

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Relatoria CT Dança e Diáspora Negra

Profa. Dra. Amélia Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Fernando Ferraz (UFBA)
Profa. Dra. Maria de Lurdes Paixão (UFRN/UFBA)
Prof. Dr. Lau Santos (UFBA)

O Comitê Temático **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras** teve a atuação dos Professores Coordenadores: Doutora Amélia Conrado (UFBA), Doutor Fernando Ferraz (UFBA), Doutora Maria de Lurdes Paixão (UFRN/UFBA), Doutor Lau Santos. Foram 38 trabalhos inscritos – (36 artigos e 2 painéis), ocorrendo até o final do evento 33 comunicações orais e 2 painéis organizados em 6 sessões, três delas simultâneas. Cada sessão apresentou uma média de 8 comunicações, com quinze minutos de apresentação cada, organizadas em grupos de 4, seguidos de breve debate analítico de 25 minutos. Notou-se entre os comunicadores (professores, doutores, doutorandos, mestres, mestrados e alunos de graduação inscritos) as seguintes vinculações institucionais: UFBA, UESB, UFRGS, Unesp, UFPB, UNEB, UFRJ, UERJ, UFRN, Furb, UFP, Unirio.

A seguir relaciono uma série de temáticas que compõem com o campo das danças negras afrodiaspóricas uma relação histórica fundamental e que foram temas discutidos nas sessões do CT, quais sejam: a quadrilha junina, o *breaking*, o passinho foda, a capoeira, as danças do Oeste africano, as técnicas modernas (Silvestre – Acogny), as danças de salão, os Afoxés, a análise das corporalidades presentes nos rituais litúrgicos afro-brasileiros, as escolas de samba, o swing afro baiano, o sapateado, a improvisação em dança com objetos-arquivo afro-referenciados, pagode baiano e a produção de uma dança contemporânea afro-referenciada. A partir dessas aparições foram desenvolvidas discussões sobre as dramaturgias em dança, as correlações entre tradição e contemporaneidade, olhares biográficos sobre artistas das danças negras, os exercícios de curadoria, o processo de curricularização de epistemes e metodologias afro-referenciadas, seja nas escolas públicas ou nas universidades, a noção de gênero a partir da produção teórica africana, a produção de olhares somáticos afro-referenciados, a revisão de historiografias tradicionais da dança, a politização de noções em torno do hibridismo, a relação entre arte, dança e saúde mental de sujeitos racializados, a produção de

1573

epistemes a partir das experiências vividas no contexto diaspórico, a investigação de estratégias de produção artística que busquem autonomia, contrapondo-se as lógicas capitalistas excludentes e coloniais.

O CT gostaria de elogiar os colegas da Direção, Coordenação de Comitês e Secretaria (Lakka, Marco Aurélio e Marcelo) no apoio e suporte atento para a organização do evento. No entanto, é importante ressaltar a precarização do funcionamento do comitê devido à falta de monitores nas sessões simultâneas, situação informada na véspera do evento. Tal situação, em que coordenadores foram obrigados a atuar como monitores, mediando questões de secretaria e monitoria acabou por facilitar a participação de Mestres e artistas periféricos (não inscritos) convidados. Essa presença foi fundamental para o desdobramento de reflexões e a potencialização do encontro científico, o que provocou durante a sessão de relatoria interna questionamentos sobre a autonomia do comitê na organização de arranjos próprios, visto a especificidade teórico metodológica que as relações com os mestres solicitam e as condições de organização na Associação em pleno contexto remoto/pandêmico.

A seguir produção poética desenvolvida durante a última sessão do CT em que foi produzida essa relatoria:

As experiênciAÇÕES gingadas apresentadas pelas/os pesquisadoras/pesquisadores trouxeram seu “aterramento” como ação emancipatória e contra colonial dando visibilidade aos mestres pretos e mestras pretas que são invisibilizados pelo sistema capitalista, patriarcal, hétero-branco. Nossas respostas contra hegemônicas são rítmicas, estão plenas de sonoridades “taps-slaps-samba”, swingam pelo berimbau na luta contra a apropriação de nossas práticas culturais e de nossas epistemes. Somamos! UBUNTU! Somamos nossos corpos e idades! Somáticos!??? Não, somos senioridades! Nossos mais velhos e mais velhas dançam nas cadeiras, mostram sua energia, a força do seu asé sem ter que demonstrar o vigor de um corpo sexualizado pelos olhares eurorreferenciados. Armengar é potência criativa, é estética-solução do povo preto pra qualquer problemão. É também dançar par.eado com uma pena, uma pedra, uma folha de árvore ou pedaços de tecidos, vestidos de nossas avós do ilê Ayê, Olodum, Muzenza, Malê Debalê! Desfilamos o estandarte da alacridade no bloco de malhas vestidosparangolés. É Periferia! É revolução, sem mais arredores, estamos atentos a toda e qualquer apropriação. Somos graves, médios, agudos, tambores

desobedientes à cooptação de nossas cosmopercepções pelo sistema vigente! Nossa filosofia também é macumba, oriki, itã, elinga! Lutamos na ginga e na mandinga contra o genocídio, epistemicídio, semicídio, estéticídio! Nossas pesquisas-griô são importantes registros sociais, históricos, políticos e matriciais! O objetivo é produzir referências para outres pesquisadores negres que venham dar continuidade na caminhada encruzada do povo preto dentro do universo acadêmico. Nossa encruzilhada é lugar-trânsito entre a academia e os quintais, os subúrbios, as periferias, as rodas, as ruas e os carnavais. Lugar onde nossas corp.oralidades gritam dançando o legado de nossas saBenças encantadas ancestrais. Estamos Sapateando nosso samba na cabeça da colonialidade do poder (Quijano) enquanto jogamos a capoeira emancipatória e “aterrada das camuços”. Somos seres malandreado saBenças nas frestas do sistema dominante. Gingamos, logo (re) existimos! Sambamos, logo, como cambonos, ensinamos-aprendendo e aprendemos-ensinando. Somos Cria, Criado, Criação. Somos o passo encruzado do passinho-foda. É passinho-foda, assim se fala! Somos *breaking* que é rumba da Santeria cubana, encantamento e magia. Nosso swing afro-baiano é um bom Cozido feito por Antônio(s), Anésias, Maria(s), Eusébio (Lobo-pesquisador), Oxalá, Omolu, Stella(s), Valdina(s), Nego-Rasta, Jakaré-professor, Nego-dito, Zambi, Zumbi. Nosso balanço é inquieta/ação de quadril, é desdobramento da diáspora africana. É RitmiCIDADE! Balançamos o corpo no rolê de nossas pesquisas para derrubar os pilares racistas das estruturas por onde ANDAMOS! Ou melhor, Dançamos! No coração, nosso patuá é guia no peito! Com oito movimentos formamos a dança da trans-gre-ssão! Quer saber? Somos tudo que a boca come e Exu é o Senhor da Comunicação!

*Atenciosamente,
Coordenadores do CT.*

Artigos

Que dança *tap* é esta no sapateado do Brasil?

Ana Luiza de Castro Leite Gori (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente estudo visa verificar se o estilo de dança sapateado praticado no Brasil refaz as características essenciais da dança *tap* desenvolvida nos Estados Unidos da América (EUA), para além da movimentação e técnica, levando em consideração as bases históricas, étnicas e culturais sobre as quais foram desenvolvidos os conceitos e as epistemes em cada país. Ainda este ensaio promove a reflexão sobre as fundações que foram sendo construídas dentro deste fazer no Brasil, as quais permearam as estruturas brancas e violentas, desviando suas características fundamentais, filosóficas, étnicas e raciais. Em comprovando que a dança *tap* é diaspórica, negra e marginalizada, nascendo junto com músicas como o jazz, se tem o início de uma dicotomia experienciada no Brasil, já que o nome muda, passa a ser abraçado pelo guarda chuva dos sapateados, que são inúmeros no Brasil como o Coco, a Catira, a Chula, o Maracatu e tantos outros. O que o presente estudo coloca em pauta é como o embranquecimento da dança *tap* dificultou as possibilidades de reconhecimento da negritude desta dança como um fazer preto, diaspórico e urbano.

Palavras-chave: SAPATEADO, TAP DANCE, AFRODIASPORICO, DANÇA NEGRA

Abstract: The present study aims to verify if tap dance style practiced in Brazil remakes the essential characteristics of the tap dance developed in the United States of America (USA), in addition to movement and technique, taking into account the historical, ethnic and cultural bases on the which concepts and epistemes were developed in each country. This essay also promotes reflection on the foundations that were being built within tap dance in Brazil, which permeated the white and violent structures, deviating its fundamental, philosophical, ethnic and racial characteristics. In proving that tap dance is diasporic, black and marginalized, being born along with music like jazz, there is the beginning of a dichotomy experienced in Brazil, since the name changes, it starts to be embraced by the umbrella of the *sapateado*, which are numerous in Brazil such as Coco, Catira, Chula, Maracatu and many others. What the present study puts in question is how the whitening of tap dance hampered the possibilities of recognizing the blackness of this dance as essentially a black diasporic and urban dance.

Keywords: TAP DANCE, AFRO DIASPORIC, BLACK DANCE

1. Breve Histórico da Dança Tap

A dança *tap* teve seu desenvolvimento nos Estados Unidos da América

1577

(EUA), através dos negros em diáspora.

Assim que chegam aos EUA, os negros são levados para as *plantations*, em grandes fazendas, para trabalharem forçadamente para senhores brancos. É importante refletir que os negros chegam de diferentes países e regiões da África, com línguas diferentes, costumes diferentes e eles não necessariamente se entendem entre si. Segundo Malone (1996), por volta de 1720, na Carolina do Sul os habitantes negros chegavam a doze mil habitantes e os Europeus estavam em nove mil habitantes.

Nas *plantations*, os negros começam então a serem forçados a cantarem e dançarem para os donos das terras.

Escravos trabalhavam nas plantações do crepúsculo ao amanhecer sob o calor sol e com alimentação e repouso inadequados; independentemente, durante a noite horas, eles deveriam se apresentar através da música, canto e dança para seus senhores brancos¹ (THOMPSON, 2014, p. 69 - Tradução nossa).

Em Stearns (1994), há um enfoque maior na semelhança entre as danças de 1950 em diante com as da África e dos negros em diáspora através dos relatos e testemunhas que o autor mesmo ouviu. Já em Thompson (2015), a visão é da exploração descontrolada da dança e da música dos negros pelos brancos escravocratas o que mais tarde, levou a criação da indústria do entretenimento. Porém, ambas obras tem em comum a afirmação da contribuição inesgotável da cultura africana em diáspora que se alimentou do que havia no continente americano, mais especificamente nos EUA, para manter suas origens e construir novos elementos culturais.

A dança *tap*, surge então nesse contexto, delineando a multiculturalidade da diáspora em música, dança e religiosidade. *Tap* é fruto dessa confluência, desse agrupamento negro que define um conjunto de movimentos étnicos, filosóficos, culturais e artísticos destas pessoas que, desde a travessia do Atlântico, trocam saberes e experiências.

Em oposição às abordagens nacionalistas ou etnicamente absolutas, quero desenvolver a sugestão de que os historiadores culturais poderiam assumir o Atlântico como uma unidade de análise única e complexa em suas

¹ *Slaves worked on the plantation fields from dusk to dawn under the hot sun and with inadequate food and rest; regardless, during the Evening hours, they were expected to perform through music, song and dance for their white masters.*

discussões do mundo moderno e utilizá-la para produzir uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural (GILROY, 2012, p. 57).

Assim, Gilroy (2012) define o Atlântico, não apenas como um oceano, na perspectiva geográfica, mas também como conjunto cultural que vai muito além de transporte forçoso de pessoas negras, mas de uma junção de etnias, línguas, hábitos, ciências e muitas outras características que foram responsáveis pelo processo civilizatório dos países escravocratas.

Ainda no contexto das *plantations*, os negros tentando se comunicar e entender o novo contexto de suas vidas, utilizavam materiais locais para criarem seus próprios instrumentos e, assim, suas músicas, que mais tarde se chamariam *slave songs* ou música dos escravizados. A dança também foi se desenvolvendo e era nítida a semelhança com as culturas em África.

Um exemplo de dança da África Ocidental que persistiu no sul escravocrata foi o *ring-shout* [...] Assim, o tipo de apresentação, também conhecido como "*ring-shout*" ou apenas "*shout*" entre os negros, foi uma dança religiosa / sagrada que sobreviveu a travessia do Atlântico e continuou na América do Norte. O *ring-shout* nas plantações dos Estados Unidos parecia bastante semelhante às danças realizadas em várias regiões da costa oeste da África² (THOMPSON, 2015, p. 114 - Tradução nossa).

É possível perceber a semelhança do *ring-shout* com a dança *tap*³ sendo o início de uma forma mais aproximada com o que se tem atualmente. A confluência entre música e dança e os ritmos criados remetem a origem de um novo fazer em dança, o *tap* e na música o início do que se conhece como gospel.

De fato, a história da civilização estadunidense se confunde com a criação e desenvolvimento artístico e cultural que os negros fundaram naquele país. Não se dissocia África e EUA para contar esta história.

E ainda, entendendo a construção e desenvolvimento da dança *tap*, Stearns (1994), faz uma tentativa de classificar características existentes nas danças afrodiáspóricas. Primeiro: dançar com pés descalços a favor dos passos de deslizamentos, arrastamento ou *shuffles*; segundo: danças africanas são frequentemente dançadas de uma posição mais flexionada e corpo dobrado na

² One example of West African dance persisting in the slave South was the ring dance. [...] This type of performance, also known as the "ringshout" or just "shout" among blacks, was a religious/sacred dance that survived the Middle Passage and Continued in North America. The ring dance on plantations throughout the United States looked quite similar to the dances performed throughout various regions on Africa's West Coast.

³ Saiba mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQgrlcCtys0>.

cintura; terceiro: danças africanas, usualmente imitam animais em detalhes realísticos; quarto: improvisação tem enorme relevância nas danças africanas, a expressão da individualidade é muito importante; quinto: a dança dos africanos é centrífuga, advinda dos quadris e perna se move pelos quadris e não pelos joelhos.

A dança *tap* não refuta em apresentar a maioria das características as quais também estão presentes na origem e desenvolvimento de tantos outros fazeres.

[...] No entanto, deve-se reconhecer que a população escravizada entrou no comércio doméstico com vários costumes musicais e dançantes, e o comércio doméstico como uma empresa tem sua própria cultura de artes cênicas, então este palco público dentro da instituição da escravidão influenciou a cultura americana, como um todo⁴ (MALONE, 1996, p. 157).

A história dos EUA se confunde com a presença negra em seu território que não só povoou e construiu o país, mas desenvolveu sua excelência artística desde o início.

2. A dança *Tap* como Sapateado Americano no Brasil

Antes de iniciar esse diálogo importante, é preciso que se diga que a construção deste estudo se deu através de uma pesquisa analítica partindo de uma análise historiográfica uma vez que é preciso entender certas questões dadas como firmadas. Ao perceber o passado é possível notar alguns desvios importantes que tornam a dança *tap* o que ela se faz hoje no país.

No Brasil a dança *tap* chega num contexto diferente. O advento do cinema em *Hollywood* e os filmes musicais que retratavam uma dança mais parecida com as europeias, por assim dizer, que fugia da expressão negra da dança *tap*.

De acordo com Mattar (2020), Phillip Ascott, um australiano que veio para o Brasil começou a ensinar a dança numa periferia em São Paulo, por volta de 1945.

Então, o Brasil passa a consumir uma dança Hollywoodiana e ensinada por um estrangeiro, tem-se uma transmissão de herança cultural, porém formatada diferentemente.

Essa questão é tão séria, que a migração da dança estadunidense para

⁴ [...] However, it must be recognized that the enslaved population entered the domestic trade with various music and dance customs, and the domestic trade as an enterprise has its own performing-arts culture, so this public stage within the institution of slavery influenced American culture, as a whole.

território nacional pode incorrer em desconsiderações graves, como bem dimensiona Hall (2013), quando afirma que pode haver uma exclusão muito severa e uma apropriação muito maior do que se possa mensurar.

Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. A apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano – cito novamente Cornel West -, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a forma de ocupar o espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (HALL, 2013, p. 381).

Não coincidentemente, ao adentrar no Brasil, *tap* passa a se chamar sapateado. Não é como o jazz, o samba, o tango, o ballet que independente do local de prática e estudo tem o mesmo nome de suas origens. Ele é o sapateado americano no Brasil, *claquettes* na França, *claque* na Espanha. É um fenômeno interessante.

O nome, como Aza Njeri⁵ traz, possui alguns eixos e um deles é o histórico. Quando existe a mudança de um nome há necessariamente o apagamento de uma bagagem cultural. Então é possível crer que ao mudar o nome de dança *tap* para sapateado americano no Brasil tem-se ainda uma imposição cultural brasileira sobre algo que não foi construído neste território, desrespeitando e desconsiderando os motivos desta nomeação no seu país originário para impor outros motivos por aqui.

Obviamente que a dança quando entra num novo território absorve as características culturais que permeiam o local, mas esta confluência cultural não descaracteriza as bases do fazer, o que torna a mudança de nome inapropriada e abre espaço para novos contextos históricos que, por muitas vezes, apagam a origem desta dança.

E é exatamente o que acontece no Brasil, quando estudos sobre *tap* começam a ser divulgados e a construção e difusão de conhecimento acerca do tema seguem um novo contexto.

Desta forma, podemos dizer que o sapateado é uma dança essencialmente

⁵ Saiba mais em: <https://www.youtube.com/watch?v=du-4PFavpZ8&t=769s>.

norte-americana, proveniente da fusão cultural entre imigrantes europeus e escravos africanos. O branco contribuiu com a técnica e aperfeiçoamentos dos sons desenvolvidos desde os primórdios na Irlanda, passando pela Inglaterra até chegarem ao Novo Continente. O negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais (NOBRE; MACHADO, 2003, p. 18).

O que diz o trecho acima é que a origem da dança *tap* é, na sua base de ser, estadunidense. Mas não, mera geografia, pois logo depois, os autores delineiam uma fusão de culturas recheadas de estereótipos que apontam quem fez o que. O caldeirão de culturalidades que deforma a herança cultural afrodiaspórica e coloca em ascensão o branco europeu como o dono da técnica e o negro como o selvagem que tocava o tambor e entendia de ritmos e força corporal. O velho novo contexto do racismo e da história contada pelo viés branco colonizador.

E continua, o Brasil assume a perspectiva histórica e intelectual que melhor lhe convém.

No Brasil, o que influenciava os sapateadores eram os filmes da época, protagonizados por Fred Astaire, Ginger Rodgers e Gene Kelly. Como Ascott morava em um bairro pobre de São Paulo, Vila Carrão, começou a ensinar os jovens a dançar e sapatear como aqueles elegantes dançarinos do cinema. Talvez, numa tentativa de driblar a pobreza e a falta de luxo, utilizava espaços de sua casa e não cobrava nada pelas aulas e ensaios (MATTAR, 2020, p. 24).

A autora fala em luxo, mas que luxo? A resposta é óbvia, o que era mostrado nos filmes musicais, os vestidos de pluma das atrizes e os fraques dos homens dançando em enormes salões. Uma nova cultura permeando esta nova percepção de *tap*. A dança nasceu de comunidades afrodiaspóricas escravizadas. Sempre foi um meio de comunicação para sobrevivência. Que falta de luxo é essa que Ascott queria driblar ao invés de explicar que da pobreza e da desumanização se fez arte? Realmente, pelo exposto, tem-se uma breve percepção do sapateado americano.

Porém, ainda de acordo com Mattar (2020), antes de Phillip existiu Gualter Silva, um mineiro que já na década de 1930 atuava como dançarino, mais especificamente no Rio de Janeiro. Silva levou para os palcos a estrutura criada nos EUA a cerca da dança *tap* e o fez com propriedade.



Gualter Silva Tap Dance

May 19 at 3:47 PM · 🌐

Na Década de 60, Gualter Silva montou para as "Pupilas do Senhor Gualter", uma Coreografia de Samba Sapateado.

Enfatizo, que o Passo de Samba Sapateado, foi criado por Gualter Silva na década de 40 e é o mesmo passo que é dado até hoje em todas as Escolas de Sapateado, em todo o Brasil.

Foto do programa "Café Sem Concerto" na Tv. Tupi - Rio de Janeiro.

Da esquerda para a direita:

Regina Célia Côrtes Sálvio Bezerra, Rosa Alice Berestezky, Ana Maria Côrtes Coelho e Elizabeth Berestezky.



Fig. 1. As Pupilas do Sr. Gualter, coreografada por Gualter Silva com um elenco totalmente feminino em *blackface*. Fonte: <https://www.facebook.com/people/Gualter-Silva-Tap-Dance/100068010137532>, porém encontra-se indisponível.

Para todos verem: figura em preto em branco em que aparecem oito pessoas vestidas com saia curta rodadinha branca de babado, estampada de babado e calças brancas e blusas estampadas com meia calça preta nos braços e nas pernas e o rosto completamente pintado de preto.

Assim, o Brasil trouxe toda a cultura branca criada ao redor da dança *tap*. Do *blackface*⁶ a estética embranquecida de Fred Astaire, a dança que chegou ao país se encaixou perfeitamente no conceito de sapateado americano, branca e apagadora.

3. A higienização do corpo preto na dança *tap*

Thompson (2015) reflete como se formou a ideia do corpo negro imoral e

⁶ De acordo com Gottschild (1996), o *blackface* foi uma maneira de zombaria do corpo e das danças negras entre os brancos, mas também foi uma oportunidade para as pessoas pretas adentrarem a indústria do entretenimento com seus corpos e poderem se apresentar nos ministres. É uma liberdade paradoxal para o branco e mais contraditório ainda, no quesito liberdade, para o preto. Era sempre uma personagem.

proibitivo. “Segundo du Chaillu, qualquer pessoa que tenha visto um fandango espanhol e possa imaginar seus movimentos lascivos dez vezes mais exagerados terá algumas concepções vagas das posturas dessas mulheres negras” (Tradução nossa)⁷.

Os relatos dos colonizadores sobre a dança e as africanidades que se manifestavam em cada corpo negro transformam as humanidades, em especial, a da mulher negra, em objetos despersonalizados. O uso dos quadris como lascivo, as características de um tronco mais pra baixo e danças mais aterradas levaram o negro a não ser o padrão de corpo dançante, uma espécie de aborígene, selvagem, desprovido de técnica.

Portanto, o corpo negro dançante era visto como um corpo sem técnica, sem o necessário para ser considerado digno de respeito. O conceito de bom e ruim do colonizador passou a prevalecer e a padronização do que era ou não passível de ser considerado como dança dentre outras distorções foram impostas às pessoas negras.

A grande dicotomia é que ao povoarem os EUA especificamente, mas também as Américas, os negros levaram suas culturalidades e lá desenvolveram danças, músicas e outras artes que posteriormente foram copiadas ou roubadas pelos brancos.

[...] Os americanos europeus adotaram a aparência, o som, o fraseado e a linguagem corporal de seus mentores afro-americanos. Sejam estilos de música ou estilos de vida os alvos, a apropriação é comum na cultura popular. Uma rota é o roubo total. Um caminho menos flagrante é o processo tortuoso e inconsciente em que a estética africanista é captada do ar que respiramos. Depois, há um vasto meio-termo⁸ (GOTTSCCHILD, 1996, p. 24 - Tradução nossa).

O corpo preto na dança foi inferiorizado, porém suas produções artísticas não. Houve um ajuste para que se colocasse as coisas em ordem, por assim dizer. Classificações começam a acontecer como: sapateado clássico e sapateado rítmico.

⁷ According to du Chaillu, anyone who has seen a Spanish fandango, and can imagine its lascivious movements tenfold exaggerated will have some faint conceptions of the postures of these black women.

⁸ European Americans have taken on the look, sound, phrasing, and body language of their African American mentors. Whether song styles or lifestyles are the targets, appropriation is commonplace in popular culture. One route is outright theft. A less blatant path is the circuitous, unconscious process in which the Africanist aesthetic is picked up from the air we breathe. Then there is a vast middle ground.

Martin (2001) deixa bem expressa a questão colocada quando afirma que o sapateado clássico é mais dançado com o corpo utilizando mais os braços e técnicas de ballet. Em continuação, a mesma autora conceitua sapateado rítmico como sendo o sapateado do negro americano. Pronto, um tem técnicas de ballet e o outro é do negro, as estéticas estão postas.

Ballet, a dança acadêmica da Europa, oferece o contraste mais dramático com a estética da dança africanista. Foi considerado como o repositório dos valores europeus e é caracterizado pelo esteticista Rayner Heppenstall como um reflexo “do que é considerado mais significativo na cultura do Ocidente... um epítome da história total do Ocidente”⁹ (GOTTSCCHILD, 1996, p. 12-13 - Tradução nossa).

É notória a tentativa de limpeza estética que foi se produzindo para a dança *tap* a fim de, não só impor uma adequação dentro da sociedade dominante branca, mas de excluir a identificação negra dos próprios negros censurando sua dança e seus corpos do que originariamente desenvolveram.

Isto também aconteceu nos EUA onde esta classificação primariamente aconteceu, não foi nada criado no Brasil, apenas adequou-se igual. As classificações da dança para que uma ficasse como negra e outra não, sendo que ambas são a mesma coisa, tem uma razão: limpar o que eles consideravam sujo, europeizar a coisa toda.

4. Que dança *tap* é esta no sapateado do Brasil?

A pergunta que dá nome a este estudo requer ainda um aprofundamento maior para sua resposta. Ainda sim, foi possível perceber que a dança *tap* sofreu algumas alterações para se encaixar nas estruturas de poder as quais foi submetida tanto nos EUA quanto no Brasil. Alterações estas que sugerem um contexto histórico confuso e menos enegrecido.

Dança *tap* proveniente dos povos afrodiáspóricos que foi encaixotada em ginga e ritos tribais desconsiderando suas contribuições plurais e seus corpos dançantes. Estereotipados, os negros foram marginalizados da construção histórica e estética de suas danças, inclusive tendo que se adaptar a alguma estética

⁹ *Ballet, the academic dance from Europe, offers the most dramatic contrast to Africanist dance aesthetics. It has been regarded as the repository of European values and is characterized by aesthetician Rayner Heppenstall as a reflection of “what is thought most significant in the culture of West... one epitome of the total history of the West”.*

européia para terem chance em seus próprios fazeres, já capturados pelo poderio colonizador. Um corpo mais alongado era mais bem aceito, uma vestimenta considerada mais elegante também tinha maior acolhimento. Características foram sendo modificadas para que se conseguisse limitar a visão da negritude da dança e transformá-la em algo mais embranquecido.

O sapateado americano resumiu a dança *tap* em técnica, enaltecendo caldeirões culturais em que se incluem os irlandeses e ingleses também como criadores e originários deste fazer. Também foram inclusas estéticas advindas do ballet com objetivo de embranquecer o corpo negro do *tap* para que classificações da dança, clássica e rítmica, fossem consideradas coerentes e apropriadas.

Da dança *tap* o sapateado inseriu o que lhe conveyo, infelizmente ao invés de somente agregar a incrível culturalidade brasileira para somar à incandescência rítmica da diáspora negra, preferiu suprimir a historicidade e a estética afrodiaspórica e em seu lugar inseriu os delírios racistas e estereotipados da branquitude e seus pactos¹⁰.

Referências

BENTO, C. **Explica o que é o “pacto da branquitude” e como ele sustenta desigualdades.** Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zc51sZOlrQw>. Acesso em: 04 jun. 2022.

GILROY, P. **O Atlântico Negro**, Tradução Cid Knipel, 2ª edição, Editora 34, 2012.

GOTTSCHILD, B. D. **Digging the Africanist Presence in American Performance - Dance and other contexts**, Praeger Publishers, 1996.

HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**, 2ª edição Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

MALONE. **Jaqui, Steppin' on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance**, University of Illinois Press, 1996.

MARTIN, C. **A arte do Sapateado em Pequenas Dicas**, 4ª edição, MINC, 2001.

MATTAR, B. **A História do Sapateado no Brasil**, Itajaí: Traços e Capturas, 2020.

¹⁰ BENTO, C. entrevista Roda Viva em 02 de maio de 2022. “Eu trabalho com o conceito de um pacto não verbalizado, mas que mantém o mesmo segmento em geral masculino e branco nos lugares de poder do país, em todo tipo de instituição”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zc51sZOlrQw>.

NJERI, A. **A importância dos nomes**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=du-4PFavpZ8&t=769s>. Acesso em: 20 mar. 2022.

NOBRE, F. A. S.; MACHADO, M. A. B. B. **Tap: a arte do sapateado**. Rio de Janeiro:
Editora Addresses, 2003.

PLANTATION **Dance Ring Shout**. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=NQgrlcCtys0>. Acesso em: 01 jul. 2021.

THOMPSON, K. D. **Ring Shout, Wheel About**, University of Illinois Press, 2015.

STEARNS, M. J. **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**, Da Capo
Press, 1994.

Ana Luiza de Castro Leite Gori (UFBA)
E-mail: ana.lugori@gmail.com

Dançarina de *Tap*, diretora da cia Black's on Tap (a 1º cia preta de *tap* do Brasil),
Mestranda em Dança na UFBA, compôs a governança do Fórum Brasileiro de
Sapateado – gestão 2020/2021. Professora de *tap*, coreógrafa, produtora cultural,
pesquisadora e palestrante.

1587

História da Dança na Bahia: (re)velações do não dito sob um olhar insurgente

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Eduardo de Paula Almeida (UFBA)
Sibele Bulcão Passos (UFBA)
Soiane Gomes Paula (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A história constitui-se como um importante lastro à transmissão de conhecimentos. As danças presentes na Bahia possuem caminhos, realidades, concepções, intenções. O objetivo deste trabalho é o de (re)velar uma história da dança afrodiaspórica na Bahia capaz de reposicionar os saberes e conhecimentos que foram e são afetados pelas ideologias do branqueamento, fato que se configura como um epistemicídio. Acreditamos que para alcançarmos uma ética de educação humana e antirracista – incansavelmente presente na pauta dos movimentos sociais negros, de mulheres, de LGBTQI+, de povos indígenas e outros – é preciso agir com ações insurgentes e contracoloniais. Para tanto, colocamos em diálogo referências teórico-metodológicas de autores/as contemporâneos como Santos (2015), Avolese (2020), Barbosa (2020), Tavares (2012) e outros, entrelaçados à uma abordagem pautada na etnopequisa crítica e na etnografia. Por meio de entrecruzamentos que proferem o olhar sobre as manifestações artístico-culturais afroindígenas da Bahia e compreendendo a importância da memória e do registro em Dança nos modos de dispositivos digitais, nosso estudo aguça os sentidos para a condição de escassez, das desigualdades e adversidades que acometem seus fazedores, que se traduzem em uma poética da escassez de artistas dissidentes. Aqui, considera-se a insurgência como a própria condição de continuar resistindo, seja reposicionando histórias, identidades ou outros lugares de (re)belar-se.

Palavras-chave: HISTÓRIA. DANÇA. INSURGÊNCIA. AFRODIÁSPORA. CONTRACOLONIALIDADE

Abstract: History constitutes an important ballast for the transmission of knowledge. The dances present in Bahia have paths, realities, conceptions, intentions. The objective of this work is to (re)veil a history of Afro-diasporic dance capable of repositioning the knowledge that were and are affected by the ideologies of whitening, a fact that is configured as an epistemicide. We believe that in order to achieve an ethic of human and anti-racist education – tirelessly present on the agenda of black social movements, women, LGBTQI+, indigenous peoples and others – it is necessary to act with insurgent and counter-colonial actions. To do so, we put into dialogue theoretical-methodological references from contemporary authors such as Santos (2015), Avolese (2020), Barbosa (2020), Tavares (2012) and others, intertwined with an approach perspective based on critical ethno-research and ethnography. Through intersections that look at the afro-indigenous artistic and cultural manifestations of Bahia and understanding the importance of memory and registration in Dance in the modes of digital devices, our study also sharpens the

senses for the condition of scarcity, inequalities and adversities that affect their makers, which translates into a poetics of the scarcity of dissident artists. Here, insurgency is considered as the very condition of continuing to resist, whether by repositioning histories, identities or other places to (re)believe.

Keywords: HISTORY. DANCE. INSURGENCE. APHRODIASPORA. ANTICOLONIALITY.

A temática "História da Dança na Bahia: (re)velações do não dito sob um olhar insurgente" faz um levantamento daquilo que, até então, não foi dito na história oficial da dança, não é difundido na literatura oficial e, portanto, recalca outros pensamentos e segmentos de dança. Ao falarmos em sujeitos e culturas recalçadas, este estudo evoca o fazer das danças que partem da "textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o real, deixados à margem" (MARTINS, 2020, p. 94-95). Por acreditarmos em uma história da dança presente nesses corpos que são "arquivo-arma" (TAVARES, 2012, p. 83), nosso objetivo é contribuir para a enunciação de aportes que elucidem um olhar revolucionário e de luta contra o apagamento, o silenciamento e a discriminação étnico-cultural gerada pelo epistemicídio do conhecimento predominante e instituído.

As nossas ações enquanto pesquisadores/as estão vinculadas ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANCA/UFBA), na linha 4 – Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas; ao Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA), na Linha 1 – Experiências artísticas, produção e gestão em Dança; ao Grupo de Pesquisa GIRA – culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares; e ao Programa de Iniciação à Pesquisa - PIBIC/UFBA¹. A problematização deste tema verifica se: é possível (re)velar uma história da dança na Bahia capaz de reposicionar os saberes e conhecimentos insurgentes vindos de outras epistemologias à luz do pensamento contracolonial? Para isso, se faz necessário considerar as diferenças, a diversidade étnico-cultural e de gênero, de crenças, dentre outras, para alcançarmos uma ética de educação humana e antirracista por meio da dança. Esta, incansavelmente presente na pauta dos

¹ Participam como tutoras desta pesquisa a doutoranda do PPGDANÇA/UFBA Andréia Oliveira e a Mestre Soiane Gomes Paula, na orientação dos bolsistas PIBIC Eduardo Almeida e Sibeles Bulcão.

movimentos sociais negros, de mulheres, de LGBTQI+, de povos indígenas, entre outros segmentos.

A organização de nossas escritas aprofunda temas como: (1) Manifestações artístico-culturais afro indígenas do Recôncavo Baiano, que se debruça sobre a região do Recôncavo, realizando uma investigação pautada na observação, tradução dos sujeitos e dos modos de fazer em dança. Nesse território, a potência da cultura corporizada atua na singularidade, trazendo o "pensamento-corpo" para falar de consciência de corpas e corpos existentes pela estética de ausência – "onde a remoção do corpo, e o fato consumado da civilização" se dá sobretudo nos corpos/corpas pretos, deficientes e indígenas; (2) A "Memória, registro e criação em Dança em dispositivos digitais", que se volta aos estudos dos meios de comunicação e dispositivos de mídias para a produção, registro e criação em dança, considerando as necessidades e contextos da atualidade em experimentar a produção de videodança, teleperformance e telepresença enquanto multimeios para transmissão de mensagens a um público interessado na dança e seus campos – tais como as danças urbanas, as comunidades tradicionais, as performances afro indígenas e outros. Todavia, questiona a condição das desigualdades e adversidades que implicam nos meios para produzir e se traduzem em uma poética da escassez de artistas dissidentes.

Sublinhamos que este trabalho é resultante das ações estratégicas de pessoas da militância negra que prosseguem o trabalho da geração que criou o Movimento Negro Unificado (MNU), nos anos de 1978, pelas causas aqui tratadas. Essas adentraram um lugar na universidade com muita luta, resiliência e dedicação. Para isso, foi preciso estudar tanto os conhecimentos impostos pela estrutura dominante e monocultural, quanto aqueles que estão fora dela: os conhecimentos do arcabouço cultural afrodiaspórico, negados nesse espaço. Por esse motivo, para vencer essa dupla jornada, essas pessoas foram e são vítimas de situações de adoecimentos, crises existenciais, suicídios, desistências de várias ordens, entre outros problemas que são consequência dessa relação entre o poder institucional e seus perversos mecanismos de exclusão e negação da pessoa dissidente – que diverge da norma e modelo instituído como o "ideal" pelo sistema, quanto ao desejo de prosseguir na luta pelos seus ideais, direitos cidadãos e humanos.

Mesmo com essas adversidades, vimos conseguindo vitórias. Uma delas é testemunhar a presença de uma juventude acadêmica mais plural e diversa na

atualidade, que vem problematizando e exigindo uma mudança na estrutura. Nesse sentido, é importante afirmar que a conquista da pauta pelo movimento negro e outros movimentos sociais por aprovação de políticas afirmativas são ações exitosas, mesmo que ainda insuficientes para alcançarmos uma condição de equidade e superação do problema do racismo estrutural e institucional; a discriminação racial, étnica e cultural e o epistemicídio. Romper com os currículos eurocêntricos predominantes nessa estrutura, em todos os cursos de formação e em todas as áreas do conhecimento, ainda é nossa maior luta!

A Insurgência de histórias de danças não contadas!

O sentido de "História da Dança na Bahia" e as (re)velações daquilo que não foi dito e insurge é um manifesto, denúncia e resposta às instituições públicas e oficiais de Dança que, do lugar em que estamos falando – a cidade de Salvador-Bahia, maior cidade do Brasil com presença da população negra de descendência africana – é onde se encontra a Escola de Dança² da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (EDUFUNCEB). É pela análise destas que erguemos nossa crítica.

