da Escola Aberta de Dança do Candeal e do Projeto Social "Ballet da Luz".

E-mail: beatrizgonzalezlagos@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3649-2839>

Bruno de Jesus da Silva é Bailarino, coreógrafo, diretor artístico e pesquisador em dança. Docente temporário na Escola de Dança UFBA. Mestre em dança pelo PPGDança UFBA. Idealizador do EPA! Encontro Periférico de Artes e da Mostra CORPOCIRCUITO. Diretor do filme documentário RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia.

E-mail: bruno.danca@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6159-9016>

Bruno Novais Dias é Mestrando em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pelo programa de pós-Graduação em dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Atibaia. Interessado em pesquisar a afetividade negra enquanto instrumento propulsor em processos criativos.

E-mail: bruno_novais@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0370-4321>

Candai Calmon, artista, pesquisadora. Bacharel em Estudos de Gênero e Diversidade (BEGD/NEIM-UFBA); Mestranda em Dança (PRODAM-UFBA).

E-mail: candaicalmon@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0985-6337>

Celina Nunes de Alcântara é atriz e professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAC). Integra o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros, Africanos e Indígenas (Neab/Ufrgs), coordena o Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA) e é editora Associada da Revista Brasileira de Estudos da Presença. Como atriz é membra fundadora do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA/RS) e, desde 2018, integra o coletivo do espetáculo *A mulher arrastada*.

E-mail: celinanalcantara@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6546-2765>

Cleyce Silva Colins é Mestranda em Artes Cênicas na UFRGS, integrante do GETEPE-Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. Pesquisadora no projeto: A Formação Teatral como Criação de Si Mesmo. Graduada em Dança pela UFPEL.

E-mail: cleycesc@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8460-7920>

Denise Mancebo Zenicola é diretora, coreógrafa, bailarina e Artivista. DRT. 5.303. Doutorado e Mestrado no PPGAC - UNIRIO. Psd. em Danças Negras /Capes, no ISCTE em Lisboa. Docente UFF/IACS. Pesquisadora junto ao NEPAA, professora no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO. Formação em Dança Clássica, Contemporânea e Danças Pretas, esta última com Gilberto de Assis. Trabalha com Danças Contemporâneas e Afro Diáspóricas na cena. Atua em dança, teatro, arte preta, videodança. Diretora do Coletivo

Muanes Dançateatro. Coordenadora na ABRACE. Projetos: Laboratório Coletivo Muanes Dançateatro (UFF), Ciranda-Circulo Antropológico da Dança (UFPA) e Núcleo de Estudos das Performances Afro Ameríndias (UNIRIO).

E-mail: denisezenicola@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9284-8751> site: <https://denisezenicola.com.br/>

Eduardo Alves Guimarães é artista autônomo, mestrando em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Co-autor do Projeto Negras Utopias (2017) Integrante do grupo Gira - Grupo de pesquisa em culturas Indígenas, repertórios Afro-Brasileiros e Populares (2017 - CNPq). Na televisão, realizou trabalho como apresentador do Campus em Ação da Tv Cultura - Fundação Padre José de Anchieta (2019).

E-mail: malandro.alveseduardo@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9360-7642>

Eric Barbosa Araújo é formado em Administração de Empresas, ano 2008, Unifacs, Educação Física, ano 2017, Faculdade Social da Bahia, Pós Graduado em Gestão de Pessoas, ano 2010, Unifacs, Mestrando Escola de Dança Universidade Federal da Bahia, ano 2019/2020, Professor de Swing Afro Baiano.

E-mail: eric_araujo@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0399-6002>

Erick Santos Silva, *Performer-dançante*; Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) onde atuou em pesquisa na transdisciplinaridade da performance com a antropologia. Mestrando pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) no PPGDança, onde busca a transdisciplinaridade sob o seu tema, Decolonizar: Dançando com *Sankofa*.

E-mail: ei.santos.rck@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9212-0354>

Everton Bispo dos Santos é Mestrando e cursa Especialização em dança na Universidade Federal da Bahia. Licenciado e Bacharel em dança pela Universidade Federal da Bahia. Técnico em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Idealizador e coordenador do Núcleo de Dança Coisas de Pretxs, residente na Escola de dança da UFBA. Interpretador-criador da Cia de Dança O dito.