De forma breve, dizemos que a primeira a qual nos referimos foi criada em 1956. Portanto, há 66 anos de existência. A segunda, em 1984, existe há 38 anos. Ambas se atestam como “legitimadoras”, formadoras e difusoras do conhecimento de dança nessa cidade. Contudo, as sucessivas gerações de estudantes ali formados, acessam uma “História de dança” em que se predominam conteúdos branco eurocêntricos e branco norte-americanos. Portanto, sem contemplar os conhecimentos das danças afrodiáspóricas e outros que representam a diversidade e pluralidade de sujeitos históricos em seus currículos de formação regular – o que vem acontecendo há pouco tempo. Destacamos o que nos atenta Silva (2020, p. 42) na defesa da sua dissertação: "precisamos retomar nossas histórias contada por nós negros e negras para não continuarmos correndo riscos de termos apenas uma versão de uma África única reduzida e estereotipada”.

Buscando superar a história oficial, que reproduziu como imposição, dominação e sem visão crítica nomes de dançarinos/as, coreógrafos/as, performers,

² Mais informações sobre a Escola de Dança da UFBA e da Fundação Cultural da Bahia, ver na dissertação de Mestrado em Dança de Robson Correia Santos, 2021.

ensaiadores/as, datas de eventos – bem como suas metodologias e técnicas de dança brancocêntricas legitimadas nessas escolas como conhecimento oficial – alertamos que tal fato se configura como um epistemicídio, pois omitiu a contribuição de outros sujeitos importantes para as referências de dança na Bahia. Esses que, inclusive, tiveram suas contribuições enquanto disparadoras de inovações e descobertas no pensamento de dança em muitos contextos e épocas.

É preciso exemplificar com o nome da bailarina e coreógrafa negra Katherine Dunhan, afro americana nascida em Chicago - Estados Unidos, em uma família de poucos recursos. A sua trajetória como estudante que optou por estudar Antropologia e Dança proporcionou uma descoberta e interesse nas danças da diáspora africana, sobretudo no Caribe. A sua história e contribuição que soma à história da Dança nas Américas, infelizmente, é pouco ou nunca tratada nas escolas de formação em Dança no Brasil, na Bahia – quando comparada a outros nomes do referido campo, pelos motivos que aqui enfatizamos a todo momento. Nos estudos do pesquisador Ferraz (2017, p. 83), ele destaca que Katherine Dunham "criou uma técnica de dança que assimilou e recriou movimentos derivados das danças afro-diaspóricas, modernas e do balé clássico desenvolvendo uma síntese original capaz de influenciar a história da dança moderna americana e mundial".

A mesma história pode ser comparada à importância da dançarina Mercedes Baptista no Rio de Janeiro, Marlene Silva em Minas Gerais, Iara Deodoro no Rio Grande do Sul, Raimundo Bispo dos Santos³ na Bahia e tantos outros importantes nomes que não foram tratados pelas instituições de Dança na história oficial, e hoje temos a obrigação de (re)velar as suas significativas contribuições. Sobre esse último nome, mesmo sendo ele professor na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia por muitos anos, o currículo em que ministrou aulas de dança não foi legitimado como "Dança Afro" naquela época, cujo conteúdo era adaptado dentro do componente de "Danças Populares Regionais".

As linhas que seguem apresentam sínteses de estudos e pesquisas que debatem esse tema na contemporaneidade e oferecem caminhos para se (re)velar o que foi e ainda continua silenciado. Na trajetória das populações negras e indígenas que gingam, (re)existem, resistem, camuflam-se e aquilombam-se, seus corpos agem como armas e são um modo de continuidade de valores, costumes,

³ Para aprofundamento sobre a história e referências do Mestre King, acessar as dissertações de Amélia Conrado (1996), Luziane Cavalli (2018), Bruno de Jesus Silva (2020).

conhecimentos e sabedorias capazes de transpassar as armadilhas e trincheiras do sistema.

Manifestações artístico-culturais afroindígenas do Recôncavo Baiano⁴

Quando nos deparamos com a região do Recôncavo baiano, percebemos que o Brasil possui uma construção cultural fomentada por diversas origens, fato que se destaca nas suas marcantes manifestações artístico-culturais, cujas diferenças são potências. Mesmo enquanto etnias, somos diversos: corpos e corpas com todas as suas particularidades e singularidades. Então, em se tratando da dança, tal fato não nos é distante.

O Samba de roda, o Nego Fugido, o Maculelê, o Bumba-meu-boi e outras manifestações populares existentes nesse lugar ainda são interpretadas pela estrutura ocidental como “folclore”, estigmatizando-as numa visão hierarquizada e inferiorizante sobre nossas expressões culturais. Por serem práticas culturais de origem indígena e africana, trazem valores ancestrais e vínculos comunitários nos seus modos particulares de acontecer e existir. Além disso, há grupos de danças que vem ressignificando seus fazeres a partir de suas próprias referências, em diálogo com outras comunidades, artistas e mobilizações comunitárias de trocas de conhecimentos. Esses grupos partem para novas traduções e produções de trabalhos artísticos, visando superar os tais preconceitos e ideologias.

O Recôncavo Baiano é um lugar entre mundos que se constituiu do genocídio dos povos originários (Tupinambás), da escravização aos africanos, de populações europeias (ricos e pobres desterrados) e de povos autóctones de outras terras – árabes, judeus, ciganos – também despejados nesta região no período do Brasil colonial. Um lugar pulsante de conflitos que faz circular nas veias dos corpos e corpas de seus moradores as estratégias de resistências e alianças dos diferentes, as relações de poder, as memórias traumáticas que transitam entre lembranças e esquecimentos, a recriação identitária e reorganização social do território.

No território geopolítico e artístico do Recôncavo baiano, se encontra a potência da cultura corporizada, em que a diversidade atua na singularidade e traz

⁴ Queremos destacar que esta temática é fundamentada em especial por Sibele Bulcão, bailarina, estudante do curso de Dança da Universidade Federal da Bahia e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC). Ela enfatiza as construções criativas a partir de um olhar sensível para as manifestações artístico-culturais afroindígenas no seu lugar de pertencimento e origem que é o Acupe na região do Recôncavo baiano.

um "pensamento-corpo" que fala de consciência de corpos e corpos existentes como resposta à uma "estética de ausência", em que há a remoção do corpo e o fato consumado da civilização, sobretudo nos corpos/corpos pretos, deficientes e indígenas. Fazemos destaque a uma expressão dita aqui no Acupe, comunidade remanescente quilombola do Recôncavo Baiano: "embaixo do cemitério dos negros escravizados e das bananeiras está o cemitério indígena." A história do Acupe não é diferente da maioria das histórias do Brasil, onde o território passou a ser identificado apenas a partir da presença dos colonizadores.

Corporizando os registros da cultura do Recôncavo Baiano em suas encruzadas, desejamos entender as relações das suas Manifestações Culturais como símbolos e signos de uma historicidade diferenciada na realidade em que nos encontramos. E, ao assumirmos uma postura e abordagem crítica daquilo que foi cerceado através do epistemicídio cultural pelas ideologias do branqueamento – que inferioriza as epistemologias africanas, afro-brasileiras e indígenas na história cultural de nosso país – (re)velamos novas trajetórias de estudos sobre as tão "silenciadas" danças negras e indígenas.

As danças presentes nas diversas manifestações culturais do Recôncavo baiano têm suas próprias maneiras de preparar os corpos/corpos, sistematizados ou não, cuja percepção de consciência corporal é notável. Movimento é vida, vidas que se cruzaram, construíram histórias, memórias, culturas. Dança também é movimento, ginga, samba, mexe, roda, suor que conduz e convida a pensarmos que danças são essas do Recôncavo? São danças políticas? Danças políticas ou não, sem pretensão de definição, são expressividades, diversidades de corpos, dramaturgias críticas.

O Mestre Monilson Pinto, acupense e brincante da Manifestação Cultural Nego Fugido, fala a respeito do conceito de aparição em sua tese de doutorado intitulada "A bananeira que sangra: Desobediência epistêmica, pedagogias e poéticas insurgentes nas aparições do Nego Fugido". Em suas palavras, a aparição é o "pensamento da própria comunidade de Acupe sobre o evento cênico, reconhecer a existência de outras percepções sobre o que se nomeia como cena, respeitando suas nomeações" (PINTO, 2022, p. 23). Pelas análises e explicações defendidas na tese de Monilson, podemos perceber a relação ancestral, a militância e a produção desses conhecimentos que recolocam a cultura negra no seu lugar de protagonismo – enquanto episteme que corrobora para construção de valores no

cotidiano das localidades, em que cada sujeito é capturado para ser mais um adepto dessa herança cultural.

Monilson Pinto nos leva a entender que o objetivo das aparições do Nego Fugido é o de “camuflar, esconder a verdadeira função dos cultos na Vila de Acupe” (PINTO, 2022, p. 23). É também pela transmissão oral, evocação de entidades espirituais que se configuram os “elementos criativos da aparição a partir da relação com os relatos das narrativas sagradas yorubá (orikis dos orixás) e uma possível influência da cultura dos povos Tupinambás do território na manifestação”. (Ibdem)

Uma dança que tem o poder de transformação é ser um agente político. Percebemos, portanto, que ao se reproduzir uma dança que carrega um teor político, não necessariamente estamos praticando a política, uma vez que no contexto contemporâneo – em que estamos inseridos nas dinâmicas das tecnologias dominantes – há uma grande reprodução de discursos políticos, que podem se expressar através da dança (desafios de rede sociais), mas que podem não ter impacto direto de mudança social. São danças que nos convidam a despertar os corpos e suas memórias para reflexões críticas e analíticas nos lugares de fala na sociedade.

Se pararmos para analisar o gesto de pintar o rosto do Nego Fugido, ressaltamos a mesma ação política cultural no contexto dos povos originários, que aconteceu no discurso de protesto feito por Ailton Krenak na assembleia nacional constituinte pela defesa da emenda popular da união das nações indígenas, em 4 de setembro de 1987. Nesta ocasião, Ailton Krenak pintou o rosto com carvão enquanto discursava, remetendo à pintura de luto do povo Krenak e evidenciando a força da arte no corpo como testemunho; situação; evento; devastação; renúncia; registro; tornando dizível o que não foi visto.

O Nego fugido através de seu canto, toque e dança reflete dois períodos longos marcantes na história da construção da sociedade brasileira: a colonização e a escravidão. Questões que o grupo traz no corpo e na estética, dentro da estrutura da cultura indígena e africana. Fazemos assim uma encruzilhada de saberes distantes de uma estética europeia, em que não há o belo, dentro do conceito de eurocêntrico. Ao mostrar outras belezas, traz uma forma de quebrar padrões reconfigurando o que é “feio”, “estranho”, “horror” ou não ter estética. Na perspectiva dos estudos de Franz Fanon, o colonizado e o colonizador. Que Nego é esse? E fugindo do que? Haaa, não é índio, nem negro, nem branco!

Danças que insurgem e reposicionam histórias, identidades e lugares

Ao analisarmos a localidade do Acupe e suas potencialidades, seguimos problematizando questões conceituais, político-educacionais e de existência das manifestações culturais afroameríndias que historicamente foram encurraladas pela ciência hegemônica, trazendo consequências aos seus processos de afirmação e (re)existência. Na sequência, enfatizamos que as ações insurgentes adentram e defendem pesquisas de significativa relevância nos programas de pesquisa e pós-graduação no campo das artes, cultura, educação.

A obra "Arromba chão que anima o salão, quadrilha de São João!: memórias, danças e transformações das quadrilhas juninas de Salvador", de Soiane Paula (2021) faz um denso relato de memórias, vozes e das ações artístico-culturais e educativas dos quadrilheiros juninos. Dessa maneira, afirmando-se como "um modo soteropolitano de fazer quadrilha". Segundo a autora, a própria pesquisa se deu "diante da ausência de materiais bibliográficos sobre as quadrilhas da Bahia e tentar corrigir a invisibilidade histórica daqueles que atuam nas comunidades periféricas, na manutenção e prática das culturas populares" (GOMES, 2021, p. 11). Os caminhos de nossa escrita partem da ideia de lugares de fala como aponta Djamila Ribeiro (2017), em que faremos referência às vozes que são silenciadas pelo sistema dominante e sofrem com a discriminação e preconceito.

O fato de entrelaçarmos as ações de militância de Soiane, pesquisadora e participante direta das Quadrilhas Juninas, se soma à nossa discussão para compreendermos as complexidades, críticas e busca por soluções aos problemas que se dão nesses grupos culturais. Estes sofrem os impactos do capitalismo, modernização, espetacularização e competitividade, o que é preciso nos atentarmos. Tais fatores tem levado à extinção de grupos de Quadrilhas Juninas em Salvador e região Metropolitana e em muitas localidades nos estados brasileiros.

Outro importante estudo sobre a história da dança é a dissertação defendida pelo passista de frevo, artista e pesquisador Jefferson Elias de Figueiredo⁵ intitulada "Faz que vai, mas não vai": frevo e história da dança, caminhos

⁵ Jefferson Figueiredo foi aluno e passista do ilustre Mestre Nascimento do Passo em Pernambuco. Ao submeter-se a seleção do Mestrado em dança, obteve o primeiro lugar na classificação da turma de 2018 no PPGDAnca. Consideramos que assim como essa, outras temáticas trazendo as Artes Negras e Culturas Populares aprovadas nesse processo seletivo, é um rompimento de "barragem" e vem a demarcar uma mudança estrutural em termos dos resultados e temáticas que até então, este

possíveis de idas e vindas” (2020), onde agora o Frevo passa a constar na história da Dança, enquanto uma pesquisa de Mestrado em uma Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Essas são as artimanhas de quem entende e acredita na ancestralidade e sabe do que ela é possível. Tratando do ensino da “história da dança” e da construção curricular, nosso protagonista fala que:

foi passado um tempo que se atentou para a importância de compreender que, essa história que estavam me contando, na qual eu pouco me reconhecia, estava conectada a um entendimento e visão de mundo que não dialogava com a minha realidade, que estava contextualizada em outro tempo e espaço. Estudá-la me dava a sensação de não pertencimento, de anulação de outras histórias, como das danças no Brasil, por exemplo. (FIGUEIRÊDO, 2020, p. 81)

A partir da tese da pesquisadora Luciane Ramos Silva, que trata de Corpo e Diáspora, e refletindo sobre o corpo que dança o frevo e o lugar que a hegemonia do conhecimento nos impôs, se pode constatar que vimos elaborando "um corpo de conhecimento que confronta a longa história de pesquisa em dança num país que em raros momentos creditou valor e reconhecimento a artistas negros e suas elaborações dentro de uma dita história da dança brasileira". (FIGUEIRÊDO, 2020, p. 82 apud SILVA, 2018, p. 84).

Essas constatações servem para elucidar que precisaremos de pelos menos muitos anos para reconstruir uma história de dança que registre a contribuição de tantas pessoas, lugares, expressões, acontecimentos, insurgências e no que nos convoca a ilustre Yalorixá Mãe Stela de Oxossi (1993, p. 10) no seu livro “Meu tempo é Agora”, expressando que o povo do terreiro está crescendo, o Axé está crescendo e “às vezes o vento leva o que se diz, havendo a necessidade de registros. E uma coisa é certa: aprendo mais a cada dia que ensino”.

Memória, registro e criação em Dança em dispositivos digitais⁶

A memória é o corpo vivo, que influencia e altera sentidos, sensações, vontades, desejos, além de ligar o tempo linear unindo passado, presente e futuro

programa jamais ou pouco elegia. Ressaltamos que tais mudanças convergem a chegada da Doutora Amélia Conrado e do Doutor Fernando Ferraz no referido programa de pós-graduação.

⁶ Especificamente a referida temática é aprofundado pelos estudos de Eduardo de Paula Almeida, Licenciado em Dança pela UFBA, bolsista pelo Programa de Iniciação à pesquisa PIBIC/UFBA. O mesmo foca no argumento da "poética da escassez nas produções de vídeodança de artistas dissidentes". A tutoria de acompanhamento científico é pela doutoranda Andréia Oliveira do PPGDANÇA/UFBA.

em um espaço sagrado: o corpo. Aqui, então, instauramos um tempo circular, que vai e volta, e está. O professor Renato Nogueira (2011) em seu artigo “Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas” traz a afroperspectividade para instaurar uma filosofia que se debruce sobre as questões dos corpos pretos e marginalizados socialmente. Para isso, o autor relaciona a galinha d’angola contrapondo-a com a coruja para falar sobre essa sabedoria; esses saberes africanos que ultrapassam o tempo-espaço que incorrem no agora. Nessa busca interna, nessas memórias-saberes, encontramos formas de narrar nossas próprias histórias, sem a perspectiva ocidental como pensamento primordial.

Nossas narrativas enquanto corpos dissidentes, escassas e por inúmeras vezes precárias, não impedem que sejamos como rodantes, girando na nossa história espiralada, conseguindo “transformar qualquer instante no melhor momento para nossos movimentos” (NOGUEIRA, 2011, p. 11). A escassez dos corpos dissidentes também se dá na falta das oportunidades, herdadas da escravização e exterminação de corpos pretos e originários. Com a falta de oportunidades instaladas no corpo, qualquer instante ou oportunidade de movimentos para insurgência, subvertemos e recriamos outros signos, que contemplam nossas demandas e subjetividades.

Debater e aprofundar o tema "História da Dança na Bahia: (re)velações do não dito sob um olhar insurgente", se envereda agora em encruzilhadas que se tornam veias, já que para falar de vídeodança, atravessamos o corpo, a dança, o audiovisual, a comunicação, a produção, a cultura, a política, etc. Nos debruçaremos nesse momento para escassez de recursos (financeiros, sociais, pessoais), que causam a invisibilização das produções artísticas sem políticas que sustentem o que se torna poética na produção e veiculação da obra audiovisual

Dialogando não só com autores e pesquisadores em dança, mas nos debates sobre vídeodança por pesquisadores como Patrícia Pereira Borges (2014), o cineasta Isaac Julien (2019), as reflexões sobre escassez são articuladas com pensamentos de Abdias do Nascimento (2016), Leminsky (1977) e outros. Como atores sociais, ativistas e cidadãos comuns, buscamos responder os questionamentos de como as produções em dança através dos dispositivos digitais contribuem para uma narrativa mais dissidente na história da dança na Bahia? Como existir e se (re)velar na insurgência? Quais histórias existem e não são ditas? Qual o papel da dança aliada aos dispositivos audiovisuais e digitais na

disseminação de outros saberes? Talvez não caberão nessas páginas as respostas, pois as questões do corpo são inacabadas, impermanentes e em constante movimento.

Para além das experiências enquanto pessoas dissidentes, traremos aqui os compartilhamentos e experimentações no/em Coletivo das Liliths⁷, pois aportam de forma significativa a construção do entendimento e explanação sobre poética da escassez. Em busca da “indefinição” dessa tal poética, eternizamos aqui as palavras de Xan Marçall, arteeducadora, ativista e uma das responsáveis pela iniciativa do coletivo. Entre reflexões e divagações, geramos um fragmento, um esboço dessa discussão:

A poética da escassez trata-se de uma maneira de fazer-pensar Arte a partir da precariedade de materiais econômicos e tecnológicos. Surge especialmente dentro de um contexto da invisibilização política cultural que dificultam o acesso de pessoas LGBTQIA+ do norte e nordeste brasileiro a desenvolverem seus projetos artísticos e pedagógicos [...]. Essa poética da escassez se reinventa diante da realidade precária, e das gambiarras técnicas para produzir trabalhos que valorizem e potencializem o trabalho, o corpo da artista na cena, o trabalho em grupo e a manutenção dos afetos (MARÇALL).

Levantando essas ideias que partem da nossa realidade, fomos percebendo que somos corpos que carregam outras narrativas, já que dissidimos desse lugar instituído como padrão. A realidade de alguns teóricos e pesquisadores que nos antecedem de forma alguma representarão nossa maneira de narrar. Logo, propor novas maneiras de colaboração, produção e pesquisa contribui para a ruptura da narrativa colonial. A tradição acadêmica precisa se adaptar para dar conta de representar esses corpos dissidentes, que produzem e historicamente são excluídos. Somente assim será possível contemplar as dissidências historicamente ignoradas.

A escassez nos incita a trabalhar com o necessário, mesmo que esse necessário falte. Diante de tantas crises que vivemos na sociedade contemporânea, em especial a crise ecológica, de privação de recursos naturais, trabalhar com o necessário ou pensar a escassez como poética para criação e atitude política é ação contracolonial. Sobre tal concepção, o ativista político Santos (2015, p. 49) se reporta as violências e criminalização que os Quilombolas no passado sofreram e

⁷ É uma plataforma multiartística da cidade de Salvador que traz para as cenas e para a vida narrativas LGBTQIAP+ visíveis e invisíveis, por vezes encantadas e ancestrais.

ele explica que, "essas comunidades, modos de vida, suas expressões culturais e seus territórios, suas formas de resistência e de auto organização comunitária e contra colonial", ainda perduram. Na atualidade, artistas emergentes e independentes de Salvador e da Bahia estão encontrando em si mesmos, suporte para suas próprias produções – já que não dispomos de recursos, poucos somos os que são aprovados em editais, e que ainda perduram as mesmas condições, pois os mesmos nomes da cena *hype*⁸ são contemplados.

Atualmente, quase todo artista dissidente que não está na cena conhecida da Bahia desenvolve o seu trabalho de forma individual, contando com colaborações e parcerias, mas sem recurso. Se por um lado, corre o preterimento, por outro acontece a articulação: muitos artistas locais estão se apoiando, a fim de criar uma rede de suporte artístico, mesmo que sem recurso. Logo, foge-se da lógica individualista incutida pelo pensamento ocidental para focar na lógica colaborativa, comunitária e também decolonial. Os artistas que conseguem furar as bolhas dos editais no Estado sempre puxam outro artista para trabalhar, fazendo com que vagorosamente possamos ocupar esses espaços que já estão marcados pelas mesmas pessoas, mesmos nomes e grupos.

Poética da escassez é perceber um valor pelo desafio nas produções com pouco recurso, na capacidade de criação, recriação, ressignificação de elementos e espaços, movimentando a necessidade do fazer, da prática para além do discurso, pois muitas vezes o discurso destoa da prática diária. Essa é a insurreição que vem da resistência em continuar produzindo, mesmo que às vezes pareça impossível. Dissidir é encontrar na escassez a poética para reinsurgir e protagonizar narrativas silenciadas, promovendo novos debates e reflexões acerca da dança e dos corpos dissidentes.

Fechando essa roda que nunca há de parar

Esse debate nos trouxe o entendimento de que os paradigmas (modelos) em que a ciência ergueu seus referenciais teóricos/práticos pela supremacia eurocêntrica e o epistemicídio ao conhecimento outro está com seus dias contados.

⁸ *Hype* é uma gíria usada para definir algo que está sendo muito repercutido, chamando a atenção das pessoas. Hype também pode ser usado para definir o sentimento quando as pessoas estão muito entusiasmadas sobre algo. Fonte: www.dicionariopopular.com.br.

Contudo, estarmos atentos à necessidade de revisar conceitos e duvidar sempre do que e a partir de quem abrimos este nosso caminho de conhecimentos.

Concluimos que existe a urgência em (re)velar as contribuições das manifestações afroindígenas e seus desdobramentos, que oferecem mudanças no campo artístico-cultural, político, educativo, econômico, apesar das estratégias de apagamentos pelas ideologias dominantes. Uma nova história de dança (re)surge contada pelos seus protagonistas, seus importantes núcleos culturais afro-indígenas e modos de ser, estar e viver.

Referências

AVOLESE, C. M.; MENEZES, P. D. **Arte não europeia**: conexões historiográficas a partir do Brasil. São Paulo: Editora estação Liberdade-Vasto, 2020.

BARBOSA, M. S. **A razão africana**: breve história do pensamento africano contemporâneo. São Paulo: Todavia, 2020.

BORGES, P. P. **Estudos e Experimentos em Videodança**: um trabalho de colaboração entre o artista visual e o corporal. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes - IARTE, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/12341>. Acesso em: 18 mar. 2022.

FERRAZ, F. M. C. **O corpo da dança negra contemporânea**: diásporas e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/151241>.

FIGUEIRÊDO, J. E. de. **“Faz que vai, mas não vai”**: frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

JULIEN, I. **Geopoéticas** | Ep. 1: Passagens: Caixa Preta - Cubo Branco. Disponível em: (3) Isaac Julien: Geopoéticas | Ep. 1: Passagens: Caixa Preta - Cubo Branco – YouTube. Acesso em: 10 ago. 2021.

LAPLANTINE, F. **A descrição etnográfica**. São Paulo: terceira margem, 2004.

LEMINSKY, P. **Ascese e escassez**. Curitiba, 1977. Disponível em: Diário do Paraná: Órgão dos Diários Associados (PR) - 1955 a 1983 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 06 jan. 2022.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. **Histórias da dança**: vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020. p. 94-112

NASCIMENTO, A. do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, B. **Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos.** Organização Alex Ratts. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NOGUEIRA, R. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. Griot – **Revista de Filosofia**, v. 4, n. 2, dez. 2011. Disponível em: Denegrindo A Filosofia - Artigo de Renato.

NOGUEIRA JR. **Revista Educação**, PDF, Pensamento, Paradigma (scribd.com). Acesso em: 20 mar. 2021.

PAULA, S. G. **Arromba chão que anima o salão, quadrilha de São João!** Memórias, danças e transformações das quadrilhas juninas em Salvador. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Ed. Letramento/Justificando, 2017.

SILVA, B. J. **Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva.** Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SANTOS, M. S. A. **Meu tempo é Agora.** Editora Oduduwa, São Paulo, 1993.

TAVARES, J. C. **Dança de Guerra-arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira.** Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Eduardo de Paula Almeida (UFBA)

E-mail: edualmeida09@yahoo.com.br

Dançarino; Graduado no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) para atuar no Programa de Iniciação Científica (PIBIC/UFBA) no Edital PROPCI/UFBA 01/2020 PIBIC. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

Sibele Bulcão Passos (UFBA)

E-mail: sibeledulcao@gmail.com

Graduanda em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo Programa de Iniciação à Pesquisa, Edital PROPCI/UFBA 01/2020 PIBIC. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares. Dançarina e intérprete.

Soiane Gomes Paula (UFBA)

E-mail: lewaketu@hotmail.com

Professora Substituta da Escola de Dança/UFBA. Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (2020). Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA/CNPQ. Membro do Instituto Rede Nacional dos Pesquisadores da Cultura Junina. Artista popular da linguagem de Quadrilha Junina desde 1994.

Serpentear na Kalunga

Andréia Oliveira Araújo da Silva (PPGDANÇA/ UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistememes outras

Serpentear na Kalunga: pesquisa-processos de criação em dança em dinâmica racial e práticas contra-coloniais

Kwenda Ye Tala Ku Nima Ka Wonga Ko Ngangu Za Kwendela.

Caminhar e olhar por detrás não é sinal de medo,
mas de segurança para o prosseguimento da caminhada.
Provérbio Kikongo.
(KUNZIKA, 2008, p. 146)

A presente pesquisa articula a Dança de maneira vivencial, cotidiana, fluida, relacional por via do movimento das danças das culturas africanas na diáspora brasileira, perpassando pelas expressões do samba de roda, aos princípios da capoeira e danças dos orixás em espaço formativo de residência artística para imersão em procedimentos que pretendem provocar um movimento *Sankofa* por via de imaginários e repertórios de movimento poético, tendo como inspiração a *Dikenga*, o Cosmograma *Bakongo*, criado pelos povos *Bakongo* de Angola o Cosmograma *Bakongo Dikenga*, um calendário solar que nos permite experienciar outros estímulos temporais sob a confluência dos elementos da natureza. O *sankofa* é um *adinkra*. *Adinkra* é uma escrita dos Povos *Akan*, comunidades residentes da África Ocidental, sobretudo Gana e parte da Costa do Marfim. Nos *adinkra* estão contidas formulações éticas, provérbios e conceitos filosóficos que podem expressar a vida em sua complexidade. O *sankofa* remete que necessitamos retornar ao passado para criar possibilidades para o futuro. Com a premissa de valorizar as raízes do passado para a construção de caminhos nos saberes ancestrais.

No movimento de *sankofa*, a pesquisa tem como objetivo fortalecer a continuidade de saberes e fazeres da tradição africana e brasileira por via da dança e da investigação artística, tecendo cruzos com outros campos de saberes como a filosofia e o audiovisual. A proposta se constrói pela perspectiva de educação popular, elaborando conhecimento pela experiência vivencial, prática, relacional, a

fim de provocar outras cosmopercepções ancestrais na feitura de práxis artísticas e educativas que promovam a emancipação humana e garantam a implementação das Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008¹, as quais estabelecem 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', e dá outras providências, um dos aportes da metodologia em processo. Todavia, o intento é torná-las mais abrangentes nas discussões no âmbito de educação não formal, universitária, cultural e das artes da cena.

Eis o que a cosmologia Kongo me ensinou: Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente (BUNSEKI FU-KIAU apud MARTINS, 2021, p. 42).

As cosmopercepções afrodiaspóricas são os estímulos que impulsionam a proposição de serpentear enquanto possibilidade de movimento de ginga entre o tangível e o invisível. A ancestralidade é a propulsora de indagações para a feitura, realização e processos de criação em dança arvoradas por perspectivas contra-coloniais. Tendo como referência o ativista quilombola Antonio Bispo dos Santos (2015), popularmente conhecido como Nego Bispo, o qual questiona as significações das palavras e seu uso na atualidade, nos convocando a desatar as ligações com as práticas racistas de opressão na contemporaneidade, que condicionam os corpos indígenas e negros a situação de subalternidade.

Arvorada pelo interesse em produzir um ambiente fértil para a criação artística e consequente movimento político, crítico e inovador para as ações educativas, que passei a elaborar procedimentos para processos de criação em que a escuta, convivência e a partilha de experiências fossem condutores das aprendizagens. A fertilidade está em promover ações que propiciem a investigação em dança aberta as interferências culturais em que cada intérprete está situada criativamente. Agregada a alteridade com as cosmogonias que constituem a existência afropindorâmica e que, sobretudo ocasionassem movimento na encruzilhada de autoconhecimento e ações curativas de autocuidado. Assim, brotou a semente da Residência Artística Serpentear na Kalunga, um kilombo² artístico

¹ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm.

² A grafia da palavra kilombo com a letra k por recorrer a escrita dos idiomas kikongo e kimbundo utilizada na região de Kongo-Angola, África.

para processos de criação em fluxo itinerante, já que, pretende semear educação contracolonial em outros territórios quilombolas da Bahia, Brasil e quiçá do mundo.

Na metodologia do processo está o estudo dos *itãs* e *orikis*, memórias de vida de divindades africanas que surgiram como dramaturgias milenares inspiradoras, assim como, os contos indígenas passaram a ser essenciais para a ampliação de repertório imagético para a feitura da dança em processo.

A serpente aparece em registros de sociedades remotas por todo o mundo. Os principais aspectos que me atraíram foram a fluidez e maleabilidade, assim como sua aproximação simbólica com as águas férteis que geram vida. Sobre essa prática de relacionar a elaboração artística a metodologias a pesquisadora da Dança Inaicyrá Falcão destaca:

O mito permite ao artista utilizar a verdade que habita seu corpo como ferramenta de interpretação e, deste modo, direcionar sua voz, o som e o gesto para a busca da essência (SANTOS, 2010, p. 99).

Durante a investigação coreográfica selecionei verbos de ação para a construção de sentidos desse corpo/ dança que elabora criticamente movimentos sobre o agora com os argumentos de antes. Serpentear então passa a ser atribuído como um movimento de sagacidade para enfrentamento ao racismo e ao patriarcado. Ginga das águas que infiltram nas fissuras subterrâneas que sustentam as violências coloniais e a fim de arruinar com as estruturas de mortandade que assola as existências negras e indígenas.

Interessada pela qualidade feminina dessas forças motrizes me aproximei dos aspectos que circundam Euá, a orixá regente dos povos iorubá, correspondente da Angoromea na tradição de Angola e Bessenha para a nação Jeje. Iyewá, como aparece na grafia iorubá, é:

A Senhora da sensibilidade. Dos sentidos, da percepção, das belas-artes, da poesia; é a padroeira dos místico, do mágico, da transformação, de todos os encantamentos e feitiços (MARTINS, 2006, p. 44).

Justamente os aspectos que envolvo nos processos criativos/ formativos/ educativos que abrangem esse projeto de pesquisa. Portanto, em sua concepção serpentear é um verbo de transformação, gerador de encantamento, outra tecnologia ancestral notadamente presente nas vidas tanto dos corpos em diáspora, quanto nos corpos originários do Brasil e América Latina. Os procedimentos de cura

e autocuidado estão na rotina das populações tradicionais e nessa encruzilhada de caminhos cognitivos com raízes nas culturas africanas e brasileiras a relação umbilical entre o corpo e a natureza está evidenciada, confluência com o conceito de *Ara Oko*, proposto pela professora Amélia Conrado, uma corporeidade do mato, elaboradas desde epistemologias negras e indígenas.

Na concepção iorubá, a palavra Ara é corpo e para expressar uma identidade metodológica de nossas forma de investigar, criar e produzir as danças que estão ligadas à terra, a biodiversidade, ao mato, aqui chamaremos de *Ara Oko*, significando - o corpo do mato (CONRADO, 2020, p. 5).

Corpo-Árvore, Corpo-Arco-íris, Corpo-Kilombo

A árvore é um dos arquétipos que instauram os mitos do progresso. Pela floração, frutificação e caducidade das suas folhas, incita-nos a sonhar dramaticamente um devir. (ROSA, 2019, p. 82).

Nos procedimentos que nutrem as vivências serpentear estão a estruturação do corpo enquanto árvore, por ser a ancestralidade as águas moventes fluidoras de questões, reivindicações e possíveis resoluções para os fazeres relacionados a criação de uma episteme arvorada em saberes das culturas populares e suas teias culturais com a vida diaspórica. Nesse organismo corpo-árvore estão presentes o desenrolar da existência em sua continuidade cíclica, assim como as árvores. Vislumbremos que nossos pés são as raízes, o dorso o tronco, os braços e cabeça como copa da árvore. Sendo assim, os pés estão enraizados em seu território de experiências ancestrais transferidas pela ciclicidade do tempo espiralar, uma das abordagens contumaz para essa elaboração. O tempo, portanto, é reestabelecido já que, passado, presente e futuro estão em constantes dinâmicas e interage de maneira circular, assim como descrito na epígrafe desse artigo. Assim, proponho a confluência do tempo solar que já está estabelecido pela Dikenga às fases da lua, envolvendo os saberes femininos ancestrais, tecnologias de cura e autocuidado, as quais se tornaram proeminentes nas vivências.

Ao adentrarmos nessa vivência, mergulhamos na possibilidade de reperceber nossas existências e temos respostas e orientações do mundo espiritual que está e somos, indo e vindo, sendo, em constante vir a ser, construindo a

pertença de raça, gênero, e consciência crítica aflorada. Tornando princípios seminais da residência, uma experiência educativa, transformadora por assumir em sua práxis criticidade e sensibilidade. Portanto, corpos-kilombo, corpos-arco-íris por serem capazes de transformar as realidades insurgentes, dissidentes e contra-coloniais em vias de subversão e florescimento existencial. Grupos considerados pela perversidade do sistema euro-colonial como minorias, o que sabemos ser a maioria no sistema capitalista e desigual instaurado.

A experiência de serpentear na kalunga concebe o corpo como um kilombo, portanto, um corpo-kilombo. Ser um kilombo, se trata, de uma tecnologia ancestral de entre homens *Jaga*, povos que nas palavras de Beatriz eram: “Guerreiros-caçadores, provenientes do Leste africano, em sucessivas levas desde o ano 2000 a. C.” (NASCIMENTO, 2021, p. 248). A iniciação fazia do jovem um kilombo. Ao cosmo-percebermos o kilombo com um paradigma contemporâneo como nos sugere a autora, podemos visualizar a amplitude de sentidos que a palavra kilombo irrigou na diáspora e o quanto nos possibilita repropor o corpo e suas potencialidades criativas e políticas na sociedade colonial. Pois, ser-estar kilombo tem como premissa:

O fortalecimento do indivíduo como um território que se desloca no espaço geográfico, incorporando um paradigma vivo e atuante no território americano fundado pelos seus antepassados escravos e quilombolas (NASCIMENTO, 2021, p. 251).

A pesquisadora em Dança profa. Dra. Amélia Conrado em sua tese *Capoeira Angola e Dança Afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia* (2006), inspirada pelas culturas africanas defende que “pé é educação” (CONRADO, 2006, p. 78), justamente como está sendo regada essa proposta artística-criativa-educativa-curativa de residência artística. Ao vivenciar os pés como educação, a mesma problematiza o lugar do saber que é evidenciado pelos currículos escolares euro-referenciados. Nesse modelo o conhecimento é identificado no corpo pela cabeça. Por se tratar de um dos membros superiores do corpo. Já na indicação de Conrado a ancestralidade presentificada pelos pés é o que mobiliza o êxito da semente para que se torne um topo de árvore florido e frutífero.

Outra importante pesquisadora que irriga ideias criativas para a episteme serpentear é a escritora Conceição Evaristo em seu conceito de escrevivência e

acaba por provocar a tessitura de **coreovivências**, escrituras de si e do mundo desde os corpos dissidentes que ao fazerem a seleção das memórias de vida, as interpretes são convidadas a estruturarem textos, desenhos, poesia e danças em que a dramaturgia seja autoral, libertária e exuzilhada (Laroyê!) às outras memórias dançantes. As coreovivências, são *movenças encantadas*, conceito-fazimento em-com-de dança inspirado no conceito de escrevivência da rainha Conceição Evaristo:

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também.

(...)

Nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana. Uma condição particularizada que me conduz a uma experiência de nacionalidade diferenciada. (EVARISTO, 2020, p. 30).

No conto “os pés do dançarino” Evaristo também retrata a importância dos pés enquanto representação da ancestralidade. Na narrativa o dançarino Davenir é ovacionado pela comunidade por ser talentoso em sua arte, no entanto, pois retornar ao seu território para tal homenagem, não reconhece as mais velhas que estão simbolicamente sentadas nas escadas que o faz subir ao palco. Quando o mesmo esfuziado pela vaidade recebe um recado de sua bisavó: “só dança bem, quem a alma nos pés tem” (EVARISTO, 2015, p. 42). Podemos fazer alusão de que tanto Conrado quanto Evaristo estão a reverenciar os ciclos da natureza sem hierarquizar (minerais, animais, pessoas) no conto de Evaristo a bisavó pode ser relacionada a árvore, sua avó aos frutos e o neto Devanir às sementes que irão serpentear a reparação histórico-social, florescimentos e continuidade das culturas afropindorâmicas para o futuro ancestral.

Mais uma vez aparece a ênfase à ancestralidade em que as intelectuais negras Matriarcas insurgentes, Conrado e Evaristo o fluir espiralar do tempo, encruzilhando passado, presente e futuro como dimensões em constantes relações com o agora.

Outra indicação feita pela bisavó de Devanir caso o mesmo se perdesse em seus caminhos: “fazer o caminho de volta, para chegar novamente ao princípio

de tudo”.

O Tempo espiralar aparece como dinamizador constitutivo dos processos de vida e morte das comunidades africanas e indígenas no Brasil como estão evidenciados no conto apresentado. Por seguir as premissas de reverência e nutrição das/nas raízes ancestrais de cada participante da residência, o movimento de serpentear se refere ao movimento de sagacidade dos corpos dissidentes em driblar o racismo, epistemicídio, misoginia, preconceito e outras violências impostas pela colonialidade para a ressignificação das existências pretas e indígenas na diáspora. Sendo assim, a proposta de serpentear tem o potencial inovador tanto por se ater dos princípios explicitados pelas teóricas quanto por inaugurar um movimento contra-colonial no campo da dança contemporânea, o de estabelecer relações entre o céu e a terra para a confluência de saberes e fazeres da cultura popular.

Nós – os mais hereditariamente prejudicados – pela nossa raça, que não é contemplada, quando se pensa no conhecimento, na pesquisa e na formação de uma intelectualidade no país, nos estamos, já há algum tempo assumindo, não só no movimento negro, mais também na academia, o papel de co-responsáveis, pelas rupturas epistemológicas que levam um outro olhar necessário, para incluir a busca de nossas raízes, e as contribuições de que elas são capazes, para transformar a sociedade inteira, e o lugar do negro na sociedade brasileira (SIQUEIRA, 2006, p. 41).

No decorrer das experimentações seminais, abri a roda para que outros (as/es) corpos experimentassem os procedimentos que havia estruturado para a montagem de um solo em dança, para uma configuração coletiva, como um quilombo ou aldeia em ambiente virtual por conta da pandemia da COVID 19.

Serpentear na kalunga faz reverência a construção coletiva de situação pedagógica em que o enraizamento na cultura é uma via de promoção, sobretudo de curas aos/as corpos/ corpas açotados pelas veias sangrentas da necropolítica.

Nesse movimento político Dançamos para espantar a morte e as mazelas coloniais.



Fig. 1. Fotografia da aparição do espetáculo Gotas de Kalunga no Covil Encantado de Kimbanda, montagem criada em ambiente virtual durante a pandemia da COVID 19³. Fonte: arquivo pessoal.

A Serpente

A serpente para a comunidade de matriz africana Jeje Savalu é "Dan (A serpente Sagrada) seria a origem de toda a Vida dinâmica no planeta, sendo um dos responsáveis por sua existência e por sua habitação." (BRITO, 2021, p. 48). Nessa pesquisa, a serpente é convocada como representação dos rios, mares, ciclos e transformação da natureza. É re-interpretada a fim de provocar a recuperação simbólica, histórica e social como fluidez das águas e a travessia atlântica feita pelos povos africanos durante o período escravagista. Serpentear é uma questão, pulsão criativa e movência dos sentidos que estão nas águas férteis da escuridão de cada ser viva. A proposta criativa pretende promover mergulhos contínuos no mar de valores existenciais das sociedades pré-coloniais aos procedimentos pedagógicos. Na reinvenção das tecnologias ancestrais como elementos nutritivos para a

³ Elenco: Andréia Oliveira, Berg Kardy, Carlos Jesan, Erica Daiane e Diega Pereira.

O ciclo virtual da residência artística Serpentear na Kalunga foi contemplado com o Prêmio Jorge Portugal do Programa Aldir Blanc Bahia, em janeiro/fevereiro de 2020. A edição presencial da Residência Artística foi contemplada com o Prêmio Palmares de Artes, da Fundação Palmares 2021 e aconteceu no Quilombo São Braz - Santo Amaro - BA, em janeiro de 2022. A GIRA Salvador foi realizada com o patrocínio do Instituto Precisa Ser + FARM, RE-FARM CRIA, e foi realizada em julho de 2022 com arvores híbridas. Realização: Tabephe Produções. Para apreciação do processo siga: <https://www.instagram.com/serpentearnakalunga/>.

emancipação das subjetividades, impulsionando a dinâmica de recuperação de referências seminais como ferramenta educativa a produzir políticas de enfrentamento e transformação em confluência aos aspectos da orixá feminina Euá:

Euá é a senhora da transformação e da invisibilidade, o orixá que age sobre a imaginação dos seres vivos e trabalha as sensações, estabelecendo o conhecimento das coisas e a memória; deve-se a ela a própria lembrança das coisas e a capacidade de aprendizado. Deusa das imagens, possibilita toda sorte de representação e de vivificação, quer seja no real ou imaginário (MARTINS, 2006, p. 45).

Assim, a serpente que é uma das aparências de Euá, a senhora das possibilidades, é também um símbolo que representa a experimentação/elaboração de outras possibilidades educativas/criativas no campo das Artes, sobretudo, que fomentem a valorização e construção de imaginários positivos sobre os saberes, fazeres e sabores oriundos das culturas africanas-brasileiras.

A metodologia do Serpentear é o Encantamento.

O encantamento dribla e enfeitiça as lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivista e utilitário. Daí o encanto ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d'água, pela de rio e grão de areia. O encanto pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas sim ecológico e inacabado (SIMAS; RUFINO, 2020, p. 9).

A proposição está arvorada a partir do cosmograma bakongo que funciona sob a regência solar em diferentes reservas de tempo, portanto, a ideia é construir o movimento de serpentear pelos aspectos de MUSONI (o sol antes do nascer), KALA (o nascer do sol), TUKULA (o sol do meio dia) e LUVEMBA (o pôr do sol), nomes das temporalidades cíclicas e solares africana. As situações pedagógicas percorrem movimentações com a exploração de dinâmicas rítmicas, musicalidade, oralidade, composição coreográfica, exposições de improvisações dançadas, escuta, leitura, apreciação de audiovisual, escrita criativa, desenhos poéticos e denço/ afeto.

Ngunzo!

Fogo na Babilônia!

Referências

BRITO, M. A. Sá Hún: [Recurso eletrônico]: **cantando para os Voduns do Jeje Savalou / Adelson de Brito Mawó.** - Salvador: Edição Independente, 2021.

CONRADO, A. **Capoeira Angola e Dança Afro:** contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. PPGE/ UFBA, 2006.

CONRADO, A. **Danças, epistemologias negras e indígenas para uma educação humana e antirracista.** Projeto de Pesquisa da Orientadora, EDITAL PROPCI/UFBA 01/2020 PIBIC. GIRA-Grupo de Pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares, 2020.

EVARISTO, C. **Escrevivência:** a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, C. Os pés do Dançarino. *In:* **Histórias de Leves Enganos e Parecenças.** Rio de Janeiro, Malê, 2016.

KUNZIKA, E. **Dicionário de Provérbios Kikongo.** Luanda, Angola: Editorial Nzila, 2008.

MARTINS, C. **Euá a Senhora das Possibilidades.** Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espirala, poéticas do corpo-tela.** [recurso eletrônico] / Leda Maria Martins. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, B. **Uma história feita por mãos negras:** relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ROSA, A. **Pedagoginga:** autonomia e mocambagem. - São Paulo: Pólen, 2019.

SANTOS, A. B. **Colonização e Quilombos:** modos e significados. Brasília: UNB, 2015.

SANTOS, I. Corpo e Ancestralidade: Ressignificação simbólica na criação artística. *In:* SANTOS, J. E. **Criatividade Âmago das Diversidades Culturais a Estética do Sagrado.** - Salvador: Sociedade de Estudos das Culturas e da Cultura Negra no Brasil, 2010.

SANTOS, T. S. N. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, São Paulo, 2019.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Encantamento sobre política de vida.** Editora Mórula, 2020.

SIQUEIRA, M. L. **Intelectualidade negra e pesquisa científica.** EDUFBA: Salvador, 2006.

Andréia Oliveira (PPGDANÇA/ UFBA)

E-mail: andreiaetc@gmail.com

Soteropolitana. Árvore Bonita do Quilombo Cabula. Dançarina, Criadora em Audiovisual, Educadora Popular, Brincante, Arteira e Aprendiz de Capoeira. Doutoranda em Dança pelo PPGDANÇA/ UFBA 2020. Integrante do Grupo GIRA da UFBA/ CNPq. Articuladora da @TabepheProduções. Curadora da Residência Artística Dançar Serpentejar na Kalunga @serpenteearnakalunga

O corpo na roda: identidades femininas, (re)existência e potencialidades em rodas de samba de Salvador/BA

Ariana Dos Santos Gomes (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: A presente pesquisa tem como objetivo propor uma reflexão sobre a roda de samba. Há em Salvador movimentos de mulheres negras que se associam e criam conjuntos de Roda de Samba. Propomos investigar quais formas e através de quais caminhos a roda de samba proporciona uma dinâmica que media potencialidades de existências da mulher negra na sociedade contemporânea. Interpreto a roda como um processo de transmissão de conhecimentos, saberes e formas de sociabilidades onde, através de um diálogo intergeracional, mulheres mais novas aprendem com mulheres mais velhas. Ao longo da pesquisa utilizamos procedimentos que dialogam com diferentes tipologias de pesquisa, configurando uma bricolagem, um trabalho feito de maneira artesanal, um tecer de costuras entre partes distintas (DENZIN; LINCOLN, 2006). Nos interessa aqui saber como algumas mulheres vivenciam e manifestam a roda de samba, o que as motiva a integrar estes espaços e a manter viva uma cultura popular e ancestral resistindo aos apelos ostensivos da cultura de massa. Para a construção dos saberes aqui apresentados me guio por teóricas e teóricos de diversas áreas epistemológicas, tais como a Antropologia, com Lélia Gonzalez e Osmundo Pinho; a Comunicação, com Ceiza Ferreira; a Dança com Clécia Queiroz, Fernando Ferraz e Inacyra Falcão; a Educação, com Dante Galeffi; a Filosofia, Achille Mbembe, Frantz Fanon, Merleau-Ponty e Sueli Carneiro; a História, com Beatriz Nascimento, Maria Antonacci, e Pierre Nora; a Literatura, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, Eno Belinga, Esiaba Irobi, Homi K. Bhabha e Vilma Piedade; a Performance, com Leda Maria Martins; a Psicologia, com Jurandir Costa, Neuza Santos Souza e Isildinha Nogueira; e a Sociologia, com Muniz Sodré, Paul Gilroy, e Stuart Hall.

Palavras-chaves: CORPOS FEMININOS NEGROS. RODA DE SAMBA. (R)EXISTÊNCIA. POTENCIALIDADES

Abstract: The present research aims to propose a reflection on the samba circle. In Salvador there are movements of black women who associate and create groups of Roda de Samba. We propose to investigate which forms and through which paths the samba circle provides a dynamic that mediates the potentialities of black women's existence in contemporary society. I interpret the circle as a process of transmitting knowledge, knowledge and forms of sociability where, through an intergenerational dialogue, younger women learn from older women. Throughout the research, we used procedures that dialogue with different types of research, configuring a bricolage, a work done in an artisanal way, a weaving of seams between different parts (DENZIN; LINCOLN, 2006). Here we are interested in knowing how some women experience and express the samba circle, which motivates them to integrate these spaces and keep alive a popular and ancestral culture, resisting the ostensible appeals of mass culture. For the construction of the

1615

knowledge presented here, I am guided by theorists from different epistemological areas, such as Anthropology, with Lélia Gonzalez and Osmundo Pinho; Communication, with Ceiza Ferreira; Dance with Clécia Queiroz, Fernando Ferraz and Inaicyra Falcão; Education, with Dante Galeffi; Philosophy, Achille Mbembe, Frantz Fanon, Merleau-Ponty and Sueli Carneiro; History, with Beatriz Nascimento, Maria Antonacci, and Pierre Nora; Literature, Conceição Evaristo, Édouard Glissant, Eno Belinga, Esiaba Irobi, Homi K. Bhabha and Vilma Piedade; Performance, with Leda Maria Martins; Psychology, with Jurandir Costa, Neuza Santos Souza and Isildinha Nogueira; and Sociology, with Muniz Sodré, Paul Gilroy, and Stuart Hall.

Keywords: BLACK FEMALE BODIES. SAMBA WHEEL. (R)EXISTENCE. POTENTIAL

1. Ojú Ijó¹

Desde criança, venho conhecendo os aspectos da dança a partir das danças dos blocos de afoxé, afro, samba-reggae e o samba de roda. Vim de uma família em que dançar é bastante natural, o que me fez perceber a dança como elemento que faz parte das celebrações e dos momentos de alegrias ou tristezas na família. A dança, no decorrer da minha vida, vem como elemento direcionador, posso afirmar, um divisor de águas, pois, nela me fortaleço, me alegro, me mantenho viva e luto para saber lidar com o que eu não posso mudar da minha história de vida.

O samba de roda, em minhas memórias, vem da minha infância, com minha mãe Iraci, sambando de uma forma que não se assistia na TV. Era, e é, um sambar de sua época. Um sambar arrastado, *de pé pra frente e pé pra trás*, e isso me encantava. Tal encanto, me levou a perceber que na roda de samba existiam alguns elementos que me chamavam a atenção, como o compartilhamento de dores e amores, o sorriso marcado no rosto e a importância de se sentir pertencente, já que a maioria das mulheres que observei e tive contato, e que fazem o samba de roda em Salvador, são mulheres, majoritariamente, negras, trabalhadoras braçais e com pouquíssimas oportunidades de ascensão na vida.

A escolha do tema de pesquisa, *O corpo na roda: identidades femininas, (re)existência e potencialidades nas rodas de samba de Salvador/Ba*, se deu a partir da minha experiência em grupos de mulheres que se associam e criam conjuntos de samba de roda. Nesse contexto, me proponho a investigar como a roda de samba

¹ Local onde as pessoas dançam em Yorubá.

pode proporcionar uma dinâmica que media potencialidades de existências de mulheres negras na sociedade contemporânea.

O campo de observação é o bairro do Engenho Velho de Brotas, em especial a comunidade do Ogunjá, e outros contextos periféricos de Salvador, a partir do contato com algumas mulheres que vivenciam a roda de samba. Neste sentido, foram entrevistadas mulheres que dançam Samba Caboclo, Samba de Mar Aberto, Umbigada, e Samba Junino. Quando me refiro à roda de samba, quando me refiro à roda de samba, considero os variados estilos de samba em roda, os variados estilos de samba em roda.

No processo de roda de samba, o ritmo e os movimentos marcam as dinâmicas de movimentação e as experiências de cada sambadeira. A roda de samba se torna o território de produção de conhecimento. Compreendo a roda como um processo de troca e partilha de conhecimentos, saberes e formas de sociabilidades. Esse movimento se dá através de diálogos intergeracionais, onde mulheres mais novas aprendem com mulheres mais velhas. Minha proposição é compreender, a partir destes diálogos, em específico na percepção das mulheres mais novas que vivenciam a roda de samba, como se dão estes fluxos de troca e de aprendizagem.

Esta pesquisa é parte dos resultados obtidos em meus estudos realizados no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança pela UFBA. Através dela busco compreender a constituição de saberes: poéticas, políticas, epistemologias e criações artísticas negras, a partir do contato específico com essas mulheres sambadeiras.

Ao longo da pesquisa utilizamos procedimentos que dialogam com diferentes tipologias de pesquisa, configurando uma bricolagem. O termo bricolage indica um trabalho feito de maneira artesanal, um tecer de costuras entre partes distintas. Para Denzin e Lincoln (2006) a bricolagem como pesquisa deve ser compreendida como fazer você mesmo, uma criação marcada por experimentações, tentativas e descartes. Nesse sentido, possibilita uma pesquisa com metodologias múltiplas.

O conceito de *escrivivência* traçado por Conceição Evaristo (2007) também faz parte desta pesquisa, na medida em que sua escrita expõem o incômodo de mulheres negras em relação a uma produção de conhecimento hegemônica. Segundo a autora, atribui-se à contribuição de pessoas negras

escravizadas e seus descendentes na formação cultural brasileira através da transmissão oral. Assim, buscarei partir das histórias contadas por mulheres negras do samba de roda em Salvador/Ba, incluir traçar uma escrita que revela características e ensinamentos dessas falas

Me foco nas relações estabelecidas entre a pesquisa e as histórias de vida dessas mulheres, compreendendo que a pesquisa é mediada por questões como gênero, classe social, fatores geracionais, acesso, entre outros aspectos socioculturais que atuam fortemente nas construções de sentidos e percepções da brasilidade.

2. Memórias na encruzilhada do *Ebó* de palavras

Atualizar nossas memórias para partilhar com outras pessoas é expor conhecimentos e modos de ser-estar no mundo. É neste processo, de encruzilhadas em pensamentos, que é necessário a pausa, um momento de sentir o tempo. No processo de proferir palavras, cânticos e aprendizados através das memórias no samba é como um *ebó* de palavras. Onde a oferenda é a própria voz, o som da percussão e das palmas. As trocas de elementos com objetivo de transformar e equilibrar energias. Para os povos de comunidades tradicionais é preciso pedir a benção. É tão importante, pois é neste momento que a palavra mostra sua força de proteção.

Compreender a importância da tradição² oral no processo de aprendizagens intergeracionais, em territórios afrodisapóricos com as periferias de Salvador/BA, é fortalecer a juventude que carece de outras histórias sobre seus antepassados. A tradição oral é como fruto maduro que se come no pé. É diálogo tecendo ponto a ponto a partir da memória. Através da oralidade é as mulheres praticantes do samba de roda vão se conhecendo, em diferentes aspectos de suas vidas. Nesse contexto, na roda, compartilham memórias e se percebem em comunidade.

Maria Antonieta Antonacci (2014) nos faz refletir sobre a importância da oralidade na transmissão de saberes:

² Tradição como elemento ancestral de tradução e manutenção de saberes, e como criação da história no agora.

Nesse articular oralidade à comunicação presencial, a viveres em interações e saberes articulados a imagens e imaginário metafórico, delineando concepções de homem e de relações sociais extra ocidentais, estudiosos de oralidades africanas referem-se “ao potencial criativo da palavra viva e aberta ao ritmo pelo qual toda comunidade participa de sua criação, conservação e transmissão (ENO BELINGA, 1978, p. 7)” (ANTONACCI, 2014, p. 367).

A relação de aprendizagem e oralidade no espaço de roda de samba é importante na estruturação e consolidação da cultura dos grupos populares. A tradição oral, além de fortalecer relações entre pessoas e comunidades, cria uma rede de partilha de conhecimento e de modos de vida. Percebi, através de observação e convivência nas rodas de samba, que a oralidade tem “peso e importância”. A escuta atenta, neste momento de roda de samba, significa a partilha de sentido para a vida e que precisa/deve ser repassado A roda de samba, através das ladainhas e músicas, além de retratar lutas e tristezas, traz também as bênçãos e as vitórias do povo preto. Por isso se faz importante também refletir o porquê a desimportância da oralidade no processo de educação formal?

Ainda sobre a memória, o autor Nora (1993), nos faz uma contribuição importante para compreender as relações entre memória e história como construção coletiva, desde os pequenos grupos sociais às grandes nações.

Tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história. Tudo o que é chamado de clarão de memória é a finalização de seu desaparecimento no fogo da história. A necessidade de memória é uma necessidade da história. Sem dúvida é impossível não se precisar dessa palavra. Aceitemos isso, mas com a consciência clara da diferença entre memória verdadeira, hoje abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios onde se transmitem os saberes do silêncio e a memória transformada por sua passagem em história, que é quase o contrário: voluntária e deliberada, vivida como um dever e não mais espontânea; psicológica, individual e subjetiva e não mais social, coletiva, globalizante (NORA, 1993, p. 14).

Acerca dessa discussão, Bhabha (2005) nos aponta uma questão importante. Para ele, toda atualização de memória, ou seja, toda tradição é, em certa medida, invenção também. Não é possível capturar ou flagrar uma originalidade, mas reconhecer as transformações como parte do movimento de estar vivo. Neste sentido, tradição é transformação, pois para continuar existindo é preciso transformar-se.

O reconhecimento de que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta

qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição recebida (BHABHA, 2005, p. 20-21).

A memória é elemento fundamental para o processo da tradição oral no compartilhamento de saberes. A relação entre quem conta e quem escuta é completamente diferente da relação entre quem escreve e quem lê. O contador interpreta a história, performa jeitos de contar, utilizando estratégias para manter a atenção do ouvinte, e neste contar há expressividade, entonação, o ambiente no qual a história é contada etc. Quem escuta poderá ser encantado pela narração e pela narrativa.

Ao trazer para esta escrita marcadores sociais de raça, gênero e classe, trazemos a reflexão sobre a desigualdade instituída na sociedade brasileira, que tem na sua formação enquanto nação relações pautadas em normatividades e preconceitos. A educação formal brasileira ainda não dá conta de expor histórias diversas da perspectiva embranquecida, invisibilizando as histórias sobre um Brasil que também é negro e indígena. Mesmo com a Lei 10.639 de 2003, que se constitui como um grande marco do reconhecimento da presença da cultura negra no Brasil, há dificuldades³ encontradas para sua implementação. Tal problemática vem interferindo na formação de pedagogias da diversidade, que compreendam o contexto plural da sociedade, bem como a qualificação de profissionais de educação voltadas para as políticas de reconhecimento, reparação e valorização da historicidade dos povos negros e indígenas.

Mas a escola não deve ser apontada como a única responsável pela formação das pessoas. Essa responsabilidade cabe também à família, aos amigos, às rodas de samba, de capoeira, aos mestres e mestras das culturas populares. Como diz o provérbio africano: “É preciso uma aldeia para se educar uma criança”.

As rodas de samba nas periferias de Salvador/BA surgem nesse contexto de fortalecimento da ideia de grupo, bando, aquilombamento (NASCIMENTO, 2002). O que seria do Recôncavo baiano sem o samba de roda, sem as mais jovens para aprender e as mais velhas para ensinar? É no momento da roda, que se acerta ou se questiona os sentidos de viver a vida, é no momento da roda que a autoestima de mulheres pretas ganha outros contornos.

³ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/brasil/lei-de-ensino-da-historia-africana-faz-18-anos-com-desafios-para-sair-do-papel-1.2415763>.

3. Corpo Território: do barro à cabaça

Pensando em termos de uma perspectiva negra, em que no mundo ninguém caminha sozinho, acredito que para que uma mulher negra exista de forma plena, e possa sobreviver bem na sua caminhada da vida, é preciso que outras mulheres negras estejam ao seu lado. É importante a ajuda mútua, de forma direta e indireta, e o compartilhamento de saberes e a administração de possíveis conflitos por escolhas diferentes na vida.

As mulheres negras, no enfrentamento de suas realidades no cotidiano, lidam com diversos tipos e níveis de opressão como o racismo, o machismo e o classismo. Tais vivências afetam sua autoestima e personalidade. O que quero dizer com isto? Que são muitas as demandas: ter que cuidar e educar sua família, se profissionalizar, trabalhar etc. A mulher negra está em maior vulnerabilidade⁴ social segundo as pesquisas do IPEA 2021. Independente do esforço que muitas dessas mulheres fazem para conquistar seus sonhos, infelizmente, boa parte deles não poderão ser alcançados. Vivemos em uma sociedade com estruturas engendradas na exploração e no apagamento de pessoas pretas.

Não há, nesse sentido, um lugar privilegiado para a mulher negra dentro dessa organização de poder que constitui a sociedade brasileira. Compreendo que nós mulheres negras, temos que desenvolver estratégias próprias de dar sentido a nós mesmas, já que existimos nas Américas como resultado do sequestro das nossas ancestrais, e da rota do tráfico negreiro.

As Mulheres negras ao trazerem suas experiências coletivas e visões de mundo compartilhadas por gerações, trazem não só apenas saberes iluminados de uma sabedoria romântica, mas de saberes construídos mediante dores, fugas e soluções elaboradas para viver.

3.1. Corporeidades negras: entre multidões eu sou única

O corpo, no processo histórico da humanidade teve várias concepções, de acordo com a época, a cultura, e o grupo social. Povos deixaram de existir por

⁴ Disponível em:

https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=38274,
https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/politicas_sociais/210716_boletim_bps_28_igualdade_racial.pdf.

tolhimento, violência e coação de seus corpos. Segundo Merleau-Ponty (1945), por meio da sua obra *Fenomenologia da Percepção*, somos incluídos no mundo através do nosso corpo, nossa existência se dá por meio dele. Percebemos o mundo ao nosso redor com o corpo e vivemos nossas experiências por ele.

O corpo negro, no Brasil, poderia ser compreendido como algo diferente do que o filósofo propõe, um corpo sem direitos, sem humanidade. Ser negro nesta sociedade racista significa ser um corpo enquadrado na ideia de servir, tornando-se um objeto. Seja por um olhar exótico ou por um olhar estigmatizado. Sob a ótica de Merleau-Ponty (2011):

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos. Da mesma maneira, não compreendo os gestos do outro por um ato de interpretação intelectual, a comunicação entre as consciências não está fundada no sentido comum de suas experiências, mesmo porque ela o funda: é preciso reconhecer como irreduzível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido. (...) É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 252-253).

Mas há experiências vividas por corpos negros que nos provocam a pensar que muitas vezes nem somos considerados gente. Afinal, no decorrer da história da escravização no Brasil, nossos corpos foram marcados por sermos reconhecidos como algo diferente de humanos. Por isso, há insegurança e ambivalência na construção das identidades negras, pois lhes é negado o acesso ao conhecimento e a ascensão social.

Através do pensamento crítico de Fanon (2008), podemos refletir sobre a possível constituição do “nós” no espaço de igualdade, mas que permanece negado aos corpos negros. “No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera de incertezas” (FANON, 2008, p. 104).

Mas os corpos negros, mesmo sendo forçados, tantas vezes à base de tortura, a apagar suas memórias, reexistem e resistem na sua representação simbólica: dança, música, gestos, cosmopercepções do mundo. O escritor nigeriano Esiaba Irobi (2012), considera que os negros africanos, que sobreviveram a rota do tráfico negreiro do Atlântico, trouxeram consigo escritas performativas nos seus

corpos para questionar a hegemonia do sentido do ocidente. “Ontologia da maioria dos povos africanos é primordialmente espiritual, o corpo físico incorpora, em certo nível, hábitos memoriais [em que] atividades funcionais são inventadas e praticadas” (IROBI, 2012, p. 276).

Nessa perspectiva, o corpo negro toma posição central de sentido e expressão. Irobi (2012) vê o corpo negro como detentor de poder, como local de múltiplos discursos. Os corpos que se fazem presentes nas rodas de samba se constituem de ideias, pensamentos e emoções.

Retomando às mulheres sambadeiras, é preciso considerar que elas possuem histórias, culturas que marcam seus corpos. E uma roda não se faz sozinha! É preciso mais pessoas para fazer uma roda. Um corpo em uma roda se relaciona com outros corpos, sem hierarquias. O eu que ali se insere é sempre coletivo, mas é singular também. As mulheres que vivenciam as rodas de samba trazem consigo expressões artísticas e sociais próprias. Cada uma delas é única, em sua forma de ser. Cada uma percebe o mundo de forma diferenciada, mesmo estando em grupo e partilhando de ideias comuns. Podemos perceber na roda de samba que todas as mulheres cantam em *uma só voz* as ladainhas, mas há um jeito diferente de cada mulher. No sambar, no vesti, no jeito de se mostrar.

3.2 Corpo-território: entre ausências e emergências

Para as mulheres de alguns territórios de Salvador, com as quais tive contato, e que vivem o processo de roda de samba, o corpo é espaço de troca e de narrativa que lhe é própria, que as identificam no plano individual e coletivo. A criação do ambiente comum se dá na soma das tramas corporais que ali se fazem presentes. A partir dos questionamentos de Nogueira, podemos refletir: “A imagem do corpo não se relaciona somente com o imaginário, é também da ordem do simbólico, representando um signo da estrutura libidinal como o cerne de um conflito, que deverá ter seu entrave desfeito” (NOGUEIRA, 1998, p. 73).

Já Beatriz Nascimento (1989), no documentário *Orí*, eleva o corpo ao status de elemento fundamental para a construção das identidades e das representações sociais negro-brasileiras. É por meio do corpo que se percebe a ausência, que se reencena a memória. E por isso, “para negro a dança é um momento de libertação”.

Ferreira (2013) faz críticas sobre a construção do imaginário ocidental do corpo negro como condição genérica, que se exprime de maneira ampla e vaga, além de expor a necessidade destes corpos como sujeito de direitos: “o corpo é individual, traz marcas e lembranças da dor e da subalternização histórica que classificam o corpo negro como exótico, feio, inferior; mas também é coletivo, é mapa de um país longínquo; é registro de sua história e de suas migrações, desde a diáspora até como fugas” (FERREIRA, 2013, p. 10).

Ainda poderíamos pensar na ideia de corpo-território, que é traduzido por um sentido de memória que se conecta ao corpo e não a um território. Ao negro lhe foi roubado e negado o território. Sodré (1988) nos presenteia com essa reflexão:

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientação por si mesmo, por seus próprios padrões (SODRÉ, 1988, p. 123).

E tanto corpo quanto território são espaços de memória e história. Por isso, é emergencial que nos reunamos para escutar a história das nossas mais velhas, precisamos escrever sobre estas memórias, gravar vídeos das histórias contadas. Ser negra é viver tipos de violência que o corpo branco é incapaz de imaginar, já que desconhece o sentido de não lugar. Jurandir Costa (1984) nos traz reflexões sobre a ausência do corpo negro, a anulação deste corpo. “Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro” (COSTA, 1984, p. 104).

A ausência que o corpo negro vivencia no seu cotidiano se dá por um processo enraizado nas redes de significações. O corpo negro no imaginário social ocidental, não necessitaria de cuidados, de amor. É desimportante para outras atividades que não seja a do trabalho braçal, ou a hipersexualização. Podemos perceber esta diferença entre o corpo negro e o corpo branco, em nossa sociedade quando pessoas negras vivem buscando o ideal de branquura, não só fisicamente, mas socialmente. Nogueira (1998) nos traz este olhar atento sobre as ausências que vivenciam os corpos negros:

Deste modo, negros e brancos são vistos através de redes de significações sociais distintas, na qual o corpo negro será constituído como identidade social indesejável: [...] a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto-representação dos indivíduos. [...] Tal processo inscreve os negros num paradigma de inferioridade em relação aos brancos (NOGUEIRA, 1998, p. 46).

Se por um lado a ideia de corpo-território é a memória física dos nossos antepassados e de uma história que se mantém viva a base da oralidade, por outro, o corpo-território preto vive em um não lugar. Constantemente inserido em contextos que o subjuga, o inferioriza e traz parâmetros desiguais para estabelecer regras de cidadania e de convívio social.

Trazer de forma emergente o corpo-território nos espaços de roda de samba, é costurar as urgências, as ausências, e as suas memórias, sendo o resultado deste processo o tecido social que este corpo consegue estabelecer no processo de construção de redes simbólicas.

4. Roda de Samba: processos compartilhados de aprendizagem

A roda de samba se costura em música, dança, poesia e festa. O canto se alterna nas frases de solo e de coro com os instrumentos que na sua maioria são o pandeiro, o timbal, e os atabaques. Os sambas em roda é uma forma ancestral, pois perpassou por muitos negros e negras que aqui chegaram, como afirma Queiroz (2020), ao observar o samba de roda no Recôncavo Baiano: “Assim como seus antepassados encontravam no samba um lugar de alento, onde as dimensões corporais e espirituais se complementavam, também elas o tomaram como alimento vital para poder lidar com seus enfrentamentos diários” (QUEIROZ, 2020, p. 4).

Podemos pensar a roda de samba como um movimento de bem-viver, pois é neste momento de roda, que as mulheres, aprendem, ensinam, e compartilham suas memórias corporais e ancestrais. Posso afirmar, como sambadeira que sou, que na roda vem conosco, de forma simbólica, a nossa própria casa, o nosso trabalho, a nossa família e tudo que nos atravessa.

A importância dessas mulheres sambadeiras é assunto tratado por Queiroz (2020), quando nos diz que: “Nesse complexo holístico em que o samba de roda se configura, a participação das mulheres é fundamental, não apenas no que diz respeito à performance na roda, onde oralituras são descritas pelos corpos em

movimento, mas a todos os preparativos necessários para que o brinqueado ocorra” (QUEIROZ, 2020, p. 9).

Nos contextos que observei de sambas de roda, a maioria das mulheres não completaram o 2º grau do ensino médio por falta de oportunidade. Seus conhecimentos são escrituras no corpo, no canto, na voz. É no momento da roda que a escrita sobre as experiências da vida se põe em voz alta como diz (BHABHA, 2007).

Pergunto o que leva estas mulheres, mesmo depois de trabalhar o dia todo para o sustento da família, de trabalhar em casa, com seus corpos cansados, se levantarem e fazerem a roda de samba acontecer?

Vejam, não estou trazendo uma análise fundamentada em um mundo de contos de fadas. Na verdade, a roda de samba é o espaço de não morte destas mulheres, já que muitas delas vivenciam vários tipos de violências raciais e de gênero. Na roda, os conflitos e violências diárias são compartilhados por uma memória de “dor coletiva”.

Vilma Piedade (2019) traz à reflexão o que seria *Dororidade*, sofrimento que marcam as experiências de mulheres pretas da diáspora. A colonização de mulheres pretas escravizadas criou um romantismo no imaginário social sobre a sua força de trabalho. O mito da mulher forte e resistente. As reivindicações feministas norte-americanas e brancas, que trouxeram a luta pelo fim do mito da fragilidade feminina, não contemplou em muitos pontos, as mulheres pretas. Estas já trabalhavam e não eram tratadas sequer como *seres humanas*, que possuíam direitos. A construção do conceito proposto por Vilma Piedade traduz essa dor que compartilhamos por sermos “mulheres de cor”.

Quando eu argumentei que *Dororidade* carrega, no seu significado, a dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, têm um agravo nessa Dor, agravo provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra a Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a *Dororidade* (PIEADADE, 2019, p. 46).

O movimento feminista e seus estudos devem estar fundamentados e sustentados no apoio e na união entre as mulheres. Vilma Piedade (ibidem) nos alerta sobre o objetivo dos estudos de *Dororidade*, que não pretende entrar em disputa sobre dores de mulheres brancas e não brancas, pois não se pode medir as dores das pessoas. *Dororidade* tem por intenção dialogar com sororidade que

segundo a autora parece não dar conta da nossa “prettitude”.

O processo de construção das identidades feito a partir da perspectiva destas mulheres negras, que tem como enredo a luta e a vida, é um processo de construção de discursos sobre a identidade afro-diaspórica. Tal processo, ecoa nas manifestações da cultura, do corpo, dos ritos, das cores, dos gestos, das palavras e expressões silenciadas pelos esquemas colonizadores, nos quais os descendentes dos povos africanos acabaram incorporando sua desqualificação. O cenário dessa elaboração esboça signos esquivados para além das narrativas logocêntricas, como diz Hall:

Além do mais, tendemos a privilegiar a experiência enquanto tal como se a vida negra fosse uma experiência vivida fora da representação. Só precisamos, parece, expressar o que já sabemos que somos. Em vez disso, é somente pelo modo no qual representamos e imaginamos a nós mesmos que chegamos a saber como nos constituímos e quem somos (HALL, 2008, p. 346).

A roda de samba, como espaço compartilhado de aprendizagem, nos traz elementos que articulam os processos de importância da vida de mulheres negras sambadeiras. Importância esta que está no seu cotidiano, nas suas percepções de mundo, nas suas crenças. As realidades da vida destas mulheres põem o samba de roda como energia propulsora de levante, de alegria, de transbordamentos de sentimentos e sensações. É um teste diário de sobrevivência e superação, constituindo o que são e o que podem vir a ser. Estas mulheres aprendem para ensinar as suas, aos seus e aos que querem aprender.

4.1. Corpo, dança e sociedade

O samba de roda trata de um grupo vasto de danças negras no trânsito diaspórico afro-brasileiro. O imaginário e a poética do samba de roda vêm da ausência, do não lugar, dos olhares sobre África e de sua simbologia para os povos pretos em diáspora.

O corpo em dança cria, interpreta e comunica. A educadora Inaicyra Falcão Santos (2008), compreende a produção da obra em dança, como conhecimentos resultantes das práticas corporais e da performance em cena.