E-mail: neweverton-@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3462-3359>

Fernanda Silva dos Santos é Mãe, Feminista, Capoeirista, Prof^a. de Dança Criativa como caminho Dançaterapêutico. Mestra em Dança pelo PPGDANÇA/UFBA. Doutoranda em Dança PPGDANÇA/UFBA, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de S. Conrado. É membro do Grupo Gira de Pesquisa em culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares do Departamento de Dança da UFBA. Campos de Pesquisa: Artivismo Feminista; Prática da Capoeira em Processos criativos.

E-mail: fernanda.ss.geo@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9073-008X>

Fernando M C Ferraz é Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares.

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8149-1793>

Franciane Kanzelumuka Salgado de Paula é artista, pesquisadora e professora de dança. Bacharel em Dança pela UNICAMP, mestra e doutoranda em Artes pelo PPGArtes-UNESP. Cofundadora e integrante da Nave Gris Cia Cênica. Faz parte do Grupo de Pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas. Atuou como docente na licenciatura em Dança da Faculdade Paulista de Artes e na Escola Livre de Dança Santo André. Fez parte da SeráQuê? Cia. de Dança, da Cia. TeatroDança Ivaldo Bertazzo e da E² Cia de Teatro e Dança.

E-mail: kanzelu@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0901-3636>

Gabriela Souza da Rosa (Rita Rosa Lende) é artista, mestranda em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS) e graduada em Dança pela da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, membro pesquisador do Grupo Interseccional de pesquisas em Negritude, Gênero e Artes (GINGA), coordenado pela Dra. Celina Nunes de Alcântara e do Grupo de Estudos em Teatro, Educação e Performance (GETEPE), coordenado por Gilberto Icle. Organizadora e idealizadora do Seminário de Danças Negras do RS desde 2016 ao lado de Manoel Luthiery (UFPEL).

E-mail: fluxcontinue@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0744-9030>

Gerson Moreno é Artista de dança, diretor-fundador da Cia Balé Baião de Itapipoca CE, artista audiovisual, coordenador pedagógico da Escola livre Balé Baião (Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca CE – Escola da Cultura CE), curador do Festival Internacional de Dança do Litoral Oeste CE, pedagogo formado pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), especialista em Educação Biocêntrica e mestre em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

E-mail: gersoncafuzo@gmail.com

Gleidison Oliveira da Anunciação (Guego Anunciação) é bacharel em artes, licenciado, especialista e mestrando em dança pela Universidade Federal da Bahia. Formação em balé clássico Método da Royal Academy Of Dance, é bailarino, coreógrafo e diretor fundador da Reforma Cia de Dança. É professor do curso técnico e preparatório em dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do estado da Bahia, lecionando os estudos sobre o balé clássico.

Site: guegoanunciacao.com.br

E-mail: guegoanunciacao@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0099-9523>

Inah Irenam Oliveira da Silva é bailarina, produtora e gestora cultural, pesquisadora de danças e manifestações culturais populares, graduada em Bacharelado Interdisciplinar de Artes na UFBA. Idealizadora do EPA! Encontro Periférico de Artes e da Batalha do Pagode Baiano. Orientadora: Daniela Maria Amoroso.

E-mail: inahios@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8938-667X>

João Paulo Petronílio é Bacharel e Licenciado em dança pela Universidade Federal de Viçosa, Mestrando no Programa de Pós-graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia. Integrante do Grupo de pesquisa em culturas indígenas repertórios afro-brasileiros e populares da Escola de Dança/ UFBA com coordenação dos Doutores Amélia Conrado e Fernando Ferraz.

E-mail: joaopaulopetronilio7@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1345-1209>

Joelma Ferreira da Silva é Artista da Dança e Arte-educadora pela SEDUC/AL. Mestranda no curso Interdisciplinar em Culturas Populares (PPGCULT-UFS). Especialista em Arte, Educação e Sociedade (CESMAC) e graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Alagoas.

E-mail: joelma_ferreira25@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9598-1651>

Joice Faria é Pesquisadora em Literatura Brasileira e Literatura Infantil/infanto-juvenil. Desenvolve atualmente dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e cultura na linha de pesquisa documentos da memória cultural da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Investiga a produção contemporânea de autoras e autores negros e suas dinâmicas de circulação e reconhecimento, especialmente em eventos e feiras literárias.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5037-5984>

Katya Souza Gualter/Nome artístico: Katya Gualter. Mulher preta. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Artista docente e pesquisadora da Dança/UFRJ. Coordenadora do Laboratório PECDAN (Pesquisa em Cinema e Dança)/UFRJ - Projeto Poéticas no cotidiano sob olhares de Exu e Pombagira. Integrante do GrupAR.