É preciso lembrar que a criação do intérprete define-se primeiro como ato de comunicação, pois o mesmo é, antes de tudo, o produtor de sua obra, construída por meio de signos de natureza gestual e sonora. O intérprete se

transforma no próprio signo. Percebe-se que o corpo, em cena, revela a dimensão expressiva, a dimensão orgânica (SANTOS, 2008, p. 1).

Assim, o samba de roda, como prática de vida e produção de conhecimento em movimento, produz formas particulares de significações. Leda Martins (2013) traça uma hipótese sobre a percepção sensível dos corpos em danças populares. “Minha hipótese é que o corpo, na performance ritual, é 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. O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (MARTINS, 2013, p. 66).

O lugar das danças populares na memória dessas mulheres do samba de roda, permanecem em renovação nos seus gestos, nos corpos das mais jovens que aprendem o legado da roda.

E é nesse ato de performar o samba de roda como dança negra e afrodiaspórica, que as interconexões assumem redes que se ampliam em cada novo encontro entre essas mulheres. O corpo negro feminino em dança, traz as desigualdades impostas por uma sociedade estruturada pelo patriarcado, que marcam seus corpos com limitações que afetam suas estruturas biopsicosocial. O pesquisador em danças negras Fernando Ferraz (2017), nos alerta sobre como compreender a complexidade que envolve a rede de significados dos corpos e danças negras.

Os corpos e as danças negras devem ser concebidos pelo que são: elementos socialmente marcados cuja potência de liberdade os permite afirmarem-se enquanto inacabados e, ao mesmo tempo, serem detentores de experiências que acumulam legados múltiplos; que se alimentam de devires e atualizam e ressignificam dimensões ancestrais (FERRAZ, 2017, p. 123).

Relacionar o pensamento de Ferraz (2017) com a pesquisa que estou desenvolvendo, é alimentar o conhecimento do que é a realidade do Samba de roda, como elemento norteador na vida destas mulheres, que têm a roda como potência continua de troca do que elas já acreditam esperar e do que elas nem esperam e é surpreendida pelo o novo.

Corpos femininos na roda de samba geram movimentos, que se criam em territórios de sociabilidade, gerando conflitos, resistências e modos de existência, reforçando

nesses espaços as suas resiliências, concebendo e ampliando a infinidade de encruzilhadas expostas por esses corpos.

5. SUBLIMATIO⁵

Considerar as rodas de samba de caboclo, samba de mar aberto, umbigada, e o samba junino em Salvador como elementos que somam nos processos que orientam a vida de corpos femininos é compreender a importância das tramas que se ligam no tempo-espaço nesta cidade. Quando estes corpos estão em cena performando e compartilhando suas memórias corporais, compreendem outras leituras da vida, em várias dimensões e atravessamentos. Esse conhecimento não está apenas localizado na estrutura da escolar formal, mas na roda da vida, na roda de samba, no aprendizado intergeracional, na sensibilidade de escutar a história do outro.

Discorrendo a partir da perspectiva de Carneiro (2005), sobre o dispositivo do biopoder, existe uma sucessão de mecanismos repressivos que interrompem ou tentam reduzir iniciativas sociais da população negra a alegorias transitórias e folclorizadas, e não legitimam a dimensão de sua elaboração cultural e a sua aplicabilidade social. A contemporaneidade se configura como uma zona onde essas novas disposições de poder contemplam e consideram seus novos esquemas de afirmação e memória.

O epistemicídio nas suas vinculações com as racialidades realiza, sobre seres humanos instituídos como diferentes e inferiores constitui, uma tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder, e que tem por característica específica, compartilhar características tanto do dispositivo quanto do biopoder, a saber, disciplinar/normalizar e matar ou anular. É um elo de ligação que não mais se destina ao corpo individual e coletivo, mas ao controle de mentes e corações (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Podemos perceber sobre essa ideia que, no contexto do Brasil, como Mbembe (2018) demonstra, existe para a população negra configurações que se inscrevem em seus corpos como discursos do terror e os direcionam para a morte. Há uma espécie de angústia social, já que os estigmas permanecem ligados aos

⁵ Elevar o espírito em direção ao Todo, para compartilhar e buscar a união, a unificação, soltando as amarras pelo caminho, isso tem que ser feito de forma consciente e intencional. Compreender o estado de Sublimatio é soltar, elevar-se, desapegar-se. Fazendo isso o sujeito consegue dar saltos sobre a ideia de si mesmo e ao mesmo tempo ficando mais eficiente para lidar com os problemas concretos do dia a dia (EDINGER, 2006).

grupos entendidos como “de massa”.

Podemos evidenciar a partir do pensamento de Gonzalez (1984), que as imagens simbólicas sobre as mulheres negras se situam entre o consciente e o inconsciente, percebendo que a consciência social força certo desaparecimento a papéis que elas, historicamente, assumiram. Porém, esse desaparecimento não se realiza totalmente, sendo mero “recalque”, visto que o inconsciente os mantém vivos. A maneira através da qual as mulheres negras são vistas, definirá qual papel representará em determinado contexto: mãe preta, mulata e empregada doméstica.

A atuação das mulheres negras que, ao que parece, antes mesmo da existência de organizações do movimento de mulheres, reuniram-se para discutir seu cotidiano marcado, por um lado, pela discriminação racial e, por outro, pelo machismo- não só dos homens brancos, mas dos próprios homens negros (GONZALEZ, 2008, p. 38).

As mulheres negras, que fazem o samba de roda, precisam estar atentas para a materialização da potência de sua existência, pois “onde está a razão, ou o mundo antinegro e sua racionalidade, o negro não pode estar, onde está o negro, ou “quando” está o negro, este mundo antinegro não pode se materializar” (PINHO, 2022, p. 16).

A invisibilidade estrutural, institucional, e conjuntural, que vivenciaram e vivenciam estas mulheres negras, sambadeiras, contrapõem a busca pelo protagonismo de sua própria história, buscando soluções e maneiras para rejeitar e repelir o lugar de inferiorizadas. Trata-se da capacidade ressignificar existências, visibilizar sujeitos negros, incrementando e fomentando deslocamentos das relações de poder.

Podemos considerar que esta pesquisa argumenta outros discursos além daqueles da branquitude. Percebo que o corpo negro, ao perfomar as rodas de samba, pode se pôr em ação de protesto contra as representações de antinegitude. Esse processo resulta em uma tomada de posicionamento político, social e ideológico frente às questões das culturas negras.

Ao relacionar o movimento de roda de samba ao pensamento de Abdias do Nascimento (1980) sobre quilombismo, percebo este elo de estratégia de resistência e coletividade, designando experiências de organização e intervenção social protagonizadas pela população negra na atualidade. Como movimento circular que recria a organização social, valorizando o compartilhamento de saberes,

1630

adquirindo estruturas que reconstroem sentidos de vida, agregando o reconhecimento do sujeito perante a sociedade em que vive.

As relações entre essas mulheres pressupõem sua inserção cultural sem dominações de convivências culturais que fragilizam suas vivências, importando-se com práticas que as valorizam a produção de conhecimentos que impactam nas suas vidas e no território em que vivem.

As mulheres da roda de samba possuem “um discurso sobre si mesmo” (SOUZA, 2021, p. 45), compreendido como um dos percursos da produção de identificação positiva com a negritude. Dessa maneira, compreender a leitura de mundo das mulheres “amefricanas” (GONZALEZ, 1988) é transportar e vivenciar potencialidade de (re)pensar e (re)existir em conjunto.

Referências

ANTONACCI, M. A. **Memórias ancoradas em corpos negros**. 2 ed. São Paulo: Educ, 2014.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, J. F. **Violência e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

DENZIN, N.; LINCOLN, Y. A disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. *In*: _____ e col. **O Planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: ArtMed, 2006. p.15-41.

EVARISTO, C. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERRAZ, F. M. C. Danças negras: Entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, Brasília, v. 6, n. 2, p. 115-124, 2017. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/523>.

FERREIRA, C. Uma representação de si para o mundo: afetos e subjetividades no documentário performático. **Razón y Palabra**, Monterrey, n. 83, mar - mai, 2013. Disponível em: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N82/V82/12_Ferreira_V82.pdf.

GALEFFI, D. A. **O ser-sendo da filosofia: uma compreensão poemática pedagógica para o fazer-aprender filosofia**. Salvador: EDUFBA, 2001.

GILROY, P. **O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, L. Mulher negra. In: NASCIMENTO, E. L. (Org.). **Guerreiras de Natureza: Mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, jan./jun., 1988a.

HALL, S. **Da Diáspora**. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2008.

IROBI, E. O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. **Projeto História**, São Paulo, n. 44, 2012.

MARTINS, L M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, nov. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881> . Acesso em: 25 abr. 2021.

MBEMBE, A. **Necropolítica: biopoder soberania estado de exceção política de morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MERLEAU-PONTY, M. **A Fenomenologia da Percepção**. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. 2. ed. Brasília - Rio de Janeiro: Fundação Palmares, OR Editor Produtor Independente, 2002.

NASCIMENTO, B. [narração]. **Em: ORI**. Dirigida por Raquel Gerber. Rio de Janeiro, Brasil: Angra Filmes, 1989.

NOGUEIRA, B. I. **Significações do Corpo Negro**. 1998. 198f. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NORA, P. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez., 1993.

PIEIDADE, V. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2019.

PINHO, O. Ontologia(s): Perspectivismo e Afropessimismo. **Novos Debates**, n. 7, v. 2, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.48006/2358-0097-7218>.

QUEIROZ, C. A.; QUEIROZ, V. "Dentro do respeito e do amor, quem toma a frente sou eu": o protagonismo feminino no samba de roda do Recôncavo Baiano. **Revista Transversos**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 108-131, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/54853>.

SANTOS, I. F. Corpo e Ancestralidade: ressignificação de uma herança cultural. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 5, 2008. **Anais [...]** Belo Horizonte: Criação e Reflexão Crítica, UFMG, 2008. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/textospesquisadanca.html>
Acesso em: 19 mar. 2017.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro. Editora: Zahar, 2021.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: uma forma social negra- brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

Ariana Dos Santos Gomes (UFBA)
E-mail: arianajha@hotmail.com

Arte-Educadora, Gestora social. Mestra em Dança pelo PRODAN- UFBA (2022).

Bacharel em Artes Interdisciplinar pela UFBA (2014).

Licenciatura em Artes Interdisciplinar pelo IFMA (2021).

Especialista em Gestão Pública UNILAB (2018).

Especialista em Arte Educação UFBA (2018).

1633

ATERRAR: Metodologia em Dança de Cauaçu para Cauaçu

Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistememes outras

Resumo: O presente artigo traz a reflexão da Metodologia em Dança ATERRAR a partir da leitura dos arquétipos dos Orixás Jêje/Nagôs Nanã, Obaluaê e Oxumarê, compreendendo o método como uma Tecnologia Negra Ancestral, proporcionando a discussão de seus princípios e atual sistematização. Contextualiza também Anésia Cauaçu, uma mulher que viveu no interior do Estado da Bahia, em Jequié, e se tornou líder de um bando de cangaceiros e cangaceiras sendo marcada no imaginário popular como uma Mulher à frente do seu tempo. O texto também promove a discussão da criação do Espetáculo inspirado na cangaceira (Cauaçu, Força, Mulher) e a antecipação dos pressupostos já encarnados e hoje contornados pela Metodologia em discussão trazendo o sentido de continuidade dessa pesquisa de doutoramento sintetizado como Início-meio-Início.

Palavras-Chave: ATERRAR; METODOLOGIA EM DANÇA; TECNOLOGIA ANCESTRAL; ANÉSIA CAUAÇU

Abstract: This article brings the reflection of the ATERRAR Dance Methodology from the reading of the archetypes of the Orixás Jêje/Nagôs Nanã, Obaluaê and Oxumarê, understanding the method as an Ancestral Black Technology, providing the discussion of its principles and current systematization. It also contextualizes Anésia Cauaçu, a woman who lived in the interior of the State of Bahia, in Jequié, and became the leader of a band of cangaceiros and cangaceiras being marked in the popular imagination as a Woman ahead of her time. The text also promotes the discussion of the creation of the Spectacle inspired by the cangaceira (Cauaçu, Força, Mulher) anticipating the presuppositions already incarnated and today circumvented by the Methodology under discussion, bringing the sense of continuity of this doctoral research synthesized as Início-meio-Início.

Keywords: ATERRAR; DANCE METHODOLOGY; ANCESTRAL TECHNOLOGY; CAUAÇU ANESSIA

1. Aterrar uma Tecnologia Ancestral

ATERRAR é uma proposta metodológica afro referenciada que venho desenvolvendo ao longo de minha pesquisa acadêmica. O termo surgiu durante o mestrado quando propus enegrecer os processos criativos com o Samba de Pareia

da Mussuca¹. Durante a investigação percebi que o local da pesquisa, o contexto, tinha uma relação profunda com o mangue, espaço de muitas experimentações e reflexões. De forma que a primeira premissa para pensar o termo foi: ATERRAR vem de Nanã. Esta Orixá é considerada a mais velha do panteão Jêje/ nagô², onde a sabedoria e a longevidade faz parte de sua caminhada, afinal é a padroeira dos idosos e idosas. Também é vista como uma das primeiras feministas, não permitido e agindo com vigor a excessos machistas nas relações de casal. A compreensão de que ela vive nas profundezas dos manguezais e que seu elemento, o barro, foi o material ideal para fazer a humanidade, devido a suas possibilidades de moldes, de tons, de texturas, de consistências, trouxe a dimensão da diversidade de nossa existência e da importância dos ciclos de continuidade na vida. *Do Barro eu vim do Barro eu voltarei.*

Outros dois Orixás também são responsáveis pelas sensações, afetos, reflexões do termo ATERRAR são: Obaluaê e Oxumarê. Os dois filhos de Nanã. O primeiro considerado “Rei da Terra”, responsável pela saúde. Em um dos seus Orikis, conta-se que após seu nascimento, por não ter um padrão estético considerado belo, pois as feridas tomavam todo seu corpo, foi deixado por Nanã na beira do mangue, assim, passou por muito tempo escondido, vendo pelas frestas o mundo que o cercava, até que um dia foi acolhido por Yemonja. O Silêncio é sua saudação: Atotoooo!!! Introspectivo, no qual a febre interna e as chagas na pele, marcam sua cainhada de dor, de desencaxe dos padrões, de exclusão trouxe ao longo desse exílio um processo de autoconhecimento e cura. E ao revelar o corpo coberto de palha, apresenta-se ao mundo exterior como as flores do velho (pipocas), ou como a maior das belezas do universo que não conseguimos nem ver a olho nu, o próprio Sol.

Oxumarê, o filho mais novo de Nanã, considerado o mais belo dos Orixás, representado na natureza pelo Arco-íris, é associado à fartura, ao respeito à diversidade, à criatividade, à arte, à beleza e ao movimento. Uma outra forma de representar este Orixá é uma cobra mordendo a própria cauda, que compreende nunca ter um fim (Início – Meio – Início), os ciclos da natureza, das estações do ano,

¹ Esta manifestação cultural feita por mulheres de meia idade, onde a mestra é D, Nadir, é um ritual de acolhimento aos recém-nascidos que acontece na comunidade remanescente de quilombo Mussuca, localizada a 20 quilômetros de Aracaju-SE.

² Nanã é da nação Jêje, mas no Brasil é também cultuada (territorializada) em terreiros lorubás. Assim, pode ser considerada também como Jeje/Nagô.

de forma a não esquecer que estamos sempre em processo, em continuidade. Sobre o arco-íris, Oxumarê nos permite refletir também sobre a diversidade de nossa existência compreendendo a importância de cada cor, ou melhor, de cada ser, sem hierarquia de poder, assim a vida humana é tão importante quanto a vida de um rio, de um árvore, de um animal. A divindade também nos faz refletir sobre suas duas aparições na natureza tão antagônicas que representa a mesma face: serpente e o arco-íris, nos desafiando a pensar na sua estratégia de existência “para romper com as continuidades e propor uma outra forma de ser e viver no mundo que tenta padronizar o diferente” (MIRANDA, 2020, p. 31).

ATERRAR compreende-se em sair da superfície, aprofundar. O intuito é se sentir com cuidado, com sutileza, dando atenção aos detalhes, é ir com passos de idosos, lentos, contemplando o que geralmente nos passa rápido pelas exigências da vida contemporânea. É respeitar o processo e o tempo das coisas, mantendo-se em continuidade e constante movimento. É identificar o silêncio, a pausa como potencialidade. É olhar para os nossos mais velhos e perceber sentidos, antes incompreensíveis, em suas opções de vida, sem julgar, mas principalmente compreendendo que tudo está conectado e tem um motivo de existir e de ser. É identificar em si o que muito lhes foi moldado e se permitir com atenção e cuidado a restaurar partes corroídas, ou modela-las de outros jeitos, pois no hoje não lhes cabe mais. É dar ao corpo barro/serpente/Arco-íris a permissão de dizer, ser e formular discursos, sem o auxílio exclusivo do controle racional, do visível, do previsível. É perceber que somos parte da natureza, somos natureza e que nossas escolhas afetam tudo que nos rodeia e muitas vezes estes ecos não são percebidos de forma linear e direta. É uma compreensão de comunidade na qual o individual e o coletivo é parte de um único sentido. Assim proponho o ATERRAR como uma Tecnologia Ancestral para nossa permanência dando sentido ao existir.

Quando pensei em refletir sobre uma metodologia a partir de epistemologia preta, tinha a intensão de propor alternativas para reverter uma ordem hegemônica academicistas que nos tendência a fazer de um único jeito, o jeito BRANCO. Queria encontrar um jeito PRETO de fazer de forma que extrapolasse as concepções negativas e limitadoras construídas pela perspectiva ocidental. Existem muitas pesquisas acadêmicas importantes que potencializam os conteúdos afro referenciados, debatendo o racismo estrutural, potencializando as cenas das artes negras, contra a intolerância religiosa, entre muitos. Mas de acordo com Oliveira

(2021) as esferas de opressão e de poder estão nos conteúdos, mas principalmente no como, nas estruturas, na forma, ou seja, no método. Isso porque os processos, o fazeres hegemônicos estão imbuídos de epistemicídio e ausências para os corpos que não são parecidos com os deles. A extinção ou exotização do que é diferente, não permite a alteridade das relações, privilegiando sempre o igual, não complexificando as relações, mantendo um pensamento único, aceitando-os sem profundos questionamentos. Com a diferença, problematizamos nossas certezas, entramos no estado de dúvida e amadurecemos nossas reflexões/ percepções.

Assim, tenho me debruçado nas culturas negras, pois estas têm no seu fazer a inclusão e a complementariedade como princípio, e essas premissas são fundantes para propor um processo de dança no qual a diversidade seja condição da ação. Desse modo, reflito a estética como um dos grandes atributos do fazer negro, pois estética é discurso. E a nossa forma de rezar, de trabalhar, de vestir de se comunicar é regido por esse discurso, no qual encontramos nas oferendas, nas indumentárias, nas músicas, nos *orikis*, nas danças, compreendendo o que se entende por realidade, como poética, pois para nós o mundo é poético³.

Em profundidade com estas reflexões proponho alguns princípios para o método/estética/tecnologia afro-referenciado em dança, ATERRAR:

³ Poético não é forma (poesia), mas uma política de sentido, ou seja, o sentido acontece com o movimento, com a relação. As coisas, os seres relacionam-se o tempo inteiro e é na relação que produz sentido (Eduardo, 2021).



Fig. 1. Resumo Estético Método ATERRAR

Para todos verem: figura com montagem de várias linguagens: foto ao fundo (quase transparente) de mulher negra com olhos fechados; palavras escritas nas quatro laterais Terra, Até, Ar, Errar e no meio Aterrar. Quatro Círculos ovais (quase transparentes) com cores terrosas diferentes que se interceptam, desenho de uma cobra comendo o próprio rabo delimitando a imagem total de forma oval e linhas que se cruzam no meio e dividem em quatro partes a imagem.

Os questionamentos e experimentações sobre **Terra** passa por reflexões sobre os *territórios*, os espaços que vivemos, passamos e ocupamos. Dialoga também com a *escuta de si* com atenção e cuidado, no foco em desacelerar e se perceber. Pretende a percepção do *reencontro* no hoje de todos os seus tempos, a presentificação. Descobre suas *referências*, *sua comunidade*. Vivencia a *ancestralidade* seja em diálogo com a natureza. os antepassados. a espiritualidade e/ou o sensível. Aprofundar em si, pausar, cardiógrafa seus passos para logo virar o próprio sol como Obaluaê fez.

O **Errar** parte das reflexões da colonialidade, ou seja, falta de autonomia para propor a partir de suas referências, neste processo “é permitido errar”, é permitido ser, retirando o máximo das amarras impostas pelo racismo. O **Ar** está em todos os espaços, a ideia é “furar a bolha” e estar em todos os espaços sem esquecer quem somos, principalmente nos espaços de poder, nos espaços onde nossas “falas” são ouvidas. O **Até** o limite que devemos dar ao sistema sobre o epistemicídio de nossas vidas. Traduzindo em processo são os contornos da obra para não escapar o foco do discurso e da intensão que queremos provocar com a nossa arte/dança, o ponto de revisão, visitar a dramaturgia, relembrar o processo, perceber se as cenas, músicas, conceitos, propostas, equipes estão em diálogo, pois tudo é discurso.

A cobra que morde a própria cauda sustenta o processo com as características de Oxumarê: estarmos sempre em movimento, com continuidade (início-meio-início), dialogando com a diversidade de corpos e produzindo arte. Compreender que o Aterrar vem de Nanã é perceber que nesse processo o “manuseiar” com delicadeza, revisitando nossos variados corpos desde os mais profundos (interno) até o exposto e em diálogo direto com o mundo (o externo) é uma constante reformulação de si para encontramos o tamanho que temos e assumir espaços de poder, ou seja, *Quanto mais profunda as raízes, mais forte nossos troncos e mais alto chega nossas folhas.*

2. Anésia Cauaçu – Uma mulher afrente do seu tempo

Sou professora da universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) do curso de Dança e Teatro. No componente curricular Estágio de criação em Dança II: Dança e Contemporaneidade, após muitas discussões em sala surgiu da necessidade de propor um processo em dança que representasse a identidade e território local, do interior do Estado da Bahia, especificamente cidade de Jequié, e que se comprometesse com a dança/cultura que esse espaço trazia. Ao pesquisar sobre as possíveis personalidades locais para nos debruçarmos nos processos, relembramos de Anésia Cauaçu, uma cangaceira que viveu em Jequié no início do século XX, contemporânea a Lampião, e que ao perder seu sobrinho em uma tocaia, decidiu vingar sua morte. Uma das primeiras curiosidades estava associada a uma mulher líder de cangaço e não a esposa do cangaceiro. Uma mulher respeitada por onde passava e que recrutava homens e mulheres para fazer parte de seu bando. Pensamos como deveria ser nessa época para uma mulher está à frente das articulações, lideranças e decisões. Talvez por isso existem tão poucas informações sobre ela, o apagamento de ações de mulheres ou super valorização ao feito masculino é uma das consequências de nossa sociedade machista e sexista. Nanã esta presente para nos ajudar a reverter este processo.

Assim decidimos montar o espetáculo de dança sobre Anésia, a partir das informações do romance “Anésia Cauaçu”, de Domingos Ailton. Trazer a luz a nossa interpretação da história de Anésia, importante para atualidade onde o feminicídio mata 3 mulheres por dia, além de apresentar mais um exemplo de resistência feminina e de força em momentos tão sombrios como os de agora. É também

potencializar os ensinamentos de Nanã, que tem rivalidade com o forte guerreiro Ogum, por ela proteger as mulheres de qualquer contragosto em suas relações. A rivalidade é tamanha que no fundamento da mais velha não se pode usar elementos do guerreiro, o metal por exemplo. Apesar dos duelos terem sido com arame de fogo, o processo de reformulação e manuseio de transformação de uma comerciante em uma cangaceira teve o auxílio do cuidado e o respeito ao tempo, como a mais velha das divindades promove.

Anésia compreendia o corpo de forma dilatada, não se resumia a matéria, pois usava suas potencialidades físicas, sociais estrategicamente e não negligenciava sua intuição, sua ancestralidade e processos espirituais para viver sua sina e derrotar seus inimigos. Assim, ao decidir vingar a morte de seu sobrinho, entrou em processo de preparação durante 8 anos para o enfrentamento do duelo final. Como boa filha de Iansã, fechou seu corpo, onde nos confrontos mais arriscados conseguia despistar seus oponentes se “transformando em pedra” ou “sumia” no tempo; jogava capoeira, saindo de uma lógica ereta e linear permitindo ver a todos e tudo a sua volta em uma compreensão circular, curvilínea de 360°, um jogo de corpo que só esta arte pode nos proporcionar, com a esquivada, a cocurinha, o au, a rasteira, além da agilidade adquirida; a cangaceira também montava de frente no cavalo, a mulher da época não usava calça comprida e não era permitido abrir as pernas, o pecado cristão associado a mulher também foi desafiado por Anésia. Uma mulher à frente do seu tempo.

Nos textos e vídeos, Anésia era descrita como uma mulher branca de cabelos pretos compridos e olhos azuis, mas ao nos deparar com informações que culturalmente, geograficamente e socialmente associam a ser uma mulher negra como ser de candomblé, capoeirista e viver em um local onde até a pele mais clara tem sua tez negra sob o sol. Tendo também uma turma de processos onde a maioria era de mulheres negras, resolvemos enegrecer a personalidade trabalhada. Essa foi uma proposta também para problematizar a frase “Uma mulher à frente do seu tempo”, pois as mulheres negras sempre estiveram em lutas armadas, jogando, lutando, montando de frente de cavalo, cuidando de seus filhos sozinhas. Porque nunca foi considerada como a frente do seu tempo, ou será que “Eu não sou uma

mulher?⁴”.

Perceber que desde o processo de escolha do tema priorizando a coletividade, ouvindo os interpretes e suas impressões, refletindo sobre os contextos atuais e os da época até chegar na definição do mesmo. Exigiu um olhar mais atento ao nosso território, as nossas referências locais, principalmente a aquelas ausentes nos discursos hegemônicos. Essas ações foram potencializadoras para os contornos desse processo método ATERRAR. A percepção de um corpo dilatado, um corpo natureza reverenciando a ancestralidade, a prática contextualizada das danças e culturas populares afro referenciadas, os diálogos sobre o visível e o invisível, juntamente com leitura de livros, apreciação de vídeos, oficinas de teatro, canto e dança nos proporcionou convocar o bando das Cauaçu para a lutar no Espetáculo: “Cauaçu, Força, Mulher”

3. “Cauaçu Força Mulher” – o Espetáculo, o Processo

Antes de começar as reflexões, assistam o espetáculo, não é uma gravação profissional, mas consegue aproximar do sensível proposto pela experiência (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pfwc8iZKxng>).

Cena 1 - Ambientação

O público entra e o palco já este tenso, em clima de cangaço, o duelo acontece e Anésia consegue matar seu inimigo. Apesar de ser a primeira cena, esta foi a última proposta e definida pelo grupo. Após avaliar todo o processo percebendo na prática o princípio “até” do ATERRAR, em busca de dar maior sentido a obra a cena se tornou a primeira. A intensão era trazer para dramaturgia do espetáculo a estratégia de Flashback, muito usada em obras das artes cênicas audiovisuais (cinema e novela), a cena atual é o presente, as cenas seguintes é o passado (como chegamos até o momento) e a final é a continuidade do presente. Queríamos desmontar a ideia de tempo não linear e potencializar o entendimento de tempo espiralar, segundo Lêda Maria Martins (2000):

é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia

⁴ O questionamento de Sojourner Truth, afro-americana abolicionista e ativista pelos direitos das mulheres, ressoa desde 1851.

linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

Cena 2 – Contexto

Ao som de Gonzaga é proposto um clima festivo onde movimentos frenéticos, ações cotidianas são encenadas e dançadas sempre trazendo potência da relação em comunidade e ao mesmo tempo questionando os conceitos tradicionais de família. Nesse momento as cores se instalam na cena, as brincadeiras infantis (ciranda, três-três passará, dança das cadeiras), a contação de história, as procissões, os trabalhos braçais (lavar, estender roupas), o namorico de final de semana e o forrózinho típico do interior fazem parte dessa ambientação. É um estado de lembrança que é registrado com a pose antigas de “álbum de família” fotografada pelo Lambe lambe⁵.

Essa cena foi construída para trazer uma memória, não tão longínqua de como nos relacionávamos e potencializávamos rituais cotidianos, nos quais a brincadeira, os desentendimentos, a convivência, o contato, ou seja, a relação como princípios fundantes pra viver em comunidade, a repetição das ações e movimentos são fatores importantes nesse momento para pontuar os ciclos e perpetuar ações no tempo, trazendo-as como um ritual cotidiano.

Por demanda da turma, as questões de gênero foram potencializadas tanto nas formações familiares para as fotos (família de casais hétero e homossexuais), quanto no figurino, saindo dos estereótipos de roupa masculina ou feminina. É curioso também trazer para a reflexão o final da cena, pois Anésia é chamada várias vezes e a cada momento um/uma interprete responde com ação cotidiana, reafirmando as questões de gênero, mas também dando a entender que qualquer um/uma poderia ser a cangaceira.

Essa última reflexão sulleu quase todo o processo, pois cada integrante teria que responder aprofundamentos pessoais (princípio terra) trazendo para a experimentação e posteriormente para a algumas cenas as seguintes questões: - Você sendo Anésia, sem medo de errar, afrente do seu tempo, pelo que lutaria? Ou, o que precisamos superar para ser uma Cauaçu?

Cena 3 – Anésia e suas encruzilhadas

⁵ Os fotógrafos ambulantes surgiram nas primeiras décadas do século XX, trabalhando em praças e parques. Eram quase sempre procurados para registrarem momentos especiais e familiares.

Anésia dança seus encontros, suas alegrias, seu casamento, suas leituras, seus ídolos, seus filhos, seu processo de se tornar mulher. É um solo/duo de Dança onde a interprete entrou em processos pessoais com memórias em dialogo a biografia de Anésia que foi traduzido em duo com um grande tecido desenhando em cena uma valsa (seus quinze anos com seu pai), ou o véu de uma grinalda (casamento de Anésia), ou a diversão de se esconder e fazer careta (brincadeira com seu sobrinho), ou a marchar com bandeira (ídolo de Anésia, o Donquixote), ou a Corrida culminando em um abraço apertado (diversão com seu pet), ou a gestação e nascimento (os filhos de Anésia).

Durante o processo de investigação a interprete trouxe como resposta a questão já citada: o que precisamos superar para ser uma Cauaçu? A sua a insatisfação de se olhar no espelho. Por mais que já tivesse passado por outros processos em que conseguia falar sobre sua autoestima, agora tinha uma diferença, estava em um efeito de vai e volta de uma baixa autoestima. Acredito que a diferença estava no processo onde o corpo era o protagonista e se “permitir errar” e dizer não ao cabelo espichado indo de encontro ao sistema dominante que impõe padrões estéticos a cada esquina, era bastante desafiador. Usar tranças foi sua permissão e também o gatilho para futuras reflexões profundas e pessoais que reverberou no seu TCC intitulado “Do Liso ao Crespo: Dançando minha identidade”.

Cena 4 – Comércio

O comercio agitado da família de Anésia, mostrando sua fase adulta, onde acontece tudo ao mesmo tempo, com muitos produtos como tecidos, chapéus, cestos e pessoas de variadas identidades comprando e vendendo. A negociação sendo o pivô do corpo a corpo brejeiro desse lugar de trabalho/ festa onde o samba também faz morada, No final o sobrinho de Anésia é pego na tocaia. E sua dor e reverberada em um grito, início da Ladainha.

Uma cena que retrata o local de trabalho dos cauçus que destaca dois interpretes que responde suas questões no com o corpo. A primeira trouxe, que para ser uma cauçú ele precisaria perder o medo de ficar em destaque, perder o medo de aparecer para grande público. Ela tinha receio de ocupar espaços de poder, o “ar”, e de ser a referência para outros. Na sala fomos desmistificando a potência do processo em coletividade, com o respeito as individualidades. Até que sem perceber já estava improvisando sozinha no samba sustentado pelo coletivo e vice-versa. O

segundo interprete respondeu que precisaria superar o seu descontentamento com sua dança com seu corpo, com seus movimentos. Assim discutimos a importância da diversidade de pessoas, de corpos, como já explicitado no início desse texto, pois *com a diferença, problematizamos nossas certezas, entramos no estado de dúvida e amadurecemos nossas reflexões/ percepções*. E foi isso que aconteceu com os movimentos que encruzilhou o corpo do interprete nesta cena, em seu corpo reverberava e traduzia a movimentação do corpo do outro que entrava no jogo da roda.

Cena 5- Luto a revolta

O canto que retrata a dor pela morte do seu sobrinho, como a de muitos jovens negros neste país. O lamento traz as mazelas do racismo e da opressão, mas também potencializa e possíveis reconstruções com a exaltação. das hoje ancestrais. mas fizeram seu papel revolucionário quando presentes neste plano, como Mariele Franco, Mãe Estela de Oxóssi e Makota Valdina. Este momento coletivo de revolta é banhado por frases de empoderamento da população minorizada. E o divisor de águas onde Anésia decide se vingar iniciando sua preparação (que foi metaforizada com a troca de figurino) para entrar no cangaço.

Essa cena compreende um diálogo potente com outras artes como o teatro, as frases escritas e a música, a troca de figurino, entre outras, que ao pensar no ATERRAR está na esfera do “ar”, pois ocupar variados espaços, também pode se traduzir como estar em diálogo com variadas formas de arte, ocupando várias linguagens. As escolhas das frases foram pessoais, cada um procurou e defendeu o texto que mais lhe representava, retratando as lutas individuais de seus coletivos em estado de arte.

Cena 6 – Recrutamento

Ao ritmo da capoeira Anésia recruta seu bando, trazendo habilidades variadas para que os corpos se dilatam girando os 360°. Um processo que partiu da experimentação da capoeira e suas possibilidades criativas compreendendo retratando uma das fases dos 8 anos de treinamento de Anésia para o duelo final.

Cena 7 – Preparação para o duelo

Em marcha, Anésia treina com seu bando durante 8 anos, subindo

descendo montanhas, pulando desafios, desviando de obstáculos, montando de frente no cavalo. Comanda o bando em variadas aventuras de preparação corporal onde a posição ereta da marcha e horizontal do arrastar pelo chão, como também os 360° da capoeira, faziam parte de estratégia de combate para uma boa batalha com seu oponente. Também atenta a proteção do bando, caçou com um boi selvagem e levou seus chifres a sua cuidadora espiritual, que ofereceu e os protegeu contra maus presságios. Finalizando o ritual com a proteção de um lenço preto amarrado no pescoço que se tornou a identidade do bando das Cauaçu. Assim, estavam preparadas para enfrentar o que viesse pela frente.

Processo traduz a história de preparação do bando suleadas pelas respostas de duas das interpretetes. A primeira trouxe como resposta ao que fazia se sentir uma Cauaçu, a sua peregrinação diária, resumida na expressão “Matar um leão por dia”. Mediante a esta metáfora, os processos a deixava em um ritmo pulsante que não tinha brechas para o descanso. Fazendo nos questionar sobre os excessos e a correria cotidiana para conseguir viver em uma cidade longe de sua família. Essa urgência contrapõe os silêncios sugeridos com o ATERRAR, pois o corpo máquina não permite se escutar, não permite cardiografar seus passos. Mas contrapomos a reflexão no objetivo de se tornar cangaceira, se mantendo sempre em movimento manuseando com cuidado as arestas para chegar o máximo preparada, do tamanho que se tem, no combate final.

A segunda interprete dessa cena apareceu como a cuidadora espiritual, que acabamos chamando-a de feiticeira. Para ser uma Cauaçu ela precisaria estabelecer uma relação profunda de amor com sua dança e foi um reencontro revelador a cada experimentação e descoberta de seu potencial. Trouxe os elementos da natureza (água, terra, ar e fogo) como inspiração, e se presentificou com as memórias muitas delas espiralizadas e sensitivas de sua caminhada, o princípio Terra reinou nessa investigação.

Cena 9 - A procura e o Duelo.

O Grupo oponente com acessórios vermelhos aparece em cena apreensivo, focado e tenso em uma busca incessante para encontrar as cauçuas, estas também surgem na cena, afinadas, rápidas, treinadas e preparadas para o encontro. Eis que se deparam um em frente ao outro e o duelo acontece, aquele mesmo que apareceu no início do espetáculo. Só que agora com o desfecho. As

cauaçus acertam em cheio seu alçó. Essa, cena tem a importância dramática para trazer pro tempo presente o espetáculo. Pois o que aconteceu até então tinha a intenção de parecer um flashback (como dito anteriormente). A partir da morte de seu oponente, ou melhor da vingança concretizada que as Cauaços aparecem como cangaceiras oficiais na história e passam a ser perseguidos por muitos.

Cena 10 - O Cangaço

Ao som de “oi eu aqui de novo” as Cauaços traçam uma batalha histórica com seus oponentes. Um cabo de guerra, onde tensão e morte em ambos os lados fizeram parte desse confronto. E no nosso final a Anésia sai vencedora dessa empreitada. A coreografia dialogava com o xaxado, dança discriminada pelo cangaceiro mais famoso que temos o Lampião. O arrastar das sandálias que inicialmente parecia simples foi um desafio para os participantes, ainda mais em deslocamentos necessários para trazer jogo espacial. Este último foi bastante utilizado na coreografia e inspirados nas quadrilhas juninas, manifestação muito comum aqui no interior do Estado em Jequié. As Danças populares do território potencializam esta cena.

Cena 11 – Convocação

Se arreie e levante, mas não descance!

Se aperreie e chore, mas não demore!

Vem! Põe essa sela comigo! Vamos! Põe essa sela comigo!

E corre, mulher! Corre por essas ventosas de terra e barro!

Corre e carrega na cintura de um lado as meninas novas e do outro o rifle nervoso!

Corre e para quando tiver de parar. Paremos juntas! levante, levante, vamos! De pé, todas! Todas! Quem pariu neste mundo, arranca olho de qualquer imundo! Levanta, mulher. O bando dos Cauaços agora é o bando das Cauaçu!

Levanta que esse levante é de cangaceira! Levanta que ninguém aqui vai caminhar sozinha! Nós vamos juntas! Nós vamos de arma de um lado e cria do outro, mas vamos todas juntas! Levanta, levanta mulher, levanta... isso levanta,

levanta mulher vamos, levantaaaaaaa...⁶

E é convocando todo o público a lutar juntas que se encerra o espetáculo.

Cenário e o Figurino

Ainda sobre a montagem gostaria de pontuar processos importante como o cenário e o figurino, fundamentais para os contornos da obra, o princípio até em voga. O cenário, simples e funcional, nos remete a ideia de como a representação simbolista está presente na construção da maioria dos espetáculos produzidos no interior do estado. A escolha por um painel representativo feito de grafites (elemento da cultura Hip-hop) ao fundo do palco investindo numa imagem síntese do trabalho (um bando de cangaceiras cavalgando). Aliado a isso, resolvemos iluminar o painel com um modo bem ‘brasileiro’ de dar luz, a gambiarra. Simbolicamente, também chamamos de gambiarra aqueles improvisos feitos para dar um jeito em determinado problema. Assim, damos luz ao nosso modo de lidar com as adversidades da vida. Temos uma gambiarra a iluminar nosso painel. Temos que dar um jeito de pôr à luz a nossa história.

Vestir os corpos dos interpretes que se desnudaram em suas histórias para reconhecerem em Anésia Cauaçu seus dilemas contemporâneos não é uma tarefa fácil, mas percebemos que não precisávamos ir muito além do que já tínhamos aterrado neste processo. O figurino é responsável pela identificação direta do público com os elementos culturais do cangaço e da cultura interiorana. um canal direto para que o público esteja aberto a fazer ligações entre a história de Anésia e dos interpretes que ali se desnudam com suas realidades. O cotidiano nordestino, o marrom da terra do sertão, as texturas do couro, da renda e do algodão, as sandálias típicas das sertanejas e elementos como armas e cestos ancoram as ancas das mulheres resistentes e prontas para investir numa briga em uma sociedade que as respeitem.

4. Início – Meio – Início

Muitos trabalhos, que oriento, foram pensados já pontuando as reflexões e ponderações do método ATERRAR e como o Espetáculo: “Cauaçu, Força Mulher”,

⁶ Texto escrito pelo dramaturgo Daniel Arcades para o espetáculo e recitado por uma das Anésias, por uma das interpretes.

não foi diferente. Mas é bom considerar que no período de montagem do trabalho, a sistematização dos princípios do ATERRAR em terra, errar, ar e até, ainda não estavam tão nítidas. Mas mediante ao exposto nessa escrita já se faziam incorporadas no processo criativo. Este atual exercício de refletir os processos anteriores considerando os princípios delineados trouxe o sentido de continuidade dessa pesquisa como o Início-meio-início.

Finalizo minha comunicação com um apanhado sobre como o processo do espetáculo (Cauaçu, Força, Mulher) e a Metodologia “ATERRAR” dialogam. Este é um método de desenvolvimento performativo que alia o processo ao resultado e entende a necessidade de uma imersão no território do artista para o reconhecimento de si e de sua comunidade na produção. Compreende-se que conhecer e reconhecer os elementos que compõem a geografia local, o pensamento social e as subjetividades dos sujeitos presentes no processo é de extrema importância para a criação de obras descolonizadas e de identificação entre artistas e público (leia-se público local – para a partir daí dialogar com o que é considerado global). ATERRAR é sair da superfície, submergir, ou seja, sair do que está posto, dos ciclos viciosos, silenciar, potencializar o invisível, o que não está dito, se mantendo em constante movimento, para quebrar as amarras colonizadoras ocupando espaços inimagináveis, nunca esquecendo de quem é e/ou de onde veio. Para atingir o tamanho que temos, para sermos uma Cauaçu. Mas, esse processo só é possível com o comprometimento de todas as partes envolvidas, para que não caminhemos sozinhas. Mas sim, Juntas!!!

Vamos Levantaaaa!!!

Eu sou Edeise Cauaçu!!!

Referências

BISPO, J. P. **Movediço estudo de chão**. 2021. 101f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2021.

EVARISTO, C. **"Não escrevemos para adormecer os da casa-grande", diz Conceição Evaristo sobre escritoras negras**. Entrevista concedida na TV Brasil, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6pCq9E-d8_o. Acesso em: jun. 2021.

HAN, Byung-chul. **A Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2017

KATZ, H. **Curso reflexões Triz “Aprendendo a caminhar sem procurar saída, ou trocar o futuro do passado pelo futuro do presente”**. 26/07 a 30/08/2021 - Via Zoom.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação** - Epsódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira, 1ª edição, RJ, Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014

MELONIO, A. M. **Epidemias e Pandemia**: história, políticas públicas e saúde da população negra do Brasil. Publicado em: 16 set. 2021. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epidemias-e-pandemia-historia-politicas-publicas-e-saude-da-populacao-negra-do-brasil/>. Acesso em: 20 set. 2021.

MIRANDA, E. O. **Corpo-Território & Educação Decolonial**: proposições afro-brasileiras na invenção da docência. Salvador: EDUFBA, 2020.

OLIVEIRA E. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.

OLIVEIRA, E. **Formação grupo de pesquisa Rede Africanidades**. 14/09/2021 via *Google Meet*.

OLIVEIRA, E. **Formação no grupo Iorubantu sobre o livro filosofia da ancestralidade** (professor Henrique Maia) 27/05/2021 - Via *Google Meet*

SANTOS, E.G.C. **Samba de Pareia na Encruzilhada**: Traduções de uma Dança Afrocentrada. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SODRÊ, M. **Alegria e Corporalidade Afro-Brasileira**. FALAAB, publicado em: 11 jan. 2011. Disponível em: <https://www.analisebioenergetica.com/fla/alegria-e-corporalidade-afro-brasileira/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)

E-mail: edeisegomes@hotmail.com

Artista da dança, direciona suas pesquisas a cultura negra e popular afro referenciadas. Doutoranda pelo programa DMMDC (desde (2019), Mestre em Dança pelo programa PPGDança (UFBA) (2017), licenciada em Dança (UFBA) (2008), especialista em Arte-educação (UFBA) (2010).

Eduardo David de Oliveira (UFBA)

E-mail: afroduda@hotmail.com

Mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (2001) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2005), atuando principalmente nos seguintes temas: literatura africana e ancestralidade, desenvolvendo ainda assessoria junto aos movimentos sociais populares, na área de negritude, educação popular e economia solidária.

Dramaturgia em dança como contação de histórias: em busca de um conceito afro-orientado

Edson Beserra (UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este escrito, de caráter auto etnográfico, tem como objetivo a investigação de duas obras das quais participei como artista e profissional da dança. Apoiar-se em pessoas pensadoras de dramaturgia em dança e pesquisadoras sobre as gêneses de processos criativos. Sob a perspectiva individual tem abordagem implicada com os sujeitos artistas com os quais trabalhei e busca uma escrita performativa. Traz dois relatos do gestar de trabalhos solos criados entre os anos de 2018 e 2021. As obras revisitadas compõem o panorama vivido durante o meu retorno aos palcos no formato presencial durante o segundo semestre de 2021. Esta escrita trata também do processo da busca de um olhar acurado das pulsões emergentes em cada obra. Pretende apontar possíveis caminhos para a proposta de um conceito afro-orientado de dramaturgia da dança sustentado pelas práticas de oralidade oriundas de minha experiência-vivência como candomblecista.

Palavras-chave: DANÇA, AUTOETNOGRAFIA, DRAMATURGIA EM DANÇA, PROCESSO CRIATIVO, ORALIDADE.

Resumen: Esta investigación de carácter autoetnográfico pretende iniciar una propuesta de concepto para mi hacer dramático a través de la investigación de tres obras de las que participé como artista y profesional de la danza. Se basa en personas que piensan en la dramaturgia en la danza e investigadores en la génesis de los procesos creativos. Desde la perspectiva individual, tiene un enfoque involucrado con los artistas con los que trabajé y busca la escritura performativa. Trae dos informes del geón de trabajos de suelo creados entre 2018 y 2021. Las obras revisitadas conforman el panorama vivido durante mi regreso a los escenarios en formatos presenciales e híbridos durante el segundo semestre de 2021. Este escrito también trata sobre el proceso engendrado en la búsqueda de una mirada precisa a los saltos que surgen en cada obra. Pretende señalar posibles caminos a la propuesta de un concepto afro-orientado en dramaturgia de la danza apoyado en las prácticas de oralidad surgidas de mi experiencia-experiencia como candomblecista.

Palabras-clave: DANZA, AUTOESTILO, DRAMATURGIA EN DANZA, PROCESO CREATIVO, ORALIDAD.

Introduzindo esta escrita: os “eus” que habitam em mim

Venho atuando como encenador há cerca de dez anos e tenho em minha trajetória espetáculos de teatro, circo e dança. Trago neste artigo alguns dos

preceitos que vem orientando o meu saber-fazer como artista da dança durante este período: a dramaturgia como organizadora da cena e de processos criativos, a oralidade como filosofia de mundo, a cena como mecanismo de materialização da expressão de identidades e subjetividades. Em todas estas searas, o movimento como impulso para a construção de conhecimento.

Quando me pus a refletir para chegar a esta escrita, o que se destacou foi um modo particular de operação como dramaturgista que compilava os três preceitos que trouxe acima, por meio de um costurar cenas e organizar processos criativos, que tinha como orientadores dois pontos: partidas e chegadas. Entendi que se tratava de um saber-fazer impregnado da minha experiência-vivência em minha casa de santo. Mas como falar/escrever sobre um fazer dramaturgista que refletisse meu pensar mundo como candomblecista e artista da dança?

Para responder a esta pergunta foi necessária uma abordagem auto etnográfica que tornasse explícitas as minhas escolhas como encenador. Além disto um estudo por meio de um olhar acurado, buscando pistas que pudessem elucidar tais escolhas nos processos criativos de duas das obras em que atuei como dramaturgista, diretor e/ou intérprete. Obras que foram retomadas/criadas durante o segundo semestre de 2021, o que resgato no capítulo “Trilhando caminhos”.

No capítulo “Dos passos às pistas” apresento alguns dos porquês das escolhas metodológicas nas quais me apoio para a escrita deste artigo. Duas delas, a autoetnografia e a crítica de processos, trazem a investigação de um “estar” prévio à criação que não se desassocia da obra - o sujeito enquanto identidades culturais, múltiplo, multifacetado - enquanto a outra propõe uma poética de libertação da binaridade quantidade/qualidade própria das pesquisas científicas.

Em seguida, estabeleço uma cronologia das obras partindo de seu gestar inicial, dedicando o capítulo “Um salto ao reconhecido” para *O Homem na Prancha*, concebida e interpretada por mim, e “O Exercício do Duplo” para *O Inquietante*, onde assino a dramaturgia para Marcos Katu Buiati. Isto se elucidará à medida que o novelo destas linhas for sendo usado na construção deste tapete encantado pelo fazer artístico e guiado pelos ventos que me levaram de minha casa de volta aos teatros em 2021.

Por fim dedico em “O que deságua, vira rio e encontra o mar” a algumas considerações que não se finalizam, posto que esta pesquisa continuará se

o trilhar do pesquisador não se finda jamais. É um exercício que também se torna filosofia de vida para mim: seguir navegando.

Dos passos às pistas

A autoetnografia, Almeida (2019) e Ono (2017), como método de pesquisa surge para elucidar aspectos socioculturais nas escolhas pessoais do pesquisador em sua relação com o objeto de pesquisa: ele mesmo. Trata-se de uma escolha metodológica onde a busca por indícios do gestar criativo, gira em torno de subjetividades, afetos políticos, estéticos e éticos, e onde estes passam a ser tratados como balizadores de todo o processo criativo. Os aspectos socioculturais do pesquisador e do pesquisado são trazidos à tona e são indissociáveis de seu estar no mundo e de suas práticas de vida nele.

Assim como a autoetnografia se dá pela busca por indícios que tragam à tona os aspectos identitários do artista, suas subjetividades e individualidades, a Crítica de Processos de Cecília Salles (2017) corrobora com tal ação. Um contínuo investigar de pistas, tentando traçar possíveis caminhos na busca do entendimento das raízes das escolhas feitas pelo artista na construção de sua obra.

Penso que o exercício da investigação é em si o recriar, posto que cada vez que abordamos um processo, contemplamos/expericiamos uma obra artística, percebemos algo novo e/ou revisitamos algo visto. Este fluxo contínuo de recriação está impresso no meu saber-fazer dramaturgico e procura estar também nesta escrita, onde por meio do narrar a tessitura das obras, convida a pessoa leitora à fabulação de seus processos para que possa reinventá-las enquanto experiência lida.

Trilhando caminhos

O segundo semestre de 2021 provou ser um desafio de mobilidade constante, transitando entre o virtual e o presencial. Se por um lado estar vigilante do ponto de vista sanitário demandava alerta e isolamento, por outro as artes performativas clamavam por estar vivas, presentes e em contato com o público. Um público sedento de suor e de lágrimas, de sangue e de corpo pulsante, de vida. Estive em cena de diferentes maneiras atuando como professor-facilitador de oficinas, intérprete, diretor, dramaturgista e coreógrafo. Em todas estas frentes o

movimento como mola mestra da ação criativa, exercitando meu corpo-invenção e despertando novos músculos, desenferrujando ossos e órgãos adormecidos durante os meses de isolamento social.

Neste sentido alguns dos festivais realizados em território nacional que apostaram no formato presencial me serviram de espaço para a manifestação destas frentes. Destaco aqui o Movimento Internacional de Dança sediado em Brasília, cidade em que nasci e em que vivo. No palco do CCBB Brasília pude retomar *O Homem na Prancha*, solo que concebi e no qual também atuo como intérprete; bem como dar ignição a um novo processo em *O Inquietante* concebido por Marcos Katu Buiati, trabalho para o qual assino a dramaturgia.

Ao revisitar em minhas memórias para me debruçar sobre estas linhas, um aspecto interessante se destacou: o exercício da dramaturgia, exercício que me orienta em todas as minhas práticas como artista da dança. Uma relação de construção dramática dual, implicada com os sujeitos que fazem parte do processo criativo, onde os dois pontos extremos de uma travessia, com suas chegadas e partidas, podem ser vislumbrados como organizadores do meu processo encenar. E é com o intuito de traçar possíveis alinhaves do ponto de vista dramático, enquanto meu saber-fazer que esta escrita pretende se desenrolar. Desenrolar o novelo que serviu às tessituras das diversas tramas destes dois trabalhos.

São diversas as abordagens práticas do fazer dramático. “Para a noção clássica de dramaturgia, engendrada no séc. XVII e fundamentada na normatização proposta pela poética aristotélica, toda ação se limita e se organiza em torno de um evento central, tudo deve necessariamente convergir para a solução do conflito exposto pela trama” (HERCOLES, 2005, p. 10). No Teatro clássico, estabelece-se um formato de escrita dramática ditada por um começo (apresentação dos personagens principais e coadjuvantes) um meio (onde se instauram os conflitos ou perturbações) e um fim (desfecho onde se encerram as narrativas). O dramaturgo sob esta ótica se apresenta como um contador de histórias necessariamente escritas, com estruturas previamente definidas e herméticas. Concordo com Guimarães (2012), quando enuncia que:

[...] estar em confronto com novos entendimentos sobre ideias tão arraigadas é um desafio. [...] Se existem mudanças nos pressupostos que norteiam ação, tempo e espaço na atualidade – princípios que configuram a

Dramaturgia –, também haverá mudanças no modo de pensar e compreender Dramaturgia (GUIMARAES, 2012, p. 36).

Na dança, a dramaturgia pode ser operada de diversas maneiras. Alguns dirão, inclusive, que a coreografia em si é a dramaturgia na dança (CALDAS, 2021). Dentro deste espectro operacional surge a figura dramaturgista, com o papel de agir como o olho de fora, de elucidar nuances que um olho alheio, comprometido, pode trazer. Atua na perspectiva da colaboração criativa e tem o objetivo de desvelar narrativas ocultas, ainda sombreadas e por vezes subjetivas. A subjetividade é parte viva em um processo criativo permeado pelo corpo e a pessoa dramaturgista, surge para operar de maneira dialógica, entre o visto e o não visto, o subjetivo e o evidente.

A partir do momento em que como artistas da dança passamos a entender a dramaturgia como elemento polivalente, para além da dramaturgia do texto escrito (dramaturgia do corpo, dramaturgia da luz, dramaturgia da cena, e outras), já que podemos contar a mesma história de maneiras diferentes, compreendemos que a perspectiva do sujeito que a ouve entra em campo tornando-o um potente agente transformador do conto. Uma relação de construção coletiva, implicada entre a pessoa criadora e a pessoa intérprete, entre o público e a obra. Para Lourenço,

Corpo e cena vão construir um todo visível que será chamado de *dramaturgia corporal* ou *dramaturgia do corpo*. No aprofundamento desses conceitos, especificidades serão investigadas, tais como: a noção de coreografia como dramaturgia, os papéis do dramaturgista e do coreógrafo/encenador, as camadas invisíveis e visíveis que estruturam as cenas e o papel do espectador como receptor/organizador de tal experiência dramaturgical. A dramaturgia poderá organizar e/ou desorganizar nossos sentidos, sendo um agente provocador e desestabilizador de certezas, alterando noções éticas e políticas (LOURENÇO, 2021, p. 31).

É nesta perspectiva que traço aproximações entre a dramaturgia que se opera no tempo, entre as chegadas e as partidas, com a oralidade como processo de construção e consolidação de saberes. Nestes trânsitos, e seus vários entres, geram-se espaços para a construção de sentidos na experiência do ouvir, do atentar-se às linhas percorridas pelas histórias contadas e dançadas. Os antigos carregam em suas palavras uma sabedoria adquirida na prática, no fazer, no ir e vir por meio da experiência-vivência. Ela é transmitida por meio da oralidade, onde os mais novos apreendem por meio das próprias experiências, mas referenciadas pelas

ouvidas. A contação de histórias, a oralidade, tem papéis fundantes no processo de estruturação do conhecimento, onde a fabulação de cada pessoa ouvinte tem papel ativo e transformador. Ingold (2015) enuncia que:

trilhando o caminho de um lugar a outro, na companhia de outros mais experientes do que eles, e ouvindo suas histórias, os novatos aprendem a conectar os eventos e experiências das suas próprias vidas às vidas dos antecessores, tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas no processo de fiar a sua (INGOLD, 2015, p. 237).

Por que apostar na dualidade chegadas e partidas como estratégia dramática? Tenho em mente algumas respostas que ao ser investigadas podem trazer à luz os caminhos que estes dois faróis podem iluminar. Do ponto de vista de algumas filosofias de África, nascer e morrer fazem parte de um ciclo contínuo onde a morte também é a proporcionadora da vida e vice-versa. A vida como barro encantado que moldado gera o corpo humano e que, quando retirado o sopro da vida, volta à matéria barro. O encanto assim é fundamento na receita da vida e da morte.

Desta maneira pode-se dizer que o movimento não cessa jamais, processa-se num contínuo, onde mesmo a pausa opera transformações. No caso da dramaturgia na dança tal elemento é matéria-prima, é o fundamento. Ressalto que não pretendo investir neste dois pontos como o aspecto mais importante, pois é nos entres e nas travessias que a histórias são contadas. Ainda assim gostaria de elucidar sobre alguns dos aspectos temporais sobre o nascimento e a morte para as pessoas iniciadas no Candomblé.

Quando se nasce para o santo experienciam-se ritos que levam dias, desde os primeiros banhos e ebós, ritos de limpeza, até a iniciação. Nascer no Candomblé é um processo dilatado, que pode durar de sete a quinze dias, até que o encantamento se consolide. Já os ritos de morte para nós, candomblecistas, também são dilatados e podem levar de três a vinte um dias até que encanto se desfaça. Desta maneira elucidado que nascer e morrer, chegar e partir, não são processos estáticos ou pontuais e seus trânsitos são cíclicos, contínuos, onde a própria ideia de chegadas e de partidas impele um movimento que acontece no antes e no depois, em um *continuum*.

Diz Ifá que o novo que não vem do velho e o velho que não vira novo sucumbirão ao mais duro dos aniquilamentos: o esquecimento. Suas histórias não farão nenhum sentido e não mais serão lembradas pelas

mulheres, pelo homens e crianças. Ser lembrado, para os lorubás, é permanecer vivo (LOPES; SIMAS, 2020, p. 67).

É deste pensar-mover e do trânsito cíclico entre nascer e morrer, que também extraio esta proposta de conceito: uma dramaturgia tecida nos entres do chegar e partir, um saber-fazer que me acompanha como criador, como candomelecionista, e que se revela em cada novo trabalho como artista da dança. Uma dramaturgia dual onde as chegadas e as partidas se entrelaçam, coadunam-se e justificam-se por si mesmas por meio dos diversos caminhos traçados e percorridos no durante, no antes e no depois.

O que se segue a partir daqui são relatos de processos que vislumbram, em certa medida, uma proposta de afirmação destes dois eixos por meio de seus entres, impressos nas obras enquanto encenações que trarei mais à frente, o que poderá desembocar numa proposta de conceito ou método para meu fazer dramaturgico como artista da cena.

Um salto ao reconhecido

Na primeira cena do trabalho, uma tela branca, vazia... o nada que me habita. Um convite à memória, ao silêncio verbal e à pausa, encantados pelo som do mar que bate quando encontra a praia.

O Homem na Prancha parte do estado latente que a mim, como artista, impera, quando no início de qualquer processo criativo: por onde começar? Partir do nada? O nada existe? Quando Saraiva (2020) me convida às filosofias africanas, posto que filosofar para mim é perder-se e achar-se, e voltar a se perder, aqui num cruzo direto com meu processo como criador, o autor desenha em algumas de suas palavras que:

[...] a Filosofia Africana é constituída de memória: não há, portanto, como fazer investigações sobre a Filosofia Africana sem aceitar que tanto a memória e a oralidade se componham enquanto agenciamentos do próprio pensar. Tal efeito nos permite dizer que tudo no universo possui memória. A vida, por sua vez, também é uma extensão da memória (SARAIVA, 2020, p. 88).

Lançar-me sobre o processo criativo, para mim, é como estar sobre a prancha do navio, sem saber se mergulho no desconhecido. Ou se retorno à terra, tão conhecida, tão segura e sólida. Mergulhei num mar de tantos véus e camadas

que me permitiram encontros com passados remotos, tão distantes, onde me percebi filho de uma diáspora contínua, de um trânsito que não se finda.

A dramaturgia deste trabalho tem como pontos de partida *O Horla*, conto da literatura fantástica do Século 19 escrito pelo francês Guy de Maupassant e *O Navio Negreiro* do pintor inglês William Turner, obra também trazida à luz no mesmo período. A obra de Turner considerada um marco do que seria o início do Impressionismo nas artes visuais traz uma epifania do pintor sobre a história do genocídio dos escravizados transportados no navio negreiro *Zong*, que em 1783 fazia o trajeto de África para Jamaica. Rejeitada pelos críticos, na época, a obra foi considerada um sintoma de insanidade, visto que seu caráter de denúncia de uma sociedade branca, mercantil, chocou mais do que a tragédia em si. *O Horla*, por sua vez, é o nome dado à presença invisível que perturba o amante de naus, personagem do conto de Maupassant. No conto, o encontro entre os dois se dá por meio da visão de uma caravela de três mastros, branca, notavelmente branca. Uma presença que passa a ser notada por meio de calafrios e de um impulso de morte, que ao final levam tal personagem à beira do suicídio.

Os impulsos que trouxeram *O Homem na Prancha* à vida relacionavam-se com aspectos de minha ancestralidade que ainda não haviam sido despertados enquanto artista. Neste sentido importante se faz trazer à baila a minha iniciação no Candomblé há quase dez anos, um divisor de águas em minha relação com o mundo, com as outras pessoas; senso de comunidade e pertencimento e cosmopercepção (OYĒWÙMÍ, 2021). Sou filho de D. Mulambo¹ e de Seu Zé². Sou filho de Muato, filho de Kayaia³, energia ancestral das águas salgadas. Meu corpo pulsa esse movimento feminino feito de sal das marés, impulsionado pelo solo e pelo vento. Vento que também movimentava as “energias invisíveis”⁴ apontadas por Guy de Maupassant em *O Horla* e que chacoalha, junto com as águas do mar, o “Navio Negreiro” de William Turner.

¹ Pomba-gira da Linhas das Almas cultuada na Umbanda. Referência de feminilidade e marginalidade

² Entidade da linha de Umbanda, conhecida pela malandragem, pelo movimento cambaleante. Serviu como referência para a construção de uma das cenas de *O Homem na Prancha*.

³ Inkisi popularmente associada a orixá Iemanjá da tradição nagô.

⁴ Ah! Se tivéssemos outros órgãos que realizassem a nosso favor outros milagres, quantas coisas poderíamos ainda descobrir a nossa volta!”. No conto de Maupassant o personagem amante de navios, amante do mar se vê atormentado pelo que ele chama de presença invisível, um encontro que o levará a questionar a sua própria existência, sua percepção de mundo (MAUPASSANT, 2006, p. 96).

O que veio a partir daí foi um transbordamento de descobertas, epifanias, *insights* que foram sendo processados por meio do meu mover na sala de ensaio. A arte tem esta potência de ficção da realidade, de uma realidade que se reinventa e se reatualiza a todo momento. As memórias vão atravessando o tempo, o espaço, corporificam-se revisitadas, reconstruídas.

Durante esta peça de dança, a sensação de ser tragado a tela e retornar ao solo, como um salto do sonho ao real - o chamado ostensivo do despertador que nos arranca do sono, do sonho ou do pesadelo - ou do real ao sonho, como um transe repentino se repete diversas vezes. Aqui a travessia interrompida do Atlântico, e todas as idiossincrasias do universo que a tela de Turner me trouxe foram molas para os diversos saltos dados ao reconhecido.

Para o poeta baiano Wally Salomão (1995) “a memória é uma ilha de edição”. Suas palavras me servem como disparadoras sempre que entro em processo de criação. Memória como ferramenta para a invenção, como seiva para o movimento que brota do corpo da pessoa intérprete, como fonte de ignição das diversas movências operadas no processo, como recurso de ressignificação dentro da dramaturgia da cena, como pontes entre o que passou e o que virá. Em *O Homem na Prancha* nada acontece sem que se justifique as lembranças da leitura, das personagens da leitura, da pintura e das personagens da pintura. Aposto assim no diálogo com outros elementos cênicos para trazer à vida a obra e, com ela, despertar o público para o que é proposto, onde:

articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice no discurso. Ela está implícita em todas as escolhas como criador, estabelecidas durante o processo criativo e na construção do discurso dos materiais cênicos (PAIS, 2016, p. 44-45).

Faz sentido para mim, então, paramentá-la. Ornar a cena com elementos que a fortaleçam do ponto de visto simbólico. No Candomblé cada indumentária expressa a força e as próprias histórias dos deuses e deusas por meio das cores e dos diversos elementos que a compõem. A pessoa filha de santo ou sacerdotisa, ao dançar paramentada nas festas, apresenta seu Inkisi para a comunidade recontando com detalhes sua história e suas relações com os cosmos: a revive e a reatualiza simbolicamente por meio de seu corpo.

O Homem na Prancha, em sua primeira chegada, traz o som de mar,

água batendo nas encostas brasileiras e africanas, cuidadosamente orquestrado por Kiko Barretto⁵ e, entoada por este som mágico, a cena pouco a pouco se revela. São quase cinco minutos em que proponho ao público a experiência de desapego do mundo real, uma estratégia que irá se repetir em todos os meus trabalhos. Um convite para o que está por vir. Camadas vão se desvelando durante a encenação: a casa em seus múltiplos sentidos, o navio, o livro, o vazio da tela branca e por fim, o corpo, ainda em metamorfose.

No trânsito da encenação diversos caminhos são percorridos e presenças evocadas: o marinheiro (entidade da Umbanda), a presença de Horla (personagem do conto de Guy de Maupassant), o cambalear das águas do mar durante uma tempestade, tudo mediado por trocas de figurino, reatualização dos objetos de cena, alterações de estados de corpo entoados por uma trilha sonora que passa por Tchaikovsky, sons de transmissão de ondas de rádio entre navios do século XIX, e o próprio conto de Maupassant por meio de um *audiobook* em francês (língua nativa do escritor) traduzido com legendas em português, projetadas na grande tela branca que abre a chegada inicial do espetáculo.

Os figurinos de Moema Carvalho⁶ também se apresentam assim, transformam-se à medida que as narrativas se desenrolam, desfazem-se e voltam a se refazer até que são abandonados para o mergulho final do corpo nu na tela de Turner, que projetada preenche todo o ciclorama do teatro. O que resta é a pele, veste que não se abandona.

Percebo nitidamente estes dois mastros que orientam a dramaturgia de *O Homem na Prancha*: um farol na terra, outro no mar. Dramaturgia movida por um estar em trânsito contínuo por meio dos mergulhos vividos. Tal como as ondas do mar batem na enseada. O espiralar do tempo promovido pelo constante diálogo entre as chegadas e as partidas. E neste trânsito, travessia, encontros e despedidas vão sendo tecidos em uma trama que desemboca mais uma vez no mar, aquele retratado por William Turner.

O exercício do duplo

O que nos resta é viver as experiências, tanto a do desastre quanto a do

⁵ Artista visual paraibano, *dj* e *videodesigner*. Atualmente vive em Salvador e leciona na UFBA.

⁶ Mulher negra, designer de moda e baiana. Atualmente leciona no IFB Campus Taguatinga no DF.

silêncio. Às vezes nós até queremos viver a experiência do silêncio, mas não a do desastre, pois é muito dolorosa. Nós, Krenak, decidimos que estamos dentro do desastre, ninguém precisa vir tirar a gente daqui, vamos atravessar o deserto, temos que atravessar. Ou toda vez que você vê um deserto você sai correndo? Quando aparecer um deserto, o atravesse (KRENAK, 2019, p. 116).

“Tenho areia nos olhos não consigo ver, mas sigo”. Parece que me diz, avisa-me Marcos, quando me convida para o acompanhar em sua jornada. Como numa caminhada constante no deserto da criação, percebo o artista. As possibilidades são infindas e irrestritas. Os desdobramentos incontáveis. Como organizar o que não se organiza como princípio?

O desafio de atuar como olho de fora para mim é deleite puro. Ter a possibilidade de orquestrar o que o intérprete me oferece é uma benção, um presente que esta posição pode nos dar. Mas como ser o olho de fora de quem está dentro? Fez-se necessário um distanciamento constante e meticuloso a fim de devolver ao criador a sua cria. Neste caso Marcos Buiati é intérprete e diretor, e seu espetáculo solo, *O Inquietante*, nasce/serve à sua pesquisa de doutorado, mas que se inicia anos antes de sua entrada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília em 2020.

Marcos Buiati é artista e pesquisador da dança há cerca de vinte anos, candomblecista e meu irmão de santo. Nossa parceria data de 2013 e nos acompanhamos em nossos trabalhos como artistas da dança, desde então. Sua família de santo, baseada em Hortolândia, município vizinho de Campinas-SP, acolheu-me em 2016. Somos filhos de santo da Nengua dia Inkisi Edangoromeia Mãe Dango, sacerdotisa do Inzo Musambo Hongolo Menha, uma mulher inacreditavelmente forte e com uma percepção de mundo muito ampla. Seus ensinamentos nos nutrem e nos comovem, mobilizam e nos afetam de tal maneira que isto se transporta para o trabalho, a dança, posto que reside e se transporta por meio de nossos corpos tão bem cuidados e orientados por esta Senhora.

No dia a dia com Mãe Dango a prática da oralidade e, com esta, sua potência de fabulação do mundo, foi se potencializando em meu imaginário. As conversas e contações de histórias por horas a fio, na cozinha lá de casa, são marcadas em minhas memórias. Ingold (2015) nos traz que:

alguém que conheça bem é capaz de contar. Pode contar, não só no sentido de ser capaz de recontar as histórias do mundo, mas também no sentido de ter uma consciência perceptual afinada de seus arredores [...]

Contar, em suma, não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir (INGOLD, 2015, p. 238).

A Casa do Arco-íris, como também é conhecido o nosso Inzo Musambo Hongolo Menha, foi fundada em 1973. São anos de tradição que vem sendo nutridos diariamente por meio das práticas, dos cantos, das rezas, dos ritos. Em tudo o encantamento como ingrediente fundamental. Para cada ato ou rito um canto diferente. Cantamos para louvar e despertar os deuses e deusas. Cantamos para chegar e, também, para partir, nos nascimentos e nas mortes de nossos entes familiares. Cantamos para colher as folhas, para lavá-las, para macerá-las e torná-las banhos.

Alguns povos originários cultivam a ideia de corpo integrado à natureza. Não existe separação. Fazemos parte de um todo que se organiza e reorganiza diariamente para a manutenção de um equilíbrio de forças que mantém o Cosmos em constante movimento. Da natureza extraímos energia de diversas fontes e a ela devolvemos, num movimento contínuo de retroalimentação, dentro de um sistema comunitário, em um trânsito cíclico.

Considero o tempo como símbolo de movimento. Ele acelera, retarda e pausa e, ainda assim, é movimento. Em *O Inquietante*, Marcos contracena com um fio de areia em queda constante, queda que acompanha toda a sua trajetória enquanto intérprete num espaço delimitado de 4x4 metros coberto por uma lona de plástico preta. Lona que também o acompanhou durante o processo de experimentação, a partir do momento em que foi eleita como suporte para a experimentação de diferentes materiais arenosos. Na época precisávamos imprimir no corpo de Marcos o passar do tempo. Logo entendemos que viria a cair dos céus, vertido em forma de areia.

Para o artista, a dramaturgia emerge do corpo, das práticas de laboratório, da pesquisa constante, do movimentar-se e voltar a mover-se. Para mim também, mas como encenador que vem apostando na dualidade chegadas-partidas, convidado para atuar como o olho de fora, fazia-se necessário uma dramaturgia externa, mas intraconectada, responsável com as escolhas tão naturais ou naturalizadas durante sua pesquisa em busca do que chama corpo-monstro.

Em 2021, propusemos ao Movimento Internacional de Dança uma criação solo. O imprevisto, o não planejado, tomou forma e em julho de 2022, cerca de dois meses, aproximadamente, antes da estreia de *O Inquietante*, juntamo-nos, eu, ele,

Moema Carvalho, figurinista e cenógrafa, e, em seguida, Eduardo Canavezes⁷. Para arrematar Marcelo Augusto⁸. Fomos tecendo possibilidades para a estrutura da cena e tornei-me o mediador de todos no trabalho. Assinar a dramaturgia foi decorrente disto e surgiu como um presente de Marcos Katu Buiati⁹, como o reconhecimento das potencialidades de minhas interferências.

O Inquietante como encenação foi tomando forma. Nossas escritas sendo alinhavadas, apoiadas no diálogo direto com o fio de areia que caía dos céus. A primeira chegada neste trabalho se instaura por meio de um tempo dilatado, uma cena que a olhos incautos parece estática. A pausa irá permear todo o trabalho, toda a metamorfose monstruosa que o intérprete opera em seu corpo durante os caminhos traçados até chegar no encontro com o fio de areia.

Mas ainda restava algo a ser feito. Eu precisava que Katu visse de fora o que eu havia organizado para ele. Pouco a pouco fui me aproximando e me permiti, como intérprete, adentrar naquele universo, naquele espaço de 4x4, onde tudo irrompia, onde o monstro clamava pela sua libertação. Era uma maneira de devolver ao criador a sua criação, o que desaguou em uma experiência singular. Vale lembrar que aqui não coreografei, ou elaborei movimentos, mas os reelaborei por meio de um espelhamento da escrita de Katu, agindo com um *alter ego* encarnado.

No teatro, quando todas as peças deste tabuleiro se encaixaram, luz, música, cenário e intérprete, trocamos os lugares, eu e ele. Fui para a cena e a entreguei como intérprete para Katu, outra chegada, outra partida, e a cena final (a partida do trabalho), finalmente definida. Choramos juntos, ele, por perceber que havia alcançado uma bela obra, coesa, honesta, para além do desenho inicial, e eu, por entregá-la e, assim, confrontar o meu duplo, meu monstro, naquele trabalho: intérprete/dramaturgista, e, por fim, organizar o que não se organizava por princípio: o corpo-monstro. Um corpo devir, em constante metamorfose, aonde o chegar e o partir se mesclam a todo momento.

O que deságua, vira rio e encontra o mar

No exercício pela busca da materialização do invisível em minhas práticas

⁷ Músico brasileiro criador da trilha de *O Inquietante*.

⁸ Iluminador brasileiro criador do desenho de luz de *O Inquietante*.