E-mail: katyagualter@gmail.com

Kleber Rodrigo Lourenço Silva é doutorando em Artes pela UERJ e Mestre em Artes pela UNESP. Artista da Dança e do Teatro. Integra como pesquisador o grupo Motim – Mito, Ritos e Cartografias Femininas na Arte CNPQ/UERJ. Diretor do Visível Núcleo de Criação e encenador na Capulanas Cia de Arte Negra.

E-mail: lourencokleber@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/000-0002-6774-0834>

Leonardo das Chagas Silva é Licenciado em Dança e especialista em Arte-Educação, ambos pela UFBA. Atua como professor de Arte/Dança no Instituto Federal da Bahia - IFBA. É bolsista FAPESB e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPG-Dança), da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, no qual participa do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas Afro-Brasileiros e Populares – GIRA. Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

E-mail: leo.danca@gmail.com.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7132-887X>

Lindete Souza de Jesus é Mestranda Escola de Dança UFBA - 2019-2020. Formada em Comunicação Social –Jornalismo ano 2014, F2J, Atriz Ufba 2015 – Poetisa, poemas em várias antologias, Dançarina Afro Performer, Canto coral – contralto no coral do Mosteiro de São Bento.

E-mail: lindetedanca@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8866-0780>

Lorena Conceição Moreira de Oliveira é Mestranda em Dança no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança - PRODAN da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Arte Educação - Instituto Superior de Educação de Afonso Cláudio (ISEAC). Licenciada e bacharel em Dança - Escola de Dança da UFBA. Vice-diretora e professora de Dança - E. M. Comunitária da Histarte.

E-mail: loripa900@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4369-0182>

Luciana Monnerat é Mestranda em Dança (PPGDAN/UFRJ), intérprete-criadora da Companhia Híbrida, professora de Hip Hop nos Projetos Arte é o Melhor Remédio (Companhia Híbrida) e Uzina Artes Cênicas (Espaço Cultural da Escola SESC de Ensino Médio), produtora e idealizadora da Groove Party <<https://www.instagram.com/grooveparty/>>.

E-mail: luu.monnerat@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6790-1343>

Luciane Ramos Silva é artista da dança, antropóloga e mediadora cultural. É doutora em Artes da Cena e mestre em Antropologia pela Unicamp. É co-diretora da revista O Menelick2Ato. É gestora de projetos do Acervo África e compõe a Anykaya Dance Theater, companhia sediada em Boston.

E-mail: lucianeramoss@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1723-719X>

Luisa Marinho é artista e pesquisadora. Doutoranda no Departamento de Espanhol e Português da New York University, é mestre em Performance Studies pela NYU (Emerging Scholar Award 2019) e mestre em Artes da Cena pelo PPGAC/UFRJ (FAPERJ/SEC Prêmio Experimentações Artísticas 2016). Seu trabalho, cruzamento entre performance e escrita, pode ser visto em www.luisamarinho.com.

E-mail: luisa.marinho@nyu.edu

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4736-3805>

Marcos Cezar Santos Gomes é Docente da Unijorge. Mestre em Dança pela - UFBA. Aluno Especial do Doutorado no programa de Difusão do Conhecimento - FACED, 2017. Psicopedagogo, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança - UFBA e em Metodologia da Educação do Ensino Superior. Licenciatura e Pós-Graduação Docente em Educação Física. Mestre de Capoeira. Integrante do Grupo de Pesquisas Corponectivos em Danças - UFBA.

E-mail: zambi.mestre@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-3863-5856>

Maria de Lurdes Barros da Paixão é Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: Imagem Cultura e Representação /LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada II do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

E-mail: luluacaso@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7196-4590>

Marilia Rameh Reis de Braga. Nome artístico: Marília Rameh. Mulher branca. Fundadora e integrante da Cia de Dança Artefolia, artista da dança, pesquisadora com experiência na área de criação artística em dança, gestão e produção cultural, atuando também na análise e emissão de pareceres de projetos culturais. Tem experiência na gestão pública, em organizações da sociedade civil. É especialista em Políticas Culturais de Base Comunitária FLACSO - Argentina. Integrante do GrupAR.