⁹ Com a estreia de *O Inquietante*, Marcos Buiati inclui em seu nome artístico seu nome de santo e passa ser também reconhecido por Marcos Katu Buiati. Sinto que este chamado de seu duplo, como filho de santo, de alguma maneira imbrica-se em todo o processo de consolidação da obra.

como artista, por meio desta escrita, pude encontrar algumas pistas para o entendimento dramático na dança que eu produzo, o que trago a seguir.

Encontrei nos dois trabalhos, como pontos em comum, alguns dos preceitos que fazem parte do meu pensar encenador: a cena paramentada, a dramaturgia espiralada pelos alinhaves entre chegadas e partidas, e um comprometimento estético e político com o meu pensar mundo como candomblecista e que retroalimenta o meu pensar dança como artista, pesquisador e professor.

Meu exercitar dramático tem característica dual, com chegadas e partidas como eixos orientadores das diversas histórias contadas pelos caminhos. Nos dois solos de dança que trouxe a esta escrita, tais eixos: mastros, faróis, pontas, destacam-se nas dramaturgias dos trabalhos, sejam do processo criativo ou da cena.

As pessoas autoras pesquisadoras de dramaturgia na dança que trouxe ao longo deste trabalho, puderam elucidar-me no meu fazer, múltiplo e singular ao mesmo tempo, e os escritos que se relacionam com construção do sujeito e de sua identidade cultural, fortaleceram a ideia de comprometimento com as identidades das pessoas artistas envolvidas nos trabalhos. Neste sentido a autoetnografia como metodologia de pesquisa orientou-me na compreensão de minhas escolhas feitas como encenador, no trato íntimo que busco com os sujeitos envolvidos e no que disto resultou como obras cênicas.

Pensar meu corpo como candomblecista na contemporaneidade, para mim, é implicá-lo num jogo entre presente e passado, reconhecer histórias e tradições e entender como as ancestralidades negras estão vivas em meu imaginário. Encenar para mim está intimamente relacionado com a construção destes imaginários, posto que creio ser fundamental estabelecer pontes com quem assiste/participa das apresentações. Meu comprometimento com o público se desenrola por este mecanismo, um convite contínuo ao sonho, à fabulação e à construção de seus alinhaves próprios.

Percebo que contar histórias também é uma maneira de escrevê-las, imprimir-las nos imaginários de quem as ouve e neste sentido as práticas de oralidade, tão presentes no meu dia a dia como filho de santo, tem sido uma grande escola, também como artista. A partir daí vislumbro possibilidades, caminhos, e creio que poderei fortalecer a proposta de conceito ou método de uma dramaturgia em

dança, orientada e alimentada pela ancestralidade que carrego e pela qual sou carregado.

Referências

ALMEIDA, R. Autoetnografia da Prática Interpretativa: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 6, 2020. **Anais [...]**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1066-1077, 2020. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/simpom/article/view/10747>. Acesso em: 26 mar. 2022.

CALDAS, P. Coreografia e Dramaturgia: Sentido e(m) ato. **Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, n. 1, v. 12, p. 53-67, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59959/33695>. Acesso em: 31 mai. 2022.

GUIMARAES, D. **DRAMATURGIAS EM TEMPO PRESENTE: Timeline** da Improvisação Cênica da Companhia ORMEO. 2012. 227f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

HERCOLES, R. **Formas de comunicação do corpo**: novas cartas sobre a dança. 2005. 138f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

INGOLD, T. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Editora Vozes Limitada, 2015.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOPES, N; SIMAS, L. A. **Filosofias africanas**: Uma introdução. Civilização Brasileira: Edição do Kindle, 2020.

LOURENÇO, K. Sobre corpos, cruzos, dramaturgias urgentes *In*: KANZELUMUKA; PAULA, M. (org.). **Acordar o chão**: dramaturgias em danças contemporâneas negras. São Paulo: Edição Independente, 2021. p. 22-37.

MAUPASSANT, G. **Contos fantásticos**. O Horla & outras histórias. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1986.

ONO, F. Possíveis contribuições da autoetnografia para investigações na área de formação de professores e formação de formadores. **VEREDAS - REVISTA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS**, v. 22, p. 51-62, 2018.

OYĚWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres**. Bazar do Tempo: Edição do Kindle, 2020.

PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia *In: Dança e Dramaturgia* (s). CALDAS, P; GADELHA, E. (org.) Fortaleza e São Paulo: Vila das Artes e Nexus, 2016. p. 27-59.

SALLES, C. A. **Processo de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALOMÃO, W. **Algaravias-Câmaras de ecos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

SARAIVA, L. A. F. **Ubuntu e a Metafísica Vodum**: o pensar filosófico a toques de tambor de mina. Belo Horizonte: Letramento, 2020.

Edson Beserra (UFBA)

E-mail: edsonbeserra@gmail.com

Mestre em Dança pelo PRODAN UFBA, Licenciado em Dança pelo IFB, candomblecista, artista e pesquisador da dança, desenvolve produções em sua área há quase 30 anos e se motiva por temas que perpassem dramaturgia, performance, memória e ancestralidade por um viés interseccional e transdisciplinar.

1666

Influências dos blocos afro no Swing Baiano

Eric Barbosa Araújo (UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas, políticas, modos de saber e epistememes outras

Resumo: O Suingue Afro Baiano muitas vezes é associado diretamente as academias de ginástica, isso camufla sua importância de preservação cultural nas danças Afro-brasileiras. “O carnaval baiano se projetou nacionalmente graças à sua natureza de grande festa popular de rua” (RISÉRIO, 1981). 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 quais desses encontros foram fundamentais na formação do Swing Afro Baiano? Ressalta-se que este artigo traz um recorte da relação dos Blocos com o Swing Afro Baiano. Isso não resume a história e/ou influências entre o carnaval e esta dança.

Palavras-chave: SWING BAIANO. CARNAVAL. DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS. DANÇAS POPULARES. DANÇAS NEGRAS

Abstract: The Afro Baiano Swing is often directly associated with gyms, which camouflages its importance of cultural preservation in Afro-Brazilian dances. “The Bahian carnival projected itself nationally thanks to its nature as a great popular street party” (RISÉRIO, 1981). When thinking of a word to define the Carnival of Salvador, the word “encounter” comes to mind. Meeting of people, meeting of interests, meeting of cultures, meeting of rhythms, among other countless possibilities for meetings. But; which of these meetings were fundamental in the formation of Swing Afro Baiano? It is noteworthy that this article brings an outline of the relationship of the Blocos with the Swing Afro Baiano. This does not summarize the history and/or influences between carnival and this dance.

Keywords: SWING BAIANO. CARNIVAL. AFRO BRAZILIAN DANCES. POPULAR DANCES. BLACK DANCES

De onde vem essa Dança?

O Suingue Afro Baiano constantemente é resumido a uma dança de entretenimento associada as academias de ginástica e bandas carnavalescas. Esta imagem acaba reduzindo a importância desta dança quanto instrumento da cultura afro-brasileira.

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. A existência do Swing afro baiano é um posicionamento político-cultural que garante a desconstrução de mitos e estórias contadas por trás de uma colonização de políticas sangrentas e opressoras.

Para se entender os traços diaspóricos carregados por essa dança é necessário contextualizar o ambiente e os traços históricos, entendendo um pouco do carnaval de rua de Salvador.

Segundo Soares (2014) no início do século XX existiam dois grandes carnavais na cidade. Primeiro os carnavais de clubes; estes frequentados e bancados pela alta sociedade baiana, sempre aspirando os requintes e modelos europeus de uma festa “civilizada” repleta de “boas maneiras”. Os principais clubes vigentes na época eram: Fantoques de Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso. Dentro destes eventos até o gosto musical era europeu: polcas, marchas e até óperas embalavam o ritmo da noite. Em trecho do seu livro Góes (2000) relata parte deste cenário:

Esses clubes eram conhecidos pelos nomes de Fantoques da Euterpe, o mais rico de todos, frequentado pela nata da sociedade; o Cruzeiro de Vitória, antigo Cruz Vermelha, de formação mais diversificada e que contava muitas vezes com o patrocínio do comércio local, diferentemente do primeiro, de exclusivo patrocínio particular [...] (GÓES, 2000, p. 20).

O outro carnaval pertencia às classes menos abastadas, era o carnaval de rua, onde batucadas e fanfarras animavam os foliões nas zonas mais periféricas da cidade. A estirpe europeia passara longe desses encontros, aqui se falava alto, as vestes eram mais livres e as músicas e danças possuíam uma conexão com as antigas festividades afro-brasileiras, Góes (2000) ilustra:

Havia, no entanto, um outro carnaval na cidade, cuja realização se dava em lugar diferente do circuito por onde desfilavam as grandes sociedades. Era o carnaval em que as camadas de poder aquisitivo mais baixo da população brincavam em forma de blocos ou individualmente, ao som de batucadas. Este carnaval acontecia na parte da cidade correspondente à Baixa do Sapateiro. Havia, no entanto, dois carnavais em Salvador, um, oficial, que tinha a forma de espetáculo, e outro que se desenvolvia em forma de festa. O primeiro era o carnaval feito para o povo, o segundo feito pelo povo. E o conjunto disso era o carnaval da Bahia (GÓES, 1982, p. 21).

Certamente existiam outras possibilidades de carnaval pela cidade, no entanto, essas duas formas predominavam. Os carnavais de clubes e seus desfiles alegóricos também atraíam os olhares da grande massa, que por questões

“seletivas” podiam apenas admirar de longe aquela festa repleta de protocolos.

Na década de 60 os sambas e batucas começam a ganhar uma nova conotação. Inspirados pelos filmes americanos transmitidos em TV aberta são criados os Blocos de Índio, onde os foliões de fantasiavam como indígenas estadunidense. Com uma história marcada pela segregação e imposição de uma cultura eurocêntrica é visto que os negros não possuem um grande universo de heróis. No Brasil devido o apagamento histórico e a cultura do embranquecimento, aqueles heróis negros que ganharam notoriedade foram caçados a exemplo de Zumbi, ou tiveram sua cor camuflada como Machado de Assis. Esse cenário demonstra o quão é difícil para o negro daquela época se fantasiar com algo que lhe trouxesse orgulho e identificação, certamente seria difícil se fantasiar de heróis brancos, aqueles que nunca propuseram empatia ao seu povo. Godi (1991) relata:

[...] no carnaval baiano da década de sessenta, via de regra os negros assumem-se como índios em animados blocos de samba. E os que se consideram brancos, e estão melhor situados socialmente, fantasiavam-se de tudo, menos de negro (GODI, 1991, p. 62).

Com isso os negros se apropriaram da figura do índio estadunidense para curtir os seus primeiros blocos de carnaval.

Como toda manifestação cultural negra os blocos de índio tiveram sua existência ameaçada, a fama de blocos violentos e os boicotes se tornaram constantes assim, a tentativa de aniquilamento dos blocos de índio funcionou, no entanto acabou fortalecendo para uma nova proposta da cultura afro-brasileira demarcar seu espaço no carnaval. Segundo Antônio Risério (1981) o surgimento do Ilê Aiyê e o ressurgimento do Filhos de Gandhi causou o total esvaziamento dos blocos de índio, decretando assim uma crise sem precedentes.

A imprensa baiana registra a participação dos blocos de índios no carnaval de Salvador, enfocando a empolgação de suas músicas, o grande número de seus participantes e, principalmente, a violência de seus desfiles. Os organizadores destes blocos, por sua vez, afirmam que a campanha contra eles, em meados dos anos setenta, assim como a intensa perseguição policial que se abateu contra seus participantes, era causada pelo fato destes serem negros e pobres. O momento de maior crítica aos blocos de índios se deu justo na época da explosão do chamado "carnaval participação", com o sucesso dos trios elétricos e fortalecimento de entidades carnavalescas organizadas por segmentos bem situados social e economicamente, a partir da segunda metade dos anos setenta (GODI, 1991, p. 63).

A partir da década de 70, o carnaval começa a tomar novas formas,

segundo Antônio Risério (1981) o surgimento do Ilê Aiyê em 1974 é o primeiro responsável pelos novos rumos, em 1980 Malê Debalê, 1979 Olodum, 1981 Muzenza e Ara Ketu, dentre outros blocos de mesma importância começaram a representar nas ruas a identidade da cultura afro-diaspórica.

Estes blocos são a reafirmação de uma identidade negra em território brasileiro. Hall (2002) afirma que a identidade do homem pós moderno não é estática e possui inúmeros processos de transformação de acordo como momento e o meio que o circunda. Trabalhar uma reconstrução da identidade negra é fugir do conceito proposto por instituições dominadoras que institucionalizam pensamentos através do poder.

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).

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987, p. 12-13).

É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2002, p. 13).

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.

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.

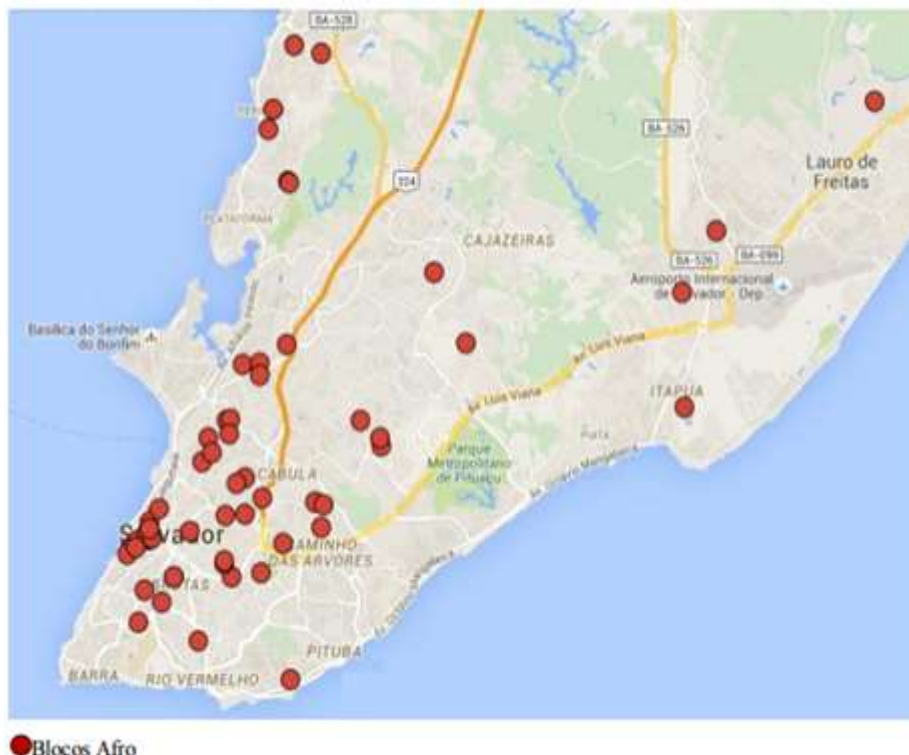


Fig. 1. Mapa geolocalizador dos blocos afro em Salvador. Fonte: MARTINS 2017, p. 201.

A figura acima expressa a distribuição geográfica dos blocos afro na cidade de Salvador. Os próximos tópicos irão expressar a história alguns deles.

- Ilê Ayiê: Era 1974 quando surge o primeiro bloco afro do carnaval. Sua sede ainda hoje é no bairro de nascimento, Liberdade, mais precisamente no Curuzu. O bairro era um antigo Quilombo e tem a fama de ser o bairro com maior população negra do Brasil, o que virou uma lenda, pois em 2012 o bairro de Pernambués assumiu esse posto segundo o Sensus-IBGE. Em depoimentos dados a Antônio Risério no livro *Carnaval Ijexá* os amigos relataram que existia na época uma “publicidade” da cultura *black* dos Estados Unidos vistos através dos seriados e cinemas. Então, ambos optaram em fazer a transição do BLACK (negritude estadunidense) para o AFRO (negritude brasileira); e é essa a principal proposta do bloco.

- Malê Debalê: O Malê tem como objetivo trabalhar a *África Mística* (Guerreiro, 2000, p. 40) (próxima ao Saara, Marrocos), também conhecida como África branca; composta pelo mix de islamismo e outras religiões africanas. Assim como no Ilê o Malê tem uma luta antirracista onde, através da música e estética expostas durante o carnaval declamava o estímulo ao orgulho negro.

Uma das características mais marcantes do bloco foi o “investimento” na 1671

ala de dança, com coreografias inspiradas nas movimentações de Oxum. Sempre na sede do bloco ocorriam ensaios específicos para os dançarinos, assim como no próprio desfile que existiam coreógrafos “regentes” que eram responsáveis por transmitirem a informação coreográfica ao grupo e a qualquer pessoa que desejasse participar/aprender as danças.

- Olodum: A criação do bloco pode ser dividida em duas etapas, em 1979 começou a organização, porém sem despertar muito interesse das pessoas; nem os residentes do Pelourinho frequentavam os ensaios do Olodum. Em 1981, uma divergência entre os diretores provocou um grande racha no bloco, no qual a maioria seguiu para fundar o bloco afro Muzenza; com isso, o Olodum sofreu uma queda quantitativa tamanha que, em 1983, quase não conseguiu desfilar no carnaval. Em 1987 o Olodum ganha popularidade com a música “Faraó”. Em depoimento no documentário “Axé o canto de um povo”, o cantor Gerônimo demonstra surpresa ao descer a rua Castro Alves, um dos circuitos do carnaval, e ver todos cantando uma letra com alto grau de complexidade, naquele momento a letra falando do Egito sem repetição de estrofes, não parecia ser o apropriado ao *Show business*. No entanto, o Olodum veio para contrariar todas as regras e se mostrar tendência musical onde inúmeras bandas resolveram copiar aquelas batidas em forma de “*sampler*” (gravar de forma eletrônica a sonora percussiva). Em 1988, o grupo já excursionava turnês internacionais entre quase toda América do Sul, Japão e grande parte da Europa.

Em 1990 o Olodum grava uma faixa no disco de Paul Simon e é convidado para fazer abertura dos *shows* de lançamento do disco, isso veio somado a gravação do clipe que deu uma notoriedade internacional mais forte ao grupo. Cinco anos depois, o grupo recebe o maior *pop star* do mundo, Michael Jackson, para gravação de seu clipe no Pelourinho; então o Olodum respira mais um grande momento de sua existência.

Visto como uma das referências turísticas baianas o grupo tem durante o verão dois ensaios semanais, um aberto ao público e um segundo numa área privada, ambos ainda são muito disputados; durante o ano existe o FEMADUM – Festival de música e artes do Olodum – onde o maior foco está na apresentação de músicas com os temas relacionados a Africanidade e a Bahia

É neste cenário que promove o surgimento Suingue Afro Baiano. Para se entender a conexão deste contexto histórico com a sua existência é trazido o conceito de motrizes culturais proposto por Ligiero (2011). Zeca Ligiero (2011) traz

uma nova ótica para as performances produzidas na diáspora. Na literatura se tem a referência como de “matrizes africanas” remetendo a toda produção de conhecimento que traga referência a cultura africana. O autor contrapõe este conceito aderindo a classificações dessas performances como “motrizes culturais”. Desta forma, entende-se que a origem, referência e influência deixa de ser exclusivamente africana, para o entendimento de que motrizes são geradas em um novo território com novas perspectivas e com um novo conjunto de dinâmicas culturais.

O adjetivo motriz do Latim *motrice* de *motore*, que faz mover; é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, quando procuro definir motrizes africanas, estou me referindo não somente a uma força que provoca ação como também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move, neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais (LIGIERO, 2011, p. 132).

Na diáspora a cultura precisa se mover para garantir a sua existência e permanência. O movimento, adaptação e evolução são constantes, assim é contextualizado o conceito de motriz cultural. Neste aspecto o Suingue Afro Baiano é um misto dos atravessamentos vívidos entre o coletivo e o pessoal, partindo do pressuposto serão trazidas vozes das primeiras gerações desta dança.

Antônio Carlos Lopes, eis o nome de batismo do principal interlocutor do Suingue Afro Baiano, popularmente conhecido como Cozido, apelido dado em 1982 pelo seu maior mentor da dança, Mestre King.

Antônio Cozido rememora que seu processo de formação em Dança surgiu a partir de Mestre King em 1982, logo depois se formou e se pós graduou em Dança pela Universidade Federal da Bahia. O artista também afirma que percorreu o caminho contrário em relação a grande maioria, ele primeiro teve contato com as escolas de dança para depois escolher estar nas ruas.

[...] Quando eu comecei com King, eu ali estava dentro de uma instituição que era o SESC, a gente fez várias coisas, e quando a gente fez coisas na rua, eu já estava dentro da escola, fazendo um movimento, eu não fui para as ruas para eu voltar, entre as aulas, as academias de balé, entre os grupos que eu participei obviamente a gente tinha lavagem do Teatro Castro Alves, a Lavagem da Fundação, a gente tinha enquanto artista, eu comecei a conhecer todo o *métier* artístico, todos os bailarinos mais famosos, que já dançavam e que já faziam todo o trabalho profissional, ai eu fui me engajando na área de dança, participando das aulas, de grupos, mas ainda nada tão rua. A gente só ia para as ruas no final, quando a gente montava alguma coisa para dançar nos blocos afros (COZIDO, 2020).

A faculdade proporcionou inúmeros contatos com danças como: Balé, Jazz, Dança Moderna, Dança Contemporânea, Grupos Folclóricos. Em entrevista ao Programa Nomes, Cozido (2015), fala de suas outras experiências práticas adquiridas dando destaque ao grupo Exaltação a Bahia que lhe despertou um maior interesse com as danças populares e danças de rua. As vivências e estudos respaldados por Neide Aquino fortaleceram Cozido a retomar às ruas com novos olhares. Seus novos entendimentos agora teóricos e práticos lhe impulsionaram ao carnaval, e permitiram-lhe entender que o seu caminho divergia da maioria de seus colegas de faculdade e que seu grande laboratório de pesquisa seriam as vivências de rua.

Suas vivências nos Blocos Afro se deram inicialmente com a união de alguns dançarinos que montaram o “Bloco das Malhas”. O bloco buscava expor a realidade da dança dentro do carnaval de Salvador. Entre os principais componentes estavam: Jorge Silva, Neguinho, Keno, Augusto Omolú, Calixto.

O Bloco das Malhas foi responsável por permitir que Cozido tivesse relação com outros dançarinos que viviam a realidade das danças de rua. Essa convivência lhe permitiu conhecer Ninho Reis, que naquele momento era o responsável pelo grupo de dança Frutos Tropicais.

O grupo Frutos Tropicais ao longo da sua história passou por algumas etapas, quando Ninho Reis assume a direção o grupo já era conhecido e por dois anos seguidos fizeram puxadas¹ no bloco Ara Ketu, isto possibilitou Cozido a ter sua primeira experiência profissional com uma entidade afro-carnavalesca.

Com o Ara Ketu, eu fazia parte de um grupo de dança chamado, só de homem! Chamado Frutos Tropicais, foi a última versão dos Frutos Tropicais. Vários bailarinos da Bahia já passam por várias formações dos Frutos Tropicais. Então, Ninho que era um dos donos do grupo, Frutos Tropicais, ele me chamou que eu fui levado por outros bailarinos né?! Negro, bonito, pernão! Os Frutos Tropicais era um grupo de homens com virilidade, com pegada, tal! E... a gente, como ele tinha um vínculo forte com o Ara Ketu, ele levou a gente para fazer uma, uns ensaios lá com o Ara Ketu e fazer o carnaval! E foi feito isso, então a gente fez uns dois anos a puxada do bloco Ara Ketu, através do Ninho, então eu comecei a me inteirar e ter contato com os blocos afro, por que até então eu não tinha nenhum contato com bloco afro, eu comecei porque envolvido com a dança eu fui tento contato com pessoas que tinham contato com o bloco afro, aí eu comecei a me inteirar (COZIDO, 2020).

Assim como no Ara Ketu, foi através do “Bloco das Malhas” que ocorreu

¹ Danças com sequencias de passos acessíveis criadas no improviso no intuito de envolver todos na dança. Perspectiva de dança interativa.

uma prestação de serviço ao bloco Muzenza, onde estes dançarinos faziam parte da ala de dança fazendo puxadas dentro das cordas, porém com o intuito de buscar entretenimento com a pipoca.

Com essa formação aprendida nos blocos do Ara Ketu, Muzenza e experiências vividas em outros contextos que primavam a dança de rua e dança popular Cozido passa a observar e notar que o carnaval passava por transformações mais intensas, vem o surgindo o Axé Music, o Olodum ganha uma nova identidade rítmica com Neguinho do Samba e ganha destaque no verão, seus ensaios viram objeto de desejo de todas as classes sociais e turistas. Com todo esse cenário de transformação Cozido diz que o seu diferencial foi dado pelo poder de observação.

Cozido não se declara criador do Suingue Afro Baiano, porém o mesmo foi responsável por entender, reconhecer e batizar esta dança que já vinha acontecendo nas ruas e no carnaval. Com isso não se tem uma data específica para o surgimento do Swing Afro Baiano, o processo de entendimento dado por Cozido levou alguns anos, mas podemos entender que esta dança ganhou força com o surgimento do Axé em 1985.

[...] o Swing Afro Baiano; as três palavras juntas não existiam antes de Cozido. O que existia eram movimentos isolados de pessoas dançando nas ruas. O bloco das Malhas surgiu justamente no período que eu já estava montando o Swing Afro Baiano, foi de lá com meus colegas bailarinos. Mas não existia um nome [...] obviamente já existia um movimento de dança antes de mim, eu apenas tive a visão de buscar o que era da rua e levar para dentro das academias [...] o transeunte normal, fora do bloco afro começou a fazer movimentos diferentes que não tinha nada a ver com bloco afro [...] o que eu percebi que fora o bloco de travestidos, os blocos de índio, existia uma movimentação quando ouviam aquela música de Luiz Caldas, cada um se expressava de um jeito e outros iam colando como mímica gozando e repetindo, sendo repetidores daquele movimento. E cada um que ia repetindo, ia dando um eco diferente ao seu movimento por não saber fazer direito o que o outro fez. Isso ia gerando uma informação de efeito dominó [...] Então eu fui observando a coisa ali surgindo, mas a coisa organizada como Swing Afro Baiano, uma dança levada para as academias não existia. Um outro ponto que deve ser dito: não existia dança em cima do trio, existia aula de ginástica aeróbica em cima do trio, o cara ficava lá em cima porque estava na tônica, na moda a ginástica aeróbica, até que a gente conseguiu subir no trio como dançarino, de mostrar o movimento mais completo da dança (COZIDO, 2020).

Segundo Cozido tudo se deu a partir de sua observação. Com toda bagagem acadêmica e prática o artista percebe que a pessoas perdem a timidez, com isso se sentem à 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.

[...] 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).

Com todo contexto percebido Antônio Cozido nota que nem todos tinham acesso a danças e acesso as quadras de blocos, por outro lado não existia um espaço exclusivo para prática dessas danças de rua. Esse cenário motivou o artista e apostar em uma proposta de aula que coubesse o Axé Music implementando aos poucos músicas e movimentações de Axé nas aulas de Lambada que ministrava em academias de ginástica.

Cozido então leva essas danças para o ambiente privado abrindo um mercado que continua gerando milhares de emprego o mundo inteiro. O sucesso desta dança nas academias se deu com tanta força que infelizmente acaba por reduzir esta dança. Segundo Cozido o nome Suingue Afro Baiano já diz tudo sobre a importância desta dança.

[...] 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 Dança²! 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

² Curso de Especialização em coreografia na Universidade Federal da Bahia.

origem dessa dança, proveniente dos ensinamentos adquiridos com Mestre King; e Baiano para afirmar ao mundo qual ponto geográfico surgiu esse movimento. Com o nome definido e novas possibilidades dadas a esta dança Cozido parte para um novo desafio.

Um outro grande ator da história desta dança chama-se, mais conhecido como Jacaré. Esse certamente é dançarino de rua baiano mais conhecido do Brasil. O dançarino fez parte por 13 anos do grupo Gera Samba / É o Tchan, banda com diversas premiações no cenário nacional, o grupo foi exportador da musicalidade e da dança baiana. Assim como muitos da época Jacaré teve suas primeiras influências artísticas sendo norte americana.

Eu acredito que foi no Cabula que eu tive a minha primeira experiência com dança, eu não vou me recordar assim, mas eu sempre gostei de dançar e eu acredito que o meu primeiro contato com a dança foi por causa do break, o break, o tortinho, ai depois veio aquela coisa a febre do Michael Jackson, porque antigamente a gente cultivava muito a cultura norte americana né?! Tudo que vinha de fora, na verdade era o que mais nos apresentava né?! Então, eu dancei o que chamamos de discoteca (JACARÉ, 2021).

Diferente de Cozido, Jacaré não tem nenhuma formação em dança, seu contato veio como um lazer, como uma brincadeira, e na década de 90 quando Olodum alcança o sucesso com a música Faraó Jacaré se junta a outros amigos e se torna frequentador assíduo dos ensaios privados do Olodum, no Pelourinho.

[...] eu só fui começar a curtir o bloco afro lá pros meus 16, 17 anos, porque antes eu curtia muito mais o House e o Disco, eu ficava muito mais no House, no Disco, na Lambada, no Samba Duro, depois que, eu acho que foi logo quando lançou o LP do Olodum, Egito Faraó Madagascar, que é só percussão e voz, que ai eu comecei a ver o que é o Olodum, ai começou o Afro assim, ai eu fui conhecer o Muzenza, ai eu fui conhecer o Malê Debalê, eu fui conhecer o Ilê Ayiê. Antes eu conhecia cá em LP e outras pessoas me mostrando, frequentar os ensaios só quando virou moda mesmo, e eu já tinha uma certa liberdade! Eu ia pra os ensaios do Olodum, eu ia com vários amigos (JACARÉ, 2021).

O dançarino afirma ter tido contato com outros blocos afro mas sua vivência com a dança de rua veio nos ensaios do Olodum hoje encontrou outros pares que faziam das puxadas uma identidade na quadra do bloco. Também foi na quadra do bloco que Beto Jamaica viu o trabalho de Jacaré e o convidou para dançar no Gera Samba.

Ai os ensaios do Olodum assim, eu comecei a ir nos ensaios do Olodum, esses ensaios do Olodum eu ficava la em cima dançando juntamente com Cristiano, com Glaubert, com Binho, com Porquinho, chamava muita

atenção porque eram negões grandes e dançando [...] ficava uma dança, puxava uma galera boa, e eu ficava sempre cá em cima. Foi inclusive por causa dessa dança lá de cima, o Beto Jamaica me viu e me chamou para dançar no grupo (JACARÉ, 2021).

Nas quadras do Olodum os dançarinos faziam amizade e acabavam formando grupos de dança, o primeiro ao qual Jacaré participou foi o Grupo Farol onde teve a experiência de dançar para um bloco privado, com uma banda de axé.

[...] a gente ainda cria um grupo chamado Farol, eu, Capitão América, Capitão América na verdade dançava pro Bloco Pneu [...] Capitão América foi o primeiro a subir no trio e dançar lá na frente puxando a galera, porque o grupo Farol surgiu somente para puxar o bloco lá em baixo, e em determinado momento na avenida o Capitão América subia e o cantor cantava uma determinada música de sucesso lá, e ele puxava e a gente continuava puxando lá do chão! Provavelmente carnaval de 93 ou carnaval de 94 (JACARÉ, 2021).

Todas as movimentações utilizadas nos blocos eram puxadas, eram movimentos de fácil aprendizado que buscavam interação com o público, toda essa dança era a aprendida e desenvolvida nas quadras do Olodum.

Jacaré reconhece o papel de Cozido em nomear e levar essas danças para as academias, ele acredita que o mesmo foi capaz de desenvolver uma metodologia de aula através de uma dança que já existia nas ruas de Salvador.

Cozido, Gilmar e tinha outro também que andavam sempre juntos, o que eu acredito que esses três fizeram, eles pegaram essa dança, são formados né?! O Gilmar é bailarino clássico, ele era professor da EBATECA e dança afro, então velho, o que eu acredito na minha concepção, eu posso até estar enganado é que Cozido e Gilmar e Everaldo se eu não me engano, fizeram na dança baiana, eles que enfiaram essa coisa da dança baiana mas eles fizeram, eles tinham técnica, eles tinham técnica, eles pegavam esse movimento na época eu tinha essa mesma visão, quando eu via Cozido numa balada ou ele prestando atenção, Cozido pegava uma câmera filmadora e filmava muitas baladas baianas e dança de rua baiana, ele chegava provavelmente para mim, estudava aquele movimento e levava para uma classe, para uma faculdade como ele é professor né?! Ele tem essa formação e ele fazia isso, isso que ele faz, esses três, Gilmar e Cozido, ele chega no largo do Pelourinho e vai fazer a dança do Mike Tyson, mas vai fazer com técnica, com contagem, com uma certa inclinação do peito, tudo correto, eu acredito que o Cozido ele é o cara que coloca essa dança de rua dentro da elite. Acredito que na academia, Cozido é um dos primeiros a levar a Dança de Rua Baiana, essa coisa raiz mesmo para dentro das academias da elite (JACARÉ, 2021).

Jacaré explica que o nome Suingue Afro Baiano começou a entrar em desuso pela existência de uma taxa cobrando o uso de direito da marca que foi registrada por Antônio Cozido. Desta forma se justifica a diversidade de nomes desenvolvidos para se falar da mesma dança.

O nome da dança já tinha! Era Swing de Rua, Swing Baiano, porque Cozido registrou essa dança, eu não sei se até hoje tem esse problema, mas se você chega em uma academia e bota Swing Baiano, você tem que pagar alguma coisa para Cozido, você não pode usar esse nome! Isso teve uma época e não foi a toa que todo mundo começou a botar dança baiana, Dança de Rua Baiana, mas eu lembro que teve esse problema (JACARÉ, 2021).

Por fim Jacaré acredita que essa dança vem da rua, vem dos sambas e batucadas, vem das comunidades, vem dos blocos afro, vem das festas populares, lavagens e do carnaval. Ainda relembra que em uma das suas primeiras entrevistas já como dançarino do Gera Samba, houve a maior polêmica entre seus amigos.

Uma das primeiras entrevistas que eu fiz, a repórter me perguntou: “onde aprender essa dança que você faz no Tchan?! Como é que faz, em que academia se aprende?”, eu falei: “ não vá para academia não, vá para as ruas de Salvador!”; vários amigos meus que eram professores na época me matou, “seu filho da puta! Você quer me quebrar?! Como é que você diz que essa porra não aprende em academia?! Você quer matar meu salário?!” vários amigos meus ficaram puto da vida, ficaram putos, eu falei: “velho, mas é verdade!”, essa dança surgiu e para mim ainda continua surgindo na rua! E quando todo mundo fala, eu falo sempre, as coreografias do Tchan são movimentos de rua que eu levei pro palco! Estilizei um pouco?! Estilizei sim! (JACARÉ, 2021).

Este artigo tem como base uma dissertação em andamento, nota-se com essa reconstrução histórica que esta dança veio das ruas, e que todos os percussores aqui descritos além de Nonga, Roberto Mesquita, Fabricio Costa dentre outros entrevistados no trabalho são negros e tiveram suas passagens e vivências nos blocos afro; quebrando o conceito comum de reduzir o Swing Baiano, Swing Afro Baiano, Lambaeróbica, Ritmos, dentre outras nomenclaturas a uma modalidade de aula surgida em academias. Pontua-se que o mercado capitalista se apropria desta dança como produto, e cabe a este trabalho informar e incentivar a valorização e preservação de mais um pedaço da cultura afro-brasileira.

Referências

AMOROSO, D. M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Felix e Cachoeira. 2009. 230f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

DIAS, C. Carnaval de Salvador: a crise da cultura mercadoria, **Revista VeraCidade**, Salvador, ano 2, n. 2, jul., 2007.

GÓES, F. **O país do carnaval Elétrico, Salvador**, Corrupio, 1982.

GUERREIRO, G. A cidade imaginada: Salvador sob o olhar do turismo. **Revista Gestão e Planejamento**. Salvador, ano 6, n. 11, jan., 2005.

GODI, A. J. V. De índio a negro, ou o reverso. **Caderno CRH - Suplemento**, [S. l.], v. 4, p. 51-70, 1991.

HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**, 10ª Ed, Rio de Janeiro: DP&A editora, 1987.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. São Paulo: Humanitas, 2003.

LIGIERO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**. São Luís, v. 8, n. 16, p. 129-144, 2011.

MARTINS, D. G. M, **Minha carne não é só de carnaval: por outra abordagem teórica sobre a atuação dos blocos afro de Salvador**. 2017. 370f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.

SOARES, R. L.S. Múltiplo Carnaval: O surgimento das escolas de samba de Salvador. **Revista Olhares Sociais**, v. 3, n. 2, p. 31-53, 2014.

Entrevistas

COZIDO, A.C.L. **Depoimento** [Julho. 2020]. Entrevistador: Eric Barbosa Araújo. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Entrevista eletrônica por vídeo chamada.

Link 1:

https://www.instagram.com/tv/CCrPZwUnCdXhBgZnBFQyfyImaWatFurK_JIeTY0/?igshid=1i3f33ztc12ms

Link 2:

<https://www.instagram.com/tv/CCrT2vNHmWNYiX2UMcrTxTKrU5Fmkk6PIhISqQ0/?igshid=9ve5qfbsxwfv>

JACARÉ, E.C, **Depoimento** [Maio. 2021]. Entrevistador: Eric Barbosa Araújo. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. Entrevista via teleconferência.

Eric Barbosa Araújo (UFBA)

E-mail: eric_araujo@hotmail.com

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Pós Graduado em Gestão de Pessoas e Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade Salvador e Bacharel em Educação Física pela Faculdade Social da Bahia.

O corpo negro na dança afro-brasileira: herança africana na corporeidade negra em diáspora

Evandro dos Passos Xavier (UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra- poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo aborda alguns sentidos atribuídos ao corpo negro dos bailarinos e das bailarinas envolvidas na prática da dança afro-brasileira que ressignificam conceitos, antes excludentes. São corpos historicamente vitimizados. Denomino, aqui, como corporeidade negra a performance do bailarino e da bailarina na prática da dança afro. Parto do pressuposto de que, por meio da cultura afro-brasileira, o corpo negro encontra na dança afro, possibilidades de transformação artística, sociocultural e política. Considero como mote fundamental para os bailarinos e as bailarinas suas experiências: o convívio familiar e as práticas religiosas presentes no interior das manifestações de matriz africana, das quais muitos deles e delas já participam antes mesmo do contato com a dança afro-brasileira artística.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-BRASILEIRA. CORPOREIDADE NEGRA. RESSIGNIFICAÇÃO

Abstract: This article discusses some meanings attributed to the black body of male and female dancers involved in the practice of Afro-Brazilian dance that re-signify concepts that were previously excluding. They are historically victimized bodies. Here, I call black corporeality the performance of the male and female dancer in the practice of Afro dance. I start from the assumption that, through Afro-Brazilian culture, the black body finds in Afro dance possibilities for artistic, sociocultural and political transformation. I consider their experiences as a fundamental motto for male and female dancers – family life and religious practices present within the manifestations of African origin, in which many of them already participate even before contact with Afro-Brazilian artistic dance.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCE. BLACK CORPOREITY. RESIGNIFICATION

Introdução

No processo de categorização de grupos étnico-raciais, a materialidade do corpo recebe uma leitura cultural. No caso dos negros e das negras brasileiras, essa leitura é atravessada pela forma como estas relações foram construídas no Brasil, ou seja, o contexto marcado pela escravidão, pelo racismo, pelo mito da democracia racial e pela desigualdade social. Ao mesmo tempo, o corpo é marcado por uma história de luta e transgressão, que busca uma identidade advinda dos

próprios afro-brasileiros. Esses fatores estão presentes na sociedade brasileira quando os corpos negros lidam, interagem e vivenciam uma ressignificação identitária. Por isso, a cor da pele pode ser vista como fator primordial para se compreender como o negro se vê e é visto pelos outros. Não se pode pensar a corporeidade negra e a dança afro dissociadas desses fatores.

Os corpos marcados por valores, crenças, leis e sentimentos se encontram nas congadas, no candomblé, na umbanda, na dança afro e no interior das famílias negras brasileiras. São elementos que formam o modo de viver de uma parcela significativa da sociedade nacional e compõem, assim, a temática eleita neste artigo.

1. Corpo negro que dança

Em busca de investigações que apostam na reconstrução de traços identitários, em contraposição às tradições hegemônicas do balé clássico, a dança afro emerge como categoria discursiva de representações, ritualizações e ressignificações que reelaboram uma corporeidade advinda dos rituais afro-brasileiros. Isso ocorre mediante manifestações agenciadas em movimentos e gestos, signos cênicos, plásticos, musicais e rítmicos.

Maria Zita (1998) afirma que a dança afro, que se manifesta por meio dos envolvidos (artista e público), como linguagem, mesmo excluída, tem significado de libertação. Ao pensar, agir e sentir através da dança afro, o bailarino e a bailarina compreendem que o poder daquele que o ignora e tenta anular sua capacidade de organização, de luta e de resistência não se concretiza de fato. Isso faz nascer uma postura crítica nos praticantes da dança afro, que os liberta e permite pensar a identidade negra.

Para refletir sobre esse contexto da dança contemporânea e o corpo negro, Dani Lima (2008) aponta que, hoje, a dança escapou da tarefa única de criar e encadear passos. Passou a ser vista como lugar privilegiado para levantar questões pertinentes ao corpo e à vida social, valendo-se não somente das possibilidades de um único corpo; mas corpos diferenciados, com uma dramaturgia também múltipla, que mistura diferentes meios artísticos.

Contudo, corpos negros, equivocadamente, não são considerados legítimos para representarem, nos balés, papéis de reis, rainhas, príncipes e/ou

“Giseles”, sob a concepção preconceituosa e discriminatória. Corpos negros podem ter pés chatos ou quadris largos, ou seja, marcas físicas que demonstram contornos de um corpo diferente, distante do padrão eurocêntrico.

Sobre isto, pondera Henri Pierre Jeudy:

O reconhecimento da diferença e a compreensão dos sinais de sua manifestação já anunciam a própria morte da diferença em um mecanismo de integração recíproca. A estética corporal, como abismo do reconhecimento cultural, passa sempre por uma vontade de dominação, pois nega o processo de uma alteridade “média”, que seria o fruto idealizado de uma relação intercultural (JEUDY, 2002, p. 103).

Com base nesta vontade de dominação, apontada pelo autor, os estigmas das marcas de africanidade são inferiorizados, em detrimento das marcas eurocêntricas. É a idealização e a romantização de uma população brasileira pautada em valores diferentes da África.

Complementa Jeudy:

O idealismo democrático, em sua perspectiva universal, impõe um igualitarismo baseado na reprodução do igual, sobre uma identidade da representação dos corpos. Não se trata de opor a essa regra ética da igualdade entre os homens o ponto de vista racista, que prega a desigualdade das raças, atribuindo-lhe uma origem genética, mas é preciso admitir que o igualitarismo acusa aqueles que sentem a menor diferença na percepção do corpo do outro (JEUDY, 2002, p. 103-104).

No entanto, essas características ditas “inadequadas” para o balé são atributos valorizados na companhia de dança Bataka, visto que elementos constitutivos da africanidade contribuem para o fortalecimento da autoestima dos bailarinos e das bailarinas. A expressão do sujeito insere-se no corpo, a partir do contexto da cultura afro-brasileira. Nesse aspecto, a trajetória da companhia de dança Bataka consolida-se como projeto artístico e social que incorpora inúmeras dimensões na construção da identidade de bailarinos e das bailarinas da periferia.

Na companhia, esses bailarinos e essas bailarinas reconhecem a experiência da relação com o seu corpo, ao valorizar exatamente os traços de africanidade, sem negligenciar o processo de ensino e aprendizagem, o conhecimento e o respeito ao corpo do outro, ou seja, do brasileiro, no qual as marcas europeias estão presentes. O aprendizado perpassou o respeito ao diferente. No reconhecimento da diferença, constrói-se o respeito à diversidade, em favor de uma troca dessas representações culturais e nunca pela exclusão.

Na prática da dança afro e no convívio coletivo na companhia de Bataka, os bailarinos e as bailarinas reconstruíram um pensamento crítico a partir de suas identificações com a cultura afro-brasileira. Tal postura crítica confronta-se com os conceitos excludentes que perversamente demarcam o campo de dominação e, muitas vezes, reforçam atos de discriminação e preconceito, velados, tão comuns no Brasil. No país ainda domina o mito da democracia racial, com o discurso: “Somos todos iguais, no Brasil não há racismo”.

No caso da dança afro, operou-se deslocamentos e enunciações representativas que, no jogo das intersubjetividades, desdobraram-se em dinâmicas de transformação de identidades e valores. A resignificação do corpo negro, nessas condições, tornou-se realidade a partir dos princípios dessa dança.

As relações de poder e dominação, principalmente, sobre o corpo negro refletem-se diretamente na condição identitária do afrodescendente. No Brasil, o corpo é um símbolo explorado nas relações de poder e dominação para categorizar e hierarquizar diferentes grupos sociais. Nesse sentido, Stuart Hall (2006) afirma que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado pelo outro. A identificação, assim, não seria automática, mas pode ser ganha ou perdida no jogo das relações.

Portanto, a identidade negra não é algo dado ou adquirido de forma passiva, mas se dá neste jogo. A identidade individual ou coletiva pode articular-se, não só como produto de um conjunto de tradições e costumes, mas como projeto de exercício de cidadania. Assim, não basta apenas uma tentativa de incorporação de uma identidade, pessoal ou de nação. Identidade é algo que se constrói no dia a dia, na convivência social.

Nesse sentido, a cultura afro pode ser considerada expressão e suporte simbólico da identidade negra no Brasil. A partir disso, a dança afro pode ser tratada nos termos de seu caráter social, simbólico, político e identitário. Os traços dessa identidade negra elaboram-se não somente diante do olhar que o negro tem de si, mas também na relação que ele próprio tem com o olhar do outro sobre si mesmo. Segundo Stuart Hall:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a

partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2006, p. 39).

Esta questão da relação do corpo com a identidade, apontada por Stuart Hall, é um assunto mais amplo e de outra época, já no século XVIII discutia-se a temática. Segundo Marianna Monteiro (2006), o reformador da dança Jean-George Noverre, no século XVIII, já naturalizava determinados preceitos, tendo em vista ancorar opções políticas e sociais. Na concepção de Noverre, cada bailarino e cada bailarina corresponderia, a partir de suas características corporais, a um determinado gênero de dança. De acordo com o tipo físico, tamanho, fisionomia, o bailarino e a bailarina seriam conduzidos à dança nobre, galante ou cômica.

Embora em época distinta, uma concepção semelhante à de Noverre parece ter permeado o imaginário de alguns professores e professoras de balé em Belo Horizonte, até a década de 1970, pois, nessa época, alguns professores e professoras de dança insistiam em considerar o corpo negro inapto para a expressão do balé clássico. Um professor advertiu-me que, por mais que me esforçasse, não conseguiria dançar balé, pois meu corpo era inadequado, diziam eles.

Paradoxalmente, nesse mesmo período, assisti a um vídeo do Balé do Harlem, no qual bailarinos e bailarinas negros em exercícios específicos do repertório clássico – tais como ponta, pirueta e/ou arabesque – dominavam a técnica dessa modalidade de dança, em contraposição à opinião do professor, que reforçava uma suposta inaptidão do corpo negro para o balé.

No imaginário de determinados professores e professoras de dança, nos anos 1970, no Brasil, o preconceito a respeito do corpo negro estava arraigado. Nessa percepção, ser um afrodescendente era razão suficiente para uma suposta inadequação ao balé. Tal exclusão trazia a valorização das características do branco europeu, enquanto representativas de uma suposta superioridade étnica. De modo equivocado, os traços de africanidade eram vistos como elemento cultural inferior.

Como pesquisador e coreógrafo, optei pela dança afro com o propósito de apresentá-la em sua instância de resistência conceitual e política às mazelas de uma sociedade excludente. Sociedade essa que tenta, incessantemente, impor a discursividade hegemônica contra o corpo negro. Essa relação do corpo negro com um contexto de preconceito e exclusão no balé pode ser reconhecida na chegada de bailarinos e das bailarinas na companhia de dança afro Bataka.

A rejeição do corpo negro no âmbito do balé clássico os encaminha para a busca de uma alternativa capaz de valorizar seus traços de africanidade. Sobre o processo de rejeição em relação ao corpo negro, Nilma Lino (2008) afirma que esse processo conflitivo é construído socialmente. Por isso, mesmo quando se nasce em uma família que valoriza a cultura negra, que apresenta elementos positivos em relação à negritude e à herança africana, o afrodescendente se vê confrontado com a imagem inferiorizada do negro veiculada na mídia, no discurso hegemônico de professores e demais autoridades, que reforçam uma visão estereotipada dos afrodescendentes.

Neste sentido, David Le Breton (2009) argumenta que os estereótipos se fixam, com predileção, sobre as aparências físicas e transformam-nas em estigmas, em marcas fatais de imperfeição moral. Os marcadores étnico-raciais se convertem nos operadores da discriminação a partir de estigmas e estereótipos. O autor afirma, ao falar sobre estigma e preconceito, que:

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar depreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral, conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, a forma do corpo ou do rosto (LE BRETON, 2009, p. 32).

Diante da colocação desse autor, posso dizer que o preconceito contra o corpo negro se relaciona diretamente com a herança genética africana. O preconceito contra o corpo negro, no entanto, não é uma fatalidade que não possa ser contestada e mudada. O sujeito excluído pode reconstruir socialmente uma nova corporalidade.

Le Breton (2009) complementa, ainda, que se a corporeidade é matéria simbólica, ela não é uma fatalidade que o homem deve assumir e cujas manifestações ocorrem sem que ele nada possa fazer. Ao contrário, o corpo é objeto de uma construção social e cultural que pode ser mudado.

A partir do que ponderou Lino (2008) e Le Breton (2009) em relação à corporeidade, percebo que o corpo se localiza em um terreno social conflitivo, principalmente na sociedade brasileira em que a estética corporal e os fenótipos se tornaram fatores importantes, principalmente do jogo do poder. O desejo de dançar e, ao mesmo tempo, estar inserido em atividades que lhes remetessem às heranças africanas não era isento de conflitos para os bailarinos e as bailarinas na companhia de dança Bataka. Os conflitos davam-se no âmbito social e, em alguns casos,

transformavam-se em rejeição ao pertencimento étnico-racial.

É o caso da ex-bailarina da companhia de dança Bataka, Marilda Santos:

Tinha tanta vergonha do meu corpo negro. Achava-me totalmente fora dos padrões. Minha autoestima era fragilizada, eu não me aceitava como negra. Fui procurar uma academia de dança. Lá sofri ainda mais, pois o padrão estético corporal que predominava era o da mulher branca; o que me deixou muito mais triste e deprimida. Um dia, chegou até minhas mãos um panfleto para fazer Dança Afro. Fui para conferir e me deparei com muitas mulheres negras como eu. Aquele curso com o professor Evandro Passos iniciou meu processo de aceitação de negritude no meu corpo, ao conviver com pessoas iguais a mim¹ (SANTOS, 2011).

Este depoimento exemplifica a discussão sobre o corpo negro na dança e mostra a importância da criação de redes sociais afetivas, de relações coletivas para a reconstrução de uma referência e o aumento da autoestima por meio da dança afro. Diante dessa perspectiva, destaca-se a necessidade da valorização corpórea do negro em suas redes de convivências. Faz-se necessário o apoio intergrupar, manifestado em forma de carinho, solidariedade, autoimagem e amparo, para a efetivação de uma identidade que se quer sólida e consciente.

Na companhia Bataka, o convívio entre afrodescendentes passou a ser um ponto de referência e de identidade para Marilda Santos. Permitiu que a sua corporeidade fosse valorizada e respeitada, o que contribuiu para que essa bailarina enfrentasse os preconceitos e buscasse uma afirmação positiva em relação ao seu corpo.

Na vivência como bailarino, coreógrafo e diretor da companhia de dança afro Bataka, me deparei com frequência com depoimentos iguais ao de Marilda Santos. A complexidade do preconceito sobre o corpo negro, muitas vezes, era fonte de angústia e frustração para quem se deparava com essa situação crítica. Tornava-se, portanto, necessário desenvolver práticas na companhia que possibilitassem aos bailarinos e as bailarinas pensar e agir como sujeitos, cientes de sua condição étnico-racial de afrodescendentes. Passo a buscar, por meio de inúmeras ações artísticas, socioculturais e políticas, formas de forjar tais sentimentos positivos.

O trabalho na companhia de dança afro Bataka mostrava que não bastava pautar iniciativas apenas na cor da pele ou nas marcas corporais da diferença. Para se contrapor aos desafios colocados pelo sistema hegemônico, era

¹ Marilda Santos foi bailarina da Cia. de dança Bataka de 1982 a 1990. E concedeu esta entrevista em março de 2011.

preciso questionar o que é ser negro no Brasil. Dito de outra maneira, os bailarinos e as bailarinas precisavam de outras referências coletivas fundadas no compartilhamento de suas heranças étnico-raciais para além da condição corporal. Neste sentido, Ricardo Franklin Ferreira (2000) afirma que o afrodescendente tem mais facilidade em desenvolver sua autoestima ao se identificar com um grupo, ao qual atribui qualidades positivas.

Os bailarinos e bailarinas recém-chegados a companhia de dança afro Bataka, como Marilda Santos, marcados pela exclusão e pelo preconceito, expressavam timidez e constrangimento, o que se traduzia, muitas vezes, em dificuldades no contato com artistas de outras danças, em festivais e encontros culturais. Mostravam constrangimento ao colocarem o figurino afro, aparentemente exótico, ante os padrões hegemônicos.

Na primeira apresentação da companhia de dança afro Bataka em um festival de dança em Belo Horizonte, os bailarinos e as bailarinas demonstraram sinais de estranheza, permaneceram apartados dos outros participantes, evitaram a convivência no camarim coletivo, por vergonha e timidez. Este festival era a oportunidade de inserção da companhia de dança afro Bataka no cenário artístico mineiro e, nesse sentido, configurava um espaço de negociação para a afirmação do corpo negro enquanto veículos de comunicação e expressão artística. Os bailarinos e as bailarinas da companhia de dança afro Bataka, todavia, tiveram muita dificuldade de interação com os outros participantes do festival, que se dedicavam a gêneros mais hegemônicos de dança.

O clima desse festival provocava intenso nervosismo em grande parte dos bailarinos e diretores de grupos e companhias, pois ali estavam os principais produtores artísticos de Minas Gerais, que nesse festival tinham a função de selecionar aqueles que iriam representar o Estado em festivais e encontros de dança nacionais e internacionais. Muitas vezes, eram os próprios patrocinadores que estavam na plateia, o que aumentava a timidez dos bailarinos e das bailarinas afro.

Além da auto exclusão, bailarinos, bailarinas, organizadores e organizadoras não negros discriminavam o figurino afro, por contrariarem valores estéticos e simbólicos hegemônicos, o que podia ser percebido pelos olhares. Isso já teria sido suficiente para os bailarinos e as bailarinas afro se esquivarem.

Há algo semelhante no relato da coreógrafa e bailarina Sônia Barros, de

Minas Gerais com respeito a essa rejeição a valores e símbolos artísticos que se manifesta como mecanismo de exclusão:

Ao inscrever meu grupo de Dança Afro em um festival de dança contemporânea, recebi o indeferimento de nossa participação com o argumento de que aquilo era um festival de dança contemporânea e o figurino afro, feito de Palha da Costa, “inviabilizaria o andamento das apresentações, já que este material suja muito o palco, além de comprometer o profissionalismo do festival” (BARROS).

O argumento utilizado para impedir a participação do grupo de dança afro da coreógrafa Sônia Barros, no referido festival, comprova como os estereótipos e os estigmas estão arraigados no imaginário nacional em relação aos símbolos afro-brasileiros. A decisão dos organizadores, além de preconceituosa, pautou-se em um pressuposto equivocado a respeito do figurino afro utilizado por grupos e companhias de dança afro: supostamente usariam palha da costa, o que não é real. Na fala da organizadora desse festival, ficou implícita a rejeição a priori de grupos e companhias de dança afro, o que evidenciou o quanto a dança afro precisou enfrentar de resistências para se impor no cenário artístico da dança.

Assim, em relação à aparência e à vestimenta, sob o olhar depreciativo, o afrodescendente e seus símbolos são colocados em uma esfera de inferioridade, fora dos padrões eurocêntricos, fixando, desta forma, preconceitos que perpassam o social, o moral e o artístico. A própria dança afro é objeto de preconceito e estigmatização. Muitas vezes, a estigmatização está relacionada ao fato de os bailarinos da dança afro começarem a praticá-la dotados apenas do talento individual e sem terem recebido treinamento ou preparo anterior.

Vale dizer que o processo de profissionalização do bailarino e da bailarina para a dança afro nem sempre acontece nos mesmos padrões do balé. Muitas vezes, os bailarinos e as bailarinas trazem a preparação corporal de atividades como a capoeira, as danças dos orixás, o samba, as congadas e de outras manifestações afros. Nesse sentido, são vistos como “artistas ingênuos” ou pertencentes à “arte popular”.

A atitude de exclusão dos bailarinos e das bailarinas da companhia de dança afro Bataka no referido festival, em Belo Horizonte, foi um marco no sentido de fundamentar o direcionamento de uma atividade artística e, simultaneamente, sociocultural e política na companhia. Buscamos, a partir daí, conectar a valorização e o reconhecimento do corpo negro na dança com outras práticas e manifestações

afro-brasileiras como as congadas, os maracatus e os candomblés. O convívio com essas manifestações mostrou aos e as bailarinas e bailarinos da companhia do Bataka como essas manifestações, que também sofrem preconceito e rejeição, conseguem superar tais práticas discriminatórias e se ressignificam perpetuando-se na contemporaneidade.

Nessa perspectiva, foi necessário que os bailarinos e as bailarinas, a partir das práticas e da convivência com as manifestações tradicionais, valorizassem e aprendessem com elas. Sob essa situação, pondera Inaicyra Falcão (2002):

O aluno consegue, a partir da referência de tradições afro-brasileiras, refletir e rever conceitos sobre a dança na sociedade; desmistificar conceitos relacionados com a tradição cultural brasileira; restaurar a autoestima; reconhecer os fragmentos perceptíveis que caracterizam uma dança e redescobrir gestos esquecidos na sociedade contemporânea, mas vivos na memória humana (FALCÃO, 2002, p. 88).

A partir do convívio com as tradições afro-brasileiras, os bailarinos e as bailarinas da companhia de dança afro Bataka reconstruíram novos valores e eliminaram o sentimento de rejeição em virtude da cor da pele, do figurino afro e, principalmente, viram-se encorajados a prosseguir na busca de novas/outras identificações e transformações do corpo negro.

Inegavelmente, foram essas práticas que sustentaram as reflexões sobre a abrangência da cultura afro-brasileira e permitiram que os e as bailarinas chegassem a um entrelugar, espaço da subjetividade, (BHABHA, 1998), no âmbito não verbal, representado pela dança afro, enquanto pertencimento étnico-racial.

A partir do momento em que se forjou uma postura diferente na companhia de dança afro Bataka, os bailarinos e as bailarinas, até então com a autoestima fragilizada, passaram a valorizar-se, ganharam força e reconhecimento. O discurso da imperfeição corporal foi superado por novas interpretações. A valorização do figurino afro se fez presente. Perceberam que estavam diante de uma dança que ia além da mera espetacularidade, que reivindicava uma memória ancestral negra ao reconstruir ressignificações identitárias a partir dos próprios elementos da cultura africana.

Conclusão

As reflexões e os relatos aqui descritos mostram claramente que os 1691

bailarinos e as bailarinas da dança afro vivenciaram o processo de redescoberta de uma nova identidade negra, no contexto do racismo e das relações raciais construídas no Brasil. Os relatos deles e delas, por si sós, mostram como essa reconstrução de uma nova identidade negra efetivou-se. Evidenciam, também, o movimento de “ressignificação” do afrodescendente na vivência da dança afro.

Essa resignificação dependia da forma como os bailarinos e as bailarinas lidavam com a sua identidade e com a sua corporeidade, da sua inserção em diferentes espaços sociais de Belo Horizonte e das leituras e interpretações, tanto individuais, quanto sociais sobre o “ser negro” no Brasil. Por isso que a resignificação da identidade negra na companhia de dança afro Bataka foi coletiva, ainda que se anunciasse individualmente, o que possibilitou compreender o complexo processo de construção da identidade negra no Brasil.

Os bailarinos e as bailarinas da companhia de dança afro Bataka foram transformados, viram-se diante de um significado social positivo, no qual o corpo negro assumiu novas relevâncias; o que também implicou compreender muitos outros aspectos da vida social, em especial, os diferentes lugares passíveis de serem ocupados pelos negros e negras dentro dela.

Referências

ATHIAS, R. **A noção de identidade étnica na antropologia brasileira**. Recife: Ed. UFPE, 2007.

BALÉ de Pé no Chão - **A Dança Afro de Mercedes Baptista**. Direção: Marianna F. M. Monteiro e Lilian Solá Santiago. São Paulo: Terra Firme Digital, 2006. 1 vídeo (51 min), son., color.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, P. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares. Petrópolis: Vozes, 1999.

CARDOSO, M. **O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

CANCLIN, N. G. **Culturas híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CHAGAS, C. C. **Negro, uma identidade em construção: dificuldades e possibilidades**. Petrópolis: Vozes, 1997.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FALCÃO, I. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

FANON, F. **Pele Negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFA, 2008.

FERREIRA, R. F. **Afrodscendente**: identidade em construção. São Paulo: EDUC; Pallas, 2000.

FLORESTAN, F. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FURTADO, J. **Chica da Silva e o contratador dos diamantes - O outro lado do mito**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

FREIRE, P. **Pedagogia dos sonhos possíveis**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

GARCIA, J. **25 anos 1980-2005 – Movimento negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GARCIA, W. **Corpo e interatividade - Estudos contemporâneos**. São Paulo: Ed. Factash, 2008.

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

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HALBWCHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JEUDY, H. **O corpo como objeto de arte**. Tradução de Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LIGIÉRO, J. L. **Iniciação ao candomblé**. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 2000.

LIMA, D. **Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural e dança contemporânea**. In: BARROSO, A. M.; AMARAL, L. (Org.). **Interritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: SESC/Senac, 2008.

LIMA, N. **Dando conta do recado**: A dança afro no Rio de Janeiro e suas influências. 1995. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

LINO, N. **Sem perder a raiz:** corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LINO, N. **A mulher negra que vi de perto.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza. 1997.

MARTINS, L. M. **A cena em sombras.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARQUES, I. A. **Dançando na escola.** São Paulo: Cortez, 2007.

MATTOS, R. A. **História e cultura afro-brasileira.** São Paulo: Contexto, 2009.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MELGAÇO, P. **Mercedes Baptista:** a criação da identidade negra na dança. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MONTEIRO, M. **Noverre:** cartas sobre a dança. São Paulo: EDUSP, 2006.

MONTEIRO, M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. *In:* NORA, S.; SPANGUERO, M. (Org.). **Húmus 4.** Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011.

MOURA, C. **As injustiças de Clio.** O negro na historiografia brasileira. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MUNANGA, K.; Nilma L. G. **O negro no Brasil de hoje.** São Paulo: Global, 2006.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo.** Petrópolis: Vozes, 1980.

NASCIMENTO, E. L. **O sortilégio da cor:** identidade, raça e gênero no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2003.

NÓBREGA, N. **Dança Afro -** Sincretismo de movimentos. Salvador: EDUFBA, 1991.

NÓBREGA, N. **Ago Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

OSSONA, P. **A educação pela dança.** São Paulo: Summus, 1998.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro:** nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PUJADE-RENAUD, C. **Linguagem do silêncio:** expressão corporal. São Paulo: Summus, 1990.

- QUEIROZ, R. S. (Org.). **O corpo do brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.
- RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino - pesquisador - intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.
- SILVA, C. D. **Negro, qual é o seu nome?** Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.
- SILVA, N. V.; HASENBALG, C. A. **Relações raciais no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança contemporânea**. 2008. 227f. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2008.
- SILVA, V. G. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Muad, 1998.
- SOUZA, N. S. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- VALENTE, A. L. **Ser negro no Brasil hoje**. São Paulo: Moderna, 1987.
- VIANA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- WEST, C. **Questão de raça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ZITA, M. **Dança negro, ginga a história**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

O riso, a ironia e a paródia em convergência com o pagode baiano e com a escola pública periférica

Everton Bispo dos Santos (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente artigo tem por objetivo evidenciar a dança do pagode baiano enquanto estratégia de enfrentamento e subversão, nas escolas públicas, do racismo que atravessa os corpos negros cotidianamente. Nesse sentido, dialogamos com três obras artísticas de dança, relacionando-as com as concepções de riso, ironia e paródia propostas por Paixão e Santos (2017). Para reforçar essa discussão nos apoiamos em Mattos (2013), para pensar a performance corporal periférica junto a escola; bell hooks (2017), afim de compreender um processo educacional transgressor, e ainda Santos (2019) para refletir sobre movimentos de desobediência coloniais. Esperamos a partir desse trabalho notabilizar a dança periférica, que aqui se expressa por meio do pagode baiano, enquanto uma ferramenta potente de combate ao racismo e fortalecimento de corpos negros em fase de escolarização.

Palavras-chave: PAGODE BAIANO. ESCOLA PÚBLICA. RISO. IRONIA. PARÓDIA.

Abstract: The present article aims to highlight the baiano pagode dance as a strategy to confront and subvert, in schools, the racism that daily crosses black bodies. In this sense, we dialogue with three artistic dance works, relating them to the conceptions of laughter, irony and parody proposed by Paixão and Santos (2017). In order to reinforce this discussion, we rely on Mattos (2013), to think about the peripheral body performance at school; Bell Hooks (2017), in order to understand a transgressive educational process, and Santos (2019), to reflect about colonial disobedience movements. We hope to highlight peripheral dance, which is expressed here through pagode baiano, as a powerful tool to combat racism and strengthen black bodies in schooling.

Keywords: PAGODE BAIANO. PUBLIC SCHOOL. LAUGH. IRONY. PARODIA.

1. Educação e corpos negros: um breve histórico de invisibilizações e resistências

Em todo nosso processo de educação escolar, somos apresentados, conhecemos e dialogamos majoritariamente com autores, escritores, pensadores e intelectuais brancos e eurocêntricos. Isso resulta de uma sociedade que tem como modelo idealista o colonialismo europeu que, conseqüentemente, deslegitima todos os conhecimentos e contribuições oriundos de outros lugares, sobretudo de países

do continente africano.

No processo escravocrata e desumanizador que foi o sequestro de africanos para submetê-los exploração e a trabalho forçado em outros continentes, têm-se histórias de sofrimento, violências e negação de humanidade. A dança, a música, as religiões, os costumes e diversas outras características que compõem a identidade do negro africano, foram alvo de inferiorização e de uma tentativa muito bem elaborada de apagamento dos sentidos históricos, culturais, sociais e políticos desses povos.

Mesmo com a pretensão social escravocrata de excluir, destruir e extinguir histórias e vidas negras na diáspora, o povo africano sempre resistiu e procurou caminhos de manutenção de suas memórias. Considerando esse processo, especificamente no contexto baiano, enquanto território negro diaspórico, Mattos (2013) nos conta que a trajetória do povo negro faz parte de uma:

[...] histórica relação entre Brasil e África, iniciada desde o século XVI, com a chegada à Bahia de milhares de africanos escravizados, provenientes de: Luanda, Cabinda, Benin, Congo, e de outras regiões que trouxeram consigo os rastros/resíduos culturais africanos elaborados durante séculos de resistência, negociações e interpenetrações (MATTOS, 2013, p. 47).

Nesse sentido, é sabido que as estéticas, epistemologias e culturas negras sofreram e sofrem fortes opressões ao longo da história, mas que tem sido questionadas incessantemente, desde sempre, por ativistas e defensores de narrativas negras mais humanizadas. A reconstrução da autoestima, do auto reconhecimento e da auto identificação de pessoas negras, especificamente no Brasil, é um processo árduo que envolve uma redescoberta da sua identidade e origem, ressignificado na diáspora. Chegar a condição de dizer "Sou negro e me glorifico deste nome; sou orgulhoso do sangue negro que corre em minhas veias..." (DU BOIS, 1977, p. 140 apud MUNANGA, 2020, p. 44), não é movimento simples nem fácil, considerando a sociedade racista que ainda vivemos, que execra tudo relacionado aos(as) negros(as).

Para lidar com toda essa estrutura de violências, a população negra em diáspora elaborou estratégias para preservar seus conhecimentos e sua culturas e também subverter o pensamento e as organizações brancas que são vistas ainda hoje como norma e exemplo do que é correto, bom e legítimo. A partir disso, temos visto o desenvolvimento de novos conceitos, pensamentos e espaços que dão conta

da complexidade e especificidade da população negra, na perspectiva de agregar, contribuir e combater o que está posto/estabelecido socialmente como referência.

Nesse sentido, trazemos a dança do pagode baiano atrelado ao pensamento do riso, da ironia e da paródia nas danças negras de origem africanas, defendido por Paixão & Santos (2017), como ferramentas de transgressão, subversão e de questionamentos dos paradigmas sociais, a fim de apresentar o pagode baiano enquanto um movimento, que descende da cultura africana, que se vincula diretamente a realidade social de negros(as) periféricos(as), e que manifesta uma dança de questionamento, confronto e ressignificações.

Paixão & Santos (2017), definem que as composições performativas de origem africana e afrodiaspórica fazem uso do riso enquanto mecanismo provocador e tensionador, da ironia para subverter e denunciar, e da paródia para dar novos sentidos e significados. Aqui faremos uma relação desses entendimentos atrelados a uma expressão baiana, que tem referências nítidas dos fazeres e saberes negros africanos na diáspora, que é a dança do pagode baiano em dialogo também com as escolas públicas.

Neste lugar, destacamos a ideia de que esses conceitos consistem em multiplicar campos de discussões estéticas, éticas, epistemológicas. Para isso, consideramos relevante nos ater a relação do contexto onde as mesmas são criadas, compreendendo que o mundo está em movimento, sujeito a mudanças e reconfigurações. Munanga (2020) caracteriza esse entendimento perfeitamente quando trata do termo negritude, que por anos foi ligado a excluídos, inferiorizados e incivilizados, hoje tem ganhado força como uma resposta a essa opressão histórica. "Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cerca-la sem aproxima-la do racismo do qual é consequência e resultado" (MUNANGA, 2020, p.15).

Com isso, o que percebemos é uma mobilização para valorizar o que é produzido, consumido e protagonizado pela população negra. E é valido pontuar que se não tivesse havido a escravização e consequentemente o racismo, que se reconfigura e se reorganiza com o passar dos anos para continuar oprimindo e violentando, não precisaríamos da ressignificação de termos como negritude.

2. O pagode e o riso que provocam e tensionam

A dança do pagode baiano, se expressa, indiscutivelmente, de forma a exprimir alegria, celebração e descontração das pessoas que se relaciona com ela. Em bairros periféricos é comum e corriqueiro escutarmos músicas e vermos pessoas festejar dançando o referido ritmo. Costumamos afirmar que o pagode convida para dançar e ainda dialoga fortemente com a realidade e a cultura das pessoas que residem nesses bairros e entendendo assim, o pagode baiano enquanto um movimento negro, popular e periférico, que se faz importante fomentar a sua visibilidade negada por vários anos.

O pagode nasce a partir da influências de manifestações da cultura africana e afro-brasileira. São exemplos dessas manifestações o Lundu, o Maxixe e o tão conhecido Samba, que nasce no recôncavo da Bahia.

Já no século XX, o samba aqui ou lá no sudeste foi ganhando força e espaço na sociedade brasileira, dentro e fora, nas ruas e nos clubes, promovendo artistas, a arte e a musicalidade negra em diferentes variações. O samba, até então descendente do lundú, cuja letra e expressão corporal são compostas de muita sensualidade, vai dando reboque a outras vertentes como o samba-de-roda e samba duro (MATTOS, 2013, p. 55).

E Clebemilton Nascimento destaca que:

[...] o grupo baiano É o tchan, que fez um estrondoso sucesso na década de 1990, foi o representante contemporâneo de uma vertente rítmica e textual cujos ancestrais são o lundú e o maxixe, dentre outras expressões musicais que se fizeram presentes na música brasileira desde o século XVIII e, posteriormente, em outros gêneros (NASCIMENTO, 2012, p. 35).

Alguns autores, como Nascimento (2012, p. 56), dizem que o pagode é uma versão do samba, que se caracteriza pelas "intervenções e inovações tecnológicas" agregadas as músicas, se tornando um ritmo mais comercializável na indústria cultural. Nesse perspectiva de chegar a mais espaços e acessar mais pessoas, a dança do pagode baiano se dinamizou e popularizou, sobretudo no contexto periférico, onde é altamente desempenhado.

Como já mencionamos, o pagode é motivo de alegria e diversão, aspectos esses diretamente ligados ao riso, que aqui é apresentando enquanto um riso que provoca e tensiona. Para enfatizar como esse riso se apresenta no pagode baiano, iremos dialogar com o espetáculo "Carnavrau" (2019), do Grupo Jeitos de Dança, de Salvador, que utiliza de falas, trilha sonora e movimentações ligadas ao

pagode baiano. A obra cênica possui o seguinte release:

Carnavrau impulsiona um pensamento atual e crítico para além do Carnaval, bem como, qual a importância cultural do Carnaval de Salvador para além da sua efêmera alegria? O espetáculo, se propõe, sobretudo, a pensar o Carnaval de Salvador a partir de perguntas que trazem reflexões diretas ou indiretas acerca do mesmo (GRUPO JEITUS DE DANÇA, 2019).

Quando assistimos a apresentação desse espetáculo, ela aconteceu na rua, em frente a Casa Charriot, no bairro do Comércio, tendo a rua como cenário. Onde pôde ser percebida uma aproximação muito grande com as festas de ruas e os paredões que acontecem na cidade de Salvador, junto a lembrar famílias periféricas que se reúnem em frente as suas casas para festejar e dançar.

O espetáculo evidencia bordões e gírias regionais, sobretudo em Salvador, como o “oxe”, “qual foi?”, “colé de mermo?”, “tá viajando é?”, que são indagações utilizadas para questionar. O elenco faz uso dessas expressões para provocar a reflexão sobre o lugar dos cordeiros, dos ambulantes e das pessoas pretas no carnaval de Salvador.

Nesse sentido, as movimentações também aparecem, muitas vezes, na perspectiva de afrontar e tensionar o tratamento e os espaços predeterminados para pessoas negras no ambiente do carnaval, sendo expressas situações de violências e subalternização. Já se tornou comum ver policiais agredindo pessoas negras no percurso do carnaval, para abrir passagem para pessoas brancas que estão saindo dos camarotes, e ainda fazem escoltas para elas até seus carros. Raça e classe são dois mecanismos de exploração, opressão e invisibilização nesse ambiente.

Carnavrau ao mesmo tempo que nos faz rir com as falas e corporalidades dos(as) dançarinos(as), nos faz pensar os lugares sociais de opressões definidos pela dominantes. São provocações que nos fazem ficar mais atentos e tensionamentos que nos tira de um lugar confortável e nos coloca para pensar a dor em meio a alegria do Carnaval de Salvador.

3. Pagode e ironia que subvertem e denunciam

Para Paixão e Santos, "a ironia recoloca em cena um dado acontecimento e transforma o modo como o mesmo é observado pelos indivíduos" (PAIXÃO; SANTOS, 2017, p. 166), sendo utilizada nas produções artísticas contemporâneas para denunciar e subverter questões sérias e apresenta-las de forma mais

descontraída. Aqui a ideia de denuncia e subversão se encontram no sentido de apontar/expor situações de negligências sociais para problematiza-las no intuito de gerar uma modificação nessas ações.

Para destacar a ironia que o pagode baiano exerce, iremos nos ater ao espetáculo "Sabe de nada Inocente", do Coreógrafo Robson Portela, remontado em 2019 com a Companhia de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). O trabalho utiliza do movimento que é o pagode baiano em sua natureza multidimensional, que se situa segundo Nascimento como "discurso verbal, discurso musical e o discurso do corpo que performatiza a dança" (NASCIMENTO, 2012, p. 32), para explicitar as angústias dos corpos marginalizados que se relacionam com o pagode e transformar isso em um ato político de contestação e tentativa de mudança social.

Ana Célia da Silva (2005) nos fala sobre os estereótipos e estigmas associados aos negros na sociedade em geral, e especificamente nos livros didáticos, que interfere em como somos e como nos comportamos, afetando diretamente nossas relação sociais, políticas, culturais e epistemológicas. Pensando nisso, é relevante entender que quando usamos a ironia em nossas produções artísticas afrodiáspóricas é no intuito de desconstruir paradigmas históricos e perversos, assim como podemos observar no release de "Sabe de nada inocente":

Sabe de Nada Inocente poetisa a natureza pragmática, erótica e insurgente da cultura de massa, lugar que traduz as dores e as delícias do povo. Entre neologismos e estereótipos, dançam esse espetáculo "os miseráveis", "as ordinárias", "os putões", "as diferenciadas". Os corpos em cena atuam como uma via expressa de enunciação social, lugar exposto, desejado e exaltado, lugar ambíguo que problematiza tabus, preconceitos, discriminação, gênero e sexualidade (COMPANHIA DE DANÇA DA FUNCEB, 2019).

O sistema dominante tenta ao máximo controlar nossos conhecimentos, nossa cultura e nossos corpos. Estando encurralados por essa estrutura de poder, a ironia é um dos instrumentos que temos para denunciar e subverter este esquema, para garantir dignidade e respeito. Quanto mais sofremos, mais resistimos.

A ironia no pagode baiano é ser feliz e se divertir com uma manifestação menosprezada e inferiorizada. A ironia está nos movimentos corporais e letras que subvertem e refutam o que é denominado como bom, culto, e arte por aqueles que se julgam superiores.

4. Pagode e paródia para dar novos sentidos e significados

O entendimento do que é “natural” e “normal”, é construído socialmente, assim como foi criada a concepção de que tudo que é desenvolvido, protagonizado e pensado por pessoas negras é ligado a algo ruim, inferior, errado, enfim, é atrelado ao negativo. Nesse processo histórico, da classe dominante, de tornar a cultura e vivência negra em algo insignificante, estava/está no projeto a desconscientização histórica e política do povo preto afrodiáspórico, para os tornar subalternos e submissos aos seus interesses. O objetivo dela é devastar a cultura, a história, a identidade e no fim deixa sem nada.

O povo negro tem a luta presente em seu DNA, foram inúmeros os confrontos para se ter direitos, lugar na sociedade e até para ter sua humanidade legitimada. Uma outra luta, que vem sendo traçada historicamente é pela ressignificação de termos, atitudes, falas e leituras feitas acerca do negro na sociedade. No espetáculo “Swing Manifesto” (2020), também do Grupo Jeitus de Dança, é possível perceber a paródia que atribui novos sentidos e significados para a cultura negra periférica, por meio do pagode baiano, como salientado em seu release:

Em “Swing Manifesto”, cada corpo é manifesto, cada corpo preto é grito!!! “Swing Manifesto”, reflete sobre os movimentos e sons produzidos no pagode baiano, onde sua historicidade e evolução acompanha as transformações das periferias. Os solos-manifesto dialogam para criar reconhecimento e ressignificação das possibilidades de perceber a arte preta como modificadora de realidades. Criado em formato virtual, o espetáculo-manifesto procura estabelecer outras formas de contato e de afetividade. “E vamos de descer até o chão com a mão na consciência?” (GRUPO JEITUS DE DANÇA, 2020).

As manifestações de descontentamento da população negra com o tratamento que recebemos nos espaços e com os lugares socialmente pré-definidos para nós, é um movimento bastante presente nas artes negras. A paródia nas danças afrodiáspóricas, proposto por Paixão e Santos (2017), nos mostra ela se expressa “não apenas de modo contemplativo, mas, sobretudo, de modo provocativo, questionador e transgressor da realidade vivenciada. A paródia também provoca outros modos de relação do indivíduo com os acontecimentos socioculturais” (PAIXÃO; SANTOS, 2017, p. 168).

A paródia e o pagode baiano podem ser entendidas como estímulos a 1702

performances culturais negras, periféricas e afrodiaspóricas, que representam resistência e ressignificação histórica. Se entender negro e buscar um entendimento positivo do que isso representa é um ato de muita força e coragem. A luta pela afirmação da identidade negra está conectada na consciência de oprimido, no corpo e nas experiências dolorosas de existir.

A obra, se apresenta pelos corpos de dançarinos(as) negros(as), que gingham, balançam e quebram. Quebram tudo, estereótipos, preconceitos e até o sofrimento. Eles(as) dançam novos olhares, novos sentidos, novos significados, ou como o grupo mesmo coloca, dançam o manifesto. Manifestam, questionam e contestam com/para/sobre o pagode baiano. O pagode que dá novo sentido e significado a vida de várias pessoas.

5. O riso, a ironia e a paródia como ações transgressoras na educação por meio pagode baiano

Antes de continuarmos, julgamos relevante fazer algumas perguntas para reflexão: Quais danças importam? Quais são validadas enquanto conhecimento? Quais são autorizadas para se trabalhar nas escolas? As histórias de quais danças mais fazem parte dos processos de ensino e aprendizagem? Quais os sons das danças que são mais aprendidas e ensinadas? Todas as danças são legitimadas?

Pensar as danças negras periféricas no ambiente escolas têm sido um desafio muito grande para nós, não por achar difícil encontrar contribuições dessas manifestações para a educação, mas por vivermos em uma sociedade estruturalmente racista que deslegitima todo conhecimento presente nas produções negras. Tratar do pagode baiano em escolas públicas periféricas, sobretudo na cidade de Salvador - a capital mais negra fora do continente africano, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostras de Domicílio Contínua (PNAD CONTÍNUA, 2017), em Salvador, os negros (pretos e pardos) somavam 2,425 milhões, ou seja, 82,1% da população total - é favorecer um diálogo afiado com os(as) alunos(as) e suas experiências ao mesmo tempo que os fortalece na validação de uma cultura produzida por seus ascendentes, e que agora os compõe e faz parte de suas realidades. Para Eduardo Oliveira "educar é conhecer a partir das referências culturais que estão na minha história (ancestralidade)" (OLIVEIRA, 2007, p. 259).

Enquanto professores, é de suma importância pautarmos uma educação que preze por um pensamento antirracista, contra hegemônico, mais igualitário e entusiasmante. No livro “Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade”, a autora Bell Hooks nos diz que:

Na comunidade da sala de aula, nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros (HOOKS, 2017, p. 17).

Valorizar o que vem do(a) aluno(a) é um aspecto que entusiasma o(a) mesmo(a) junto a contribuir para um processo de ensino aprendizagem mais dialógico, de trocas, que como bem nos lembra Paulo Freire "a educação autêntica, repetamos, não se faz de A para B ou de A sobre B, mas de A *com* B, mediatizados pelo mundo. (FREIRE, 2019, p.116, itálico do autor).

Abordar o riso, a ironia e a paródia na escola por meio do pagode baiano, para nós é um ato que pode auxiliar no empoderamento e na resistência dos corpos negros que ocupam as salas de aulas e que são violentados, menosprezados e marginalizados diariamente. Percebemos no pagode, como já apontado aqui, uma grande ferramenta para transgredir e combater os paradigmas racistas ainda presentes no ambiente escolar e na sociedade em geral.

Refletindo especificamente sobre a dança do pagode baiano em confluência com o riso, a ironia e a paródia, é interessante evidenciar que, para nós, as movimentações dessa dança transpassa um entendimento ambíguo de embate e alegria, de questionamento e diversão. São gestos corporais que traduzem a realidade de pessoas negras periféricas que têm o pagode como uma expressão de lazer, mas que também tem que lidar com as coerções policiais nos paredões e nas festas de ruas, sendo as pessoas mais revistadas e agredidas nas ações da polícia.

Ainda pensando nas movimentações, agora no espaço escolar, podemos discutir junto com os(as) alunos(as) como a dança do pagode baiano é lida socialmente; se existem movimentações de homens e movimentações de mulheres; quais os possíveis significados de determinada movimentação característica do pagode; como a dança do pagode baiano pode aprimorar a coordenação motora; de quais outras danças negras pode ter descendido o pagode e quais outras danças têm movimentos semelhantes a ele. Mariana Souza nos diz o seguinte sobre o estudo da dança do pagode:

Para mim, a visão trazida pela fenomenologia, de observar o corpo enquanto um meio de interação social, onde uma formação da existência do corpo se dá pela relação com o outro e dos significados que são construídos, é de fundamental importância no estudo da dança no pagode baiano e em toda a construção de sexualidade, masculinidade, e, por fim, do corpo e dos seus significados dentro desse grupo social (SOUZA, 2015, p. 129).

Dialogando com o entendimento provocador, subversivo e denunciante presente na ironia, na paródia e no riso, consideramos que o ensino da dança do pagode baiano nas escolas contribui para desestabilizar os paradigmas educacionais, causando desconforto e afrontando os pensamentos opressores e excludentes que insistem em minorizar nossos saberes e fazeres.

Nessa perspectiva, trabalhar com essas expressões na escola é dar voz a corpos negros, que por muitos anos foram impedidos de falar, silenciados, impedidos de existir, pois como defendido por Djamila Ribeiro:

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).

A ironia, o riso e a paródia, assim como o pagode são expressões que se aproximam da Filosofia do malandro, cunhada por Lau Santos, que pode ser definida como "ações que reverberam no chão da vida através de movimentos desobedientes, rastros de resistência, histórias de luta e rasteiras libertadoras contra os paradigmas coloniais" (SANTOS, 2019, p. 97). É fundamental sermos desobedientes, desconcertantes e provocativos, pois muito do que o povo negro conquistou ao longo do tempo foi por meio de seu descontentamento e enfrentamento das opressões impostas pela elite branca.

Clóvis Moura (2019) em sua obra "Sociologia do negro Brasileiro" nos apresenta um entendimento amplo do papel do negro na formação da sociedade brasileira a partir das revoltas (com lideranças negras) e pesquisas das mais diversas formas de protesto escravo, que são analisadas a partir de uma leitura sociológica e historiográfica. Apontando as resistências negras no escravismo brasileiro e a escravidão como legado histórico que estruturou as relações sociais, dando base para a sociedade que temos hoje, que é capitalista, excludente, racista e eurocêntrica.

Ser desobediente nesse contexto, não se trata de meramente de

teimosia/capricho, mas de um ato político de contraposição e resistência a um sistema que quer naturalizar o sofrimento, a violência e a marginalização da população negra. Quando tratamos de pessoas negras periféricas, essas opressões se intensificam a ponto de quererem naturalizar até o genocídio dos mesmos.

Com isso, o pagode baiano expõe em suas músicas, nitidamente, as vivências dessas pessoas que predominantemente o produz e o consome, evidenciando questões e problemas sociais, que conseqüentemente também reverberam nas movimentações de quem as dança. Assuntos acerca da população minorizada e oprimida historicamente como as mulheres, negros(as), LGBTQIA+, são pautadas com frequência no pagode baiano, seja de forma valorativa ou depreciativa, o que vale suscitar problematizações e discussões.

Dado que o pagode baiano mobiliza e se relaciona com a narrativa de vários(as) jovens, principalmente negros(as) moradores(as) da periferia, por que não se tem projetos, ações e/ou recursos que ajudem na difusão e no apoio dessa manifestação e na inserção do mesmo nas escolas?

Ivanilde Mattos nos diz que:

[...] o pagode baiano representa um movimento de socialização e de contato entre os grupos sociais desfavorecidos na cidade de Salvador, visto que esse movimento envolve uma parcela muito grande de jovens (homens e mulheres) em fase de escolarização (MATTOS, 2013, p.19).

Acreditamos que esse descrédito ao pagode baiano, tem grande relação com o racismo e acontece por ser uma arte popular, preta e periférica, sendo mais uma vítima de um processo racista e excludente para invisibilização do que é produzido e protagonizado por negros(as).

É importante entender que não dar visibilidade e menosprezar a representação que o pagode tem, sobretudo a dança dessa expressão cultural que estamos tratando aqui, é um projeto intencional da estrutura dominante que se julga modelo para outras, a fim de acabar com um movimento que trata da realidade de um povo, que reivindica e questiona problemas sociais, junto a dialogar com as vivências da periferia.

Em suma, reiteramos nosso entendimento do ensino do riso, da paródia e da ironia por meio do pagode, como uma ferramenta de defesa e confronto às violências cotidianas experiências pelo povo negro. Consideramos esses elementos enquanto armas artístico-educativas potentes no enfrentamento da repressão e no

fortalecimento de alunos(as) negros(as), sendo tratado de forma alegre, questionadora e insurgente.

6. Considerações finais

Para nós, artistas negros periféricos é fundamental o reconhecimento de lugares de difusão das danças negras periféricas (como as ruas, os paredões, os bailes funk), enquanto espaços informais de produção de conhecimento e de aprendizagem de dança, sendo muitas vezes, o primeiro e/ou único ambiente de estudo dessas manifestações por parte das pessoas que residem ao redor desse local.

O riso, a ironia e a paródia no pagode baiano caminham numa linha tênue, pois, para nós, o pagode passeia entre a alegria, o questionamento e a insurgência. Mesmo nos colocando na margem, resistimos e exibimos toda potência presente na cultura negra em diáspora, para assim chegar em outros espaços com a mesma força. Como bem colocado pela professora doutora Amélia Conrado, em uma de suas aulas, "Se estamos na borda, somos periferia em marcha para ocupar os lugares".

A performance negra diaspórica é pioneira em transformar sua luta em arte. Zózimo Bulbul, em 1974, com a obra "Alma no olho", se dedica a expressar o desejo de desfazer as amarras que a sociedade branca impõe aos negros, numa busca por liberdade e valorização do corpo negro em contraste aos objetos brancos que estão em cena.

Assim como o pagode baiano, consideramos importante reiterar que o riso, a ironia e a paródia, junto a promover alegria, diversão e descontração, carregam consigo um dever histórico e político de provocar, subverter e ressignificar o sistema que nos oprime. O pagode baiano, o riso, a paródia e a ironia são ações que corroboram para transformação de leitura, olhares e pensamentos sociais discriminatórios e tem muito a agregar às escolas.

Referências

ALMA NO OLHO - Filme performático de Zózimo Bulbul. Direção: Zózimo Bulbul. Intérprete: Zózimo Bulbul. 1974. (11min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RTQLaxiokBA&t=315s>. Acesso em: 11 abr. 2020.

CENTRO CULTURAL DE PLATAFORMA. Disponível em: <https://ccplataforma.wordpress.com/2019/11/25/companhia-de-danca-da-funceb-apresenta-espetaculo-sobre-o-universo-do-pagode/>. Acesso em 9 abr. 2021.

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

GRUPO JEITUS DE DANÇA. Disponível em: <https://www.grupojeitusedanca.com.br/obras>. Acesso em: 10 abr. 2021.

hooks, b. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

MATTOS, I. G. **É pra descer quebrando**: o pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar. 2013. 227f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia, 2013.

MOURA, C. **Sociologia do negro brasileiro**. 2. ed. (Palavras negras). São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. 2.reimp. (Coleção Cultura Negra e Identidades). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

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

PAIXÃO, M. L. B.; SANTOS, M. C. O. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.1, n. 28, p.159-179, 2017.

Disponível em: www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017159/6931. Acesso em: 30 mar. 2020.

SANTOS, L. P. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, v. 12, n. 31, p. 95-112, dez. 2019/fev. 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834>. Acesso em: 03 mai. 21.

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

SOUZA, M. B. Mexe o balaio: um olhar sobre o pagode baiano. **Prelúdios**, Salvador, v. 4, n.4, p. 123-135, set./mar. 2015.

Everton Bispo dos Santos (UFBA)
E-mail: neweverton-@hotmail.com

Mestre, Licenciado e Bacharel em Dança pela Universidade Federal da Bahia e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela mesma Universidade.

Técnico em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Pesquisador da relação entre Dança, Escola e cultura negra periférica, com foco no Pagode Baiano.

1709

Danças mandèn no contexto brasileiro: reflexões sobre processos de ensino e aprendizagem

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Simone Fortes Scirea (UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo tem como base as questões iniciais sobre as formas de ensino das danças mandèn realizadas no Brasil. Apresenta dimensões históricas, éticas e poéticas sobre esses repertórios, bem como, percorre trajetórias artísticas localizadas no sul do país para compreender elementos conjunturais responsáveis pela disseminação desses saberes, para tanto elabora uma abordagem metodológica histórica e auto-etnográfica. Por fim arrisca recortes educacionais para estruturar elementos de ensino/aprendizagem e contribuir para proposições menos eurocentradas em relação aos saberes em dança e vida.

Palavras-chave: DANÇAS MANDÈN. DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL. PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM.

Abstract: This paper is based on the initial questions about the ways of teaching mandèn dances performed in Brazil. It presents historical, ethical and poetic dimensions about these repertoires, as well as analyses artistic trajectories located in the south of Brazil to understand conjunctural elements responsible for the dissemination of this knowledge, for this purpose it elaborates a historical and auto-ethnographic methodological approach. Finally, it risks educational approaches to structure teaching/learning elements and contribute to less Eurocentric propositions in relation to knowledge in dance and life.

Keywords: MANDÈN DANCES. AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL. TEACHING-LEARNING PROCESSES.

Este artigo pretende tecer uma reflexão inicial sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandèn em solo brasileiro. O trabalho decorre das primeiras reflexões desenvolvidas no contexto do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, na linha de pesquisa Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. Nossa abordagem resulta de uma análise sobre a atuação profissional de uma das pessoas autoras, no sentido de reconhecer e sistematizar elementos de sua prática docente, suas implicações nos contextos de atuação profissional, bem como, na observação crítica dos processos de ensino-

1710

aprendizagem desenvolvidos pela artista pesquisadora.

Serão contextualizadas as experiências com mestres da cultura mandèn e ações de intercâmbios entre África e Brasil, realizados pela pesquisadora artista Simone Fortes, bem como, sua atuação como diretora artística, coreógrafa, bailarina e professora do Coletivo Abayomi (grupo atuante há 13 anos em Florianópolis, SC - Brasil). Essa pesquisa, portanto, organiza-se a partir do olhar analítico sobre os “moveres” do cotidiano do povo e balés africanos de tradição mandèn, bem como, as estratégias de contextualizar esses saberes em sua atuação profissional no contexto brasileiro.

Um dos objetivos é refletir sobre os processos de adaptação das metodologias de ensino sobre os repertórios e fundamentos desses fazeres em solo diaspórico. Analisar as práticas em dança africana enquanto construção de linguagem em corpos/danças/culturas, considerando todo o potencial artístico, estético e técnico inerente à tradição de alguns balés africanos mandèn, contribuindo para proposições menos hegemônicas.

Para tanto, utilizaremos uma abordagem metodológica auto-etnográfica, indagando sobre o processo de construção de percepções sobre essas danças pela artista em sua trajetória. Essas impressões e saberes foram elaborados a partir de sua relação com mestres da tradição mandèn e de sua atuação como pesquisadora-educadora-artista no contexto brasileiro. Tal abordagem, como sugerida por Dantas (2016), nos auxilia a compreender as relações entre os processos artísticos formativos entrelaçados aos aspectos culturais, sociais e políticos da artista, assim como, suas escolhas e engajamentos profissionais.

Também nos auxiliam como aporte da pesquisa uma análise da literatura sobre o contexto africano e as conformações e configurações desses saberes africanos na diáspora. Autores como Stuart Hall (2009) e Paul Gilroy (2007) nos ajudam a pensar a constituição de uma estética diaspórica, contribuições de Leda Martins (2020) e Zeca Ligiero (2011) dão pistas para compreender os fundamentos afro referenciados dessas danças, assim como, Germaine Acogny (2022) nos oferece indícios para a percepção das danças tradicionais africanas em contextos contemporâneos.

1. Quais saberes africanos?

O saber artístico aqui abordado é proveniente da cultura e dança mandinga, ou mandeng ou mandèn, presentes em países como Guiné, Senegal, Costa do Marfim, Burkina Faso e Serra Leoa. Na cultura mandinga a dança conecta-se a lógicas rituais socialmente compartilhadas, representa codificações dos meios e formas de expressão cotidianas.

Mandèn, ou mandinga ou Kendê-mandê é um tronco linguístico localizado no Oeste da África, entre os países de Guiné e Mali. Foi um grande e prestigiado Império da idade Média, que obteve grande expansão, comandado pelo imperador Sundjata Keita (1205-1255) que unificou os clãs da tribo mandinga¹ e fundou o Império Mali, incentivando assim a irmandade entre os povos distintos. Esse tronco compõe-se de mais de 20 etnias. São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos malinkês, sussus, guerses, fulani e tantos outros, cada um deles se concentra em determinadas regiões de países do Oeste africano. Essas etnias apresentam formas rituais particulares nas quais a dança acontece, seja nos ritos de passagem, cura ou de transmissão de mensagens ancestrais.

Para além do contexto ritual das comunidades, as danças mandèn foram organizadas nos repertórios dos balés nacionais africanos. A partir de 1956, quando da independência de Guiné Conakry, formaram-se os primeiros balés nacionais apoiados e valorizados pelo presidente na época, Ahmed Sékou Touré, que incentivou a formação de artistas guineanos, com o preceito de disseminar a cultura fora da África e melhorar sua condição econômica.

Assim sendo, os balés africanos nos deixam o legado dos saberes em dança já estruturados em composições coreográficas e permitem ainda reinvenções e recriações constantes. Uma das características de seus repertórios, provenientes da tradição cotidiana do povo mandèn, é a vinculação entre os ritmos particulares e seus ritos determinados.

¹ Os mandingas teriam vindo do Leste, e se instalado em três províncias: O país de Do, o Kiri e Ba-ko e formavam uma confederação de clãs onde podemos citar entre eles os Camará, Traorê, Condê, Kurumá e Konatê, entre outros. Após uma longa hegemonia dos Camará, depois dos Traorê, os Konatê dominam a região, e é com uma ramificação deste clã, os Keita, que se inicia o Império, sob o comando de Sundjata Keita (1205 – 1255). São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos: Malinkê, Bambara, Dioula, Bobo, Sussu, Soninkê, Bozo, Bisa, Kuranko, Tomã, Mende, Tura, Dan, Koniakê, Guerzê, Manon, Kpelê, Gouro, Ligbi, San, Busa, Way e Gagu. Os três primeiros dessa lista possuem mínimas diferenças lingüísticas e são considerados os “fundadores” de todo o tronco Mandinga. Disponível em: www.djembe.com.br.

Os balés africanos organizam em seu repertório saberes de várias etnias, compondo um trabalho artístico de reinvenção constante, mas com uma base pautada nas danças de tradição. Dessa forma, quando tocado o ritmo Dundumba² (dança dos homens fortes), por exemplo, tem todo um contexto de passos e símbolos que condizem com aquele ritmo; o ritmo Guiné Fare (que quer dizer dança das mulheres) é composto por uma família de ritmos, entre eles o Yoki e o Lamban, executados nas celebrações da comunidade; bem como as danças para caça, agricultura e colheita (ritmo Kassa), pesca (ritmo Fefó), as danças para atrair boas energias e bons tempos (ritmo Tiriba), as danças de máscaras (Kawa, Kakilambe) caminham juntos cada qual com seu ritmo. Cada um desses ritmos carregam uma gestualidade e um modo específico de sincopar a dança. Esta questão é fundamental quando nos propomos a definir o que é dança mandèn, pois, cada ritmo tem uma dança específica a ele vinculado.

Da mesma forma, cada arranjo sonoro possui instrumentos para sua composição. as bases rítmicas são definidas pelos dununs (trio de tambores médio, grave e agudo) e os djembes que acompanham os passos da dança (no caso o solista de djembe, ou djembefola - tocador de djembe) entre outros instrumentos característicos da cultura mandèn, como o balafon (instrumento melódico similar ao xilofone, mas feito de madeira e cabaças) e tocado pelos griots enquanto contam as histórias de seu povo.

Guiné, de capital Conakry, é um dos países pioneiros na formação e difusão de balés africanos. A partir de sua independência começaram a participar mais ativamente da cultura internacional a partir de intercâmbios e *tournées*, definindo os marcos de sua historicidade. O primeiro balé africano de Guiné (“Les Ballets Africains”)³ foi apoiado e valorizado pelo presidente Ahmed Sékou Touré.

Eduardo Sucena (1988) relata a presença do balé guineano no Brasil em 1966, com apresentações aclamadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na época, em plena ditadura, a companhia enfrentou problemas com a censura, por conta do

² Dunumba é uma família de ritmos, tradicionalmente conhecida como dança dos homens fortes, da região de alta Guiné, quando do rito de passagem e iniciação da fase da criança para fase adulta. É também o nome do tambor mais grave, parte de um dos trios tocado juntamente com sangban e kenkeni. Também é uma manifestação de rua, num determinado bairro ou vila, um encontro que se faz muito presente na capital Conakry, em que o povo se junta em círculo a tocar e dançar diversos ritmos e dança-se uma ou mais pessoas no centro da roda.

³ Esse balé tornou conhecido um dos maiores artistas atuantes nos balés africanos, Famoudou Konaté, grande mestre percussionista.

busto desnudo das bailarinas, sendo obrigada a mudar o figurino para apresentarem-se. Conforme crítica transcrita pelo autor, publicada, na época, na revista O Cruzeiro, sua recepção foi ovacionada por sua “arte pura”, apresentando os integrantes do Ballet Africano como “fiéis intérpretes do folclore negro”.

As considerações do autor e da crítica devem ser apreciadas com cuidado, pois ao mesmo tempo em que os repertórios são entusiasticamente recebidos como demonstração de grande habilidade e virtuosismo, cabe indagar se alguns dos adjetivos empregados devem ser associados automaticamente sem a devida cautela. O imaginário racista ocidental tem apresentado esses repertórios como “frenéticos”, “primitivos”, “voluptuosos”, “impregnados de fetichismo” e “mistério”. Tais apreciações apressadas e redutoras devem ser questionadas. Da mesma forma, devemos nos esquivar da suposição automática que os repertórios reflitam uma arte espontânea, associadas a uma noção de pureza cultural, “incontaminada por qualquer artificialismo” (1988, 242), pois tais compreensões não levam em consideração o processo de seleção e adaptação com que coreografias, arranjos sonoros, figurinos e uma série de elementos cênicos e humanos foram criados, organizados e adaptados para a formação desses balés, apresentados como representantes culturais de seus países recém independentes.

Nesses processos ocorreram uma série de arranjos, adaptações, subtrações e reforços para evidenciar traços étnicos particulares em detrimento de outros, bem como, conjugar uma multiplicidade de elementos e seus saberes comunitários numa linguagem nacional adaptada ao espaço do palco ocidental. Um processo complexo cuja qualificação simplificada sobre uma suposta pureza e autenticidade deveria ser evitada. Tal ponderação, no entanto, não deixa de reconhecer a singularidade e força de seu legado para a arte da dança, bem como, vibrar pelos saberes que ressoam desses conjuntos nacionais e suas gerações de grandes mestres e discípulos, que continuam disseminando e reelaborando seus saberes.

2. Experiências de ensino no contexto brasileiro

Essa pesquisa tem como intuito contribuir com a fortuna crítica a respeito dos saberes de dança afroreferenciados produzidos no Brasil. Os conhecimentos provenientes das danças africanas ocidentais, dentre elas as danças mandèn,

oferecem fundamentos importantes que podem atuar na formação de artistas da dança, interessados nas poéticas e estéticas africanas no contexto diaspórico.

A princípio, o ensino da dança africana mandên chega ao Brasil em São Paulo, em 2002, através da artista guineana Fanta Konatê, filha de um dos maiores mestres de percussão mandên, Famoudou Konatê. Observa-se que os interesses por esses conteúdos em dança e música mandên intensificam-se no Brasil a partir de professores(as) que já atuavam com as chamadas danças afro⁴. Nesse momento, um novo e vasto universo se abre, motivado pelo desejo de compreender a musicalidade dos ritmos tocados pelos instrumentos dununs e djembes e suas danças específicas, o contexto social relacionado a essas práticas em Guiné, bem como, as mediações possíveis para sua adaptação e difusão no Brasil.

Essa pesquisa solicita, portanto, um olhar retrospectivo sobre os caminhos trilhados junto aos mestres no processo de formação artística da autora. Uma reflexão auto etnográfica, revisita as experiências compartilhadas com artistas africanos residentes no Brasil, como Sekouba Oulare, Djanko Camara, Fanta e Koria Konate, Mariama Camara, Facinet, Aboubacar; e também, alguns coletivos ou pessoas do Brasil que trabalham com estas danças, em específico: Flavia Mazal, Rafael Rodrigues, Nathalia Fonseca de São Paulo, July Kiroga de Garopaba, Renata Mazer e Gabriella Souza de Florianópolis e os/as integrantes do Coletivo Abayomi de Florianópolis e da Troupe Benkady de São Paulo. Professores, mestres e colegas cuja atuação compõem um quadro encruzilhado capaz de fornecer indícios⁵ sobre a articulação desses saberes aqui investigados.

Contextos de prática

Essa pesquisa desenvolve-se a partir da reflexão sobre a trajetória profissional da autora desse texto. Por mais de vinte anos ela esteve imersa no contexto do ensino das danças afro referenciadas na capital Catarinense. Essas práticas alinham-se a uma dinâmica diaspórica responsável pela disseminação e

⁴ Danças provenientes da escola de dança afro-brasileira, aqui compreendida como uma série de práticas e abordagens que se reelaboram a partir dos legados de mestres e artistas como Mercedes Baptista, Marlene Silva, Mestre King, etc.

⁵ A pesquisa, ainda em fase inicial, prevê a realização de entrevistas com alguns desses mestres, com intuito de gerar material de consulta para outros pesquisadores a partir da indagação sobre alguns elementos e fundamentos (apontados a seguir no artigo), identificados pelos autores como orientadores e organizadores das práticas de ensino das danças mandên em contexto brasileiro.

organização das danças afro em Florianópolis, as quais iremos narrar aqui a partir da experiência da artista-pesquisadora.

Quando falamos em danças afro nesse território, estamos nos referindo a um segmento que se construiu a partir do contexto das chamadas "aulas de dança afro", que diferem das manifestações populares de rua ou tradição local, familiar ou comunitária, mais associadas ao aprendizado a partir do brincar, celebrar e vivenciar a cultura africano-brasileira no interior de suas comunidades. Ou seja, nosso recorte limita-se às aulas de danças afro criadas pela iniciativa de professoras artistas, a partir de suas experiências, vivências e pesquisas, as quais foram organizadas para o contexto de ensino e aprendizagem em determinados espaços institucionalizados (centros comunitários e/ou academias de artes do corpo e universidades).

Uma das pioneiras desse formato de ensino em danças afro foi a artista mato-grossense, Sandra Mascarenhas, seguida pelas proposições das professoras Cintia Abadá e Aldelice Braga. Estas aulas eram acompanhadas ora por tambores (djembe, atabaques, caxixi, djabara, timbal), ora por som mecânico. Tinha-se como referência alguns ritmos do oeste africano trazidos por Cintia:

Eu trouxe, além dos ritmos afro-brasileiros, já a reflexão a partir dos ritmos e movimentos do candomblé de Keto e concepções coreográficas e de improvisação do Oeste da África (aprendidas por mim no Western African Dance Center em Los Angeles, Califórnia). Ainda que eu tenha sempre proposto esses ritmos a título de investigação e experimentação corporal, eles têm sido uma das bases do meu trabalho (SCIREA, 2008, p. 14)⁶.

Para além das danças, as referências sobre as sonoridades africanas e suas especificidades rítmicas foram introduzidas por Nicolas Mallome (percussionista francês que estudou com senegaleses, e foi responsável por trazer o primeiro djembe para Florianópolis) em torno do ano de 1995. Neste mesmo período, desembarcava na ilha Aldelice Braga (a Nega), natural de Salvador BA, trazendo alguns dos ritmos que vinham do swingue baiano, entrelaçados às danças e ritmos afro-brasileiros:

Cheguei em março de 1995. Na verdade, essa minha proposta foi para montar um trabalho em que muitas pessoas aqui no Sul ainda desconheciam. E como o axé estava em alta, daí veio a ideia de montar este trabalho; trabalho este que foi voltado a algumas academias da cidade.

⁶ Cintia Abadá, entrevista concedida em 2008.

Depois que eu já tinha um certo público comecei a fazer o que realmente eu gostava e trazia de bagagem cultural (SCIREA, 2008, p. 14)⁷.

A formação dessas professoras pioneiras também enredou uma série de saberes, Cintia teve formação em balé clássico e dança moderna, além de vasta vivência com a capoeira, samba de roda e danças afro. Suas aulas eram compostas pelo estudo de sequências coreográficas. Já Aldelice teve formação em educação física e mesclava em sua abordagem as vivências da cultura baiana. Suas aulas se configuravam pelo ensino dos passos dos repertórios das danças afro brasileiras, não priorizando o desenvolvimento de arranjos coreográficos na estrutura das aulas.

A atuação dessas professoras aconteceu a partir da metade dos anos 90 até o início dos anos 2000 e conectava-se às atividades de capoeira do grupo Ilha de Palmares. Na época, as práticas de dança e capoeira ocupavam os mesmos espaços, sendo frequente que alguns percussionistas capoeiristas tocassem nas aulas de dança. As danças afro estavam presentes nos eventos sociais e culturais, participando nos batizados de capoeira com apresentações artísticas. Iniciava-se então um movimento que foi se fortalecendo através de seu fazer, constituindo laços e construindo valores de irmandade e coletividade. À frente deste movimento estavam o mestre Nicolas (em memória), citado acima, Cintia Abadá e Aldelice Braga (Nega), que foram as pessoas precursoras de todo esse movimento, cuja atuação fomentou princípios para a construção de saberes decoloniais, qual sejam: o respeito aos mais velhos, bem como, valores e práticas mais coletivas, como a elaboração de encontros para a construção e manutenção de figurinos, adereços, adornos e instrumentos musicais, estimulando vivências comunitárias entre os praticantes.

No início dos anos 2000, Cintia foi fazer faculdade em Curitiba e posteriormente mestrado na Bahia (UFBA), deixando as aulas em Florianópolis sob a responsabilidade de duas de suas alunas, na época Ana Paula Cardoso e Gisele Solla. Elas deram aulas em lugares distintos. Aqui vamos nos ater à atuação de Ana Paula Cardoso, responsável por impulsionar a trajetória de formação docente e artística da autora desse artigo. Ana Paula criou o grupo Odua, orientando aulas de danças afro, sempre com percussão ao vivo. Nesse período, o músico André Felipe

⁷ Nega, entrevista concedida em 2008.

Marcelino assumiu a coordenação da percussão, organizando estudos semanais. Ana mesclava em suas aulas elementos das danças de orixás e outras movimentações afro diaspóricas. Suas coreografias mesclavam também influências trazidas das danças contemporâneas. Em suas aulas Ana apresentava questões relacionadas à compreensão dos repertórios afro-brasileiros, bem como, aos desdobramentos e intervenções nesses elementos em sua dança.

Gisele Solla, por sua vez, abordava as práticas performáticas afro brasileiras pelo viés das danças como o samba de roda, côco, maracatu, introduzindo cantigas populares também no contexto de criação dos arranjos coreográficos. Durante este processo Gisele e Ana encontraram, através da internet, a artista guineana Fanta Konatê, filha do grande mestre Famoudou Konatê.

Fanta chegou ao Brasil em 2002 com seu marido Luis Kinugawa, de São Paulo. Luis morou com Fanta por 2 anos na Guiné e lá aprendeu muito sobre a percussão mandèn. Neste período, Ana e Gisele foram à São Paulo para fazer aulas com Fanta Konatê. Esse momento foi significativo para construção de um novo caminho na proposição de linguagens artísticas influenciadas pelos saberes Guineanos em Florianópolis.

A partir de 2002, as sonoridades das aulas receberam a influência do primeiro trio de dunduns (dundun, sangban e kenkeni), assim como, a própria elaboração das sequências coreográficas foram estruturadas a partir da correlação entre os ritmos particulares da tradição e seus passos específicos. Havia a intenção de manter a dinâmica das tradições mandèn, como se organizam nos balés nacionais africanos.

Essas práticas em Florianópolis exigiram uma aproximação maior