Raissa Conrado Biriba é Mestra pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e licencianda em Dança pela Escola de Dança da UFBA na modalidade de Ensino à Distância (EAD). Bailarina e professora do método cubano de balé clássico. Pesquisadora do GIRA - grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

E-mail: raissabiriba@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2046-1085>

Raphael Luiz Barbosa da Silva/Nome artístico: Raphael Arah. Homem preto. Artista docente e pesquisador da dança. Professor do curso técnico em bailarino contemporâneo da Escola Angel Vianna. Coordenador do Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro da Faculdade Angel Vianna. Mestrando em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Integrante do GrupAR.

Renato Mendonça Barreto da Silva/Nome artístico: Renato Mendonça. Homem preto. Doutor em Artes Visuais pela UFRJ. Professor Ajunto do Departamento de Arte corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Bailarino Intérprete do Grupo Cultural Jongo da Serrinha (2008). Integrante do GrupAR.

Roberta Roldão é bacharel em Direito, especialista em Recursos Hídricos e Direito Ambiental; Mestre em Artes pela UFU, Doutoranda pela UFBA/PPGAC (Conceito Capes 6), com duas formações na École des Sables (2011/2018), membro do Grupo Umbigada. Tem formação em Dramaturgia Negra: A palavra viva, pela EAD e alguns trabalhos audiovisuais relacionados a dança africana.

E-mail: oadoutorado@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7962-6273>

Robson Correia Santos é Licenciado e Bacharel em Dança pela UFBA, Ex-produtor, professor e Coordenador na Escola de Dança da FUNCEB, Ex- produtor do Projeto "Arte no Currículo" parceria entre UFBA e Prefeitura de Salvador, coreógrafo da Cia Baiana de Patifaria, Diretor, Coreógrafo e produtor da Cia de Dança Robson Correia, Professor da Santa Casa da Bahia, membro do grupo de Pesquisa Gira da UFBA.

E-mail: rds_dancante@yahoo.com.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5648-4356>

Samira Lima da Costa/Nome artístico: Bia Samira. Mulher branca. Mãe, contadora de histórias, professora de graduação no Departamento de Terapia Ocupacional da Faculdade de

Medicina da UFRJ e no Programa de Pós-graduação em Paicoaociologia de Comunidades do Instituto de Psicologia da UFRJ. Coordenadora do Laboratório de memórias territórios e ocupações - rastros sensíveis/ CNPq. Integrante do GrupAR.

Sebastião de Sales Silva (Tião Silva) é ator-brincante, professor-pesquisador das artes da cena. Intérprete-criador do espetáculo “Saudades Z(é)”. Participou do espetáculo “Revoada” do Arkhétypos Grupo de Teatro (UFRN). Tião Silva tem em sua formação uma proposta multidisciplinar; é pedagogo, literato em culturas do RN. É doutorando em Dança pela UFBA e integra o Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade (GIPE/UFBA).

E-mail: se-bastiaosales@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7070-3364>

Sérgio Andrade é artista e professor do DAC e do PPGDan/ UFRJ. Doutor e mestre em Filosofia (PUC-Rio), mestre em Artes Cênicas e licenciado em Dança (UFBA). Coordenador do Laboratório de Crítica/ UFRJ.

E-mail: sergioandrade.prof@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1334-9394>

Sheila Karine Melo Lima é Mestranda do Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do projeto de pesquisa em dança Aldeia Mangue da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Psicomotricidade pela Universidade Pio Décimo.

E-mail: smlkarine@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1041-0727>

Soiane Gomes de Paula é Mestranda em Dança no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia(UFBA). Artista popular da linguagem de Quadrilha Junina desde 1994, Possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2006). É Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA/CNPQ onde desenvolveu e realizou o 1º Fórum de Quadrilhas Juninas de Salvador (2019). Foi Conselheira Municipal de Políticas Culturais do Salvador (2015-2017). Atuou como professora de Danças Brasileiras na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB (2010 a 2014).

E-mail: lewaketu@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-6725-1117>

Tatiana Maria Damasceno é Coreógrafa, Intérprete e docente no Programa de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do Curso de Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora de Graduação do Curso de Bacharelado em Dança. Membro do Núcleo Docente Estruturante (NDE) dos cursos de graduação em dança. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade.

E-mail: tatidamaria@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4941-6077>

Tulani Pereira da Silva é Doutoranda em Artes (UERJ), mestra em Relações Étnico-Raciais (CEFET-RJ), especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e licenciada em Dança (UFRJ). Atua como artista, educadora e pesquisadora nas áreas de Performance, Relações Étnico-Raciais, Gênero, Cultura Popular, Religiões Afro-Brasileiras.

E-mail: tulani.ps@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6287-6399>

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança



EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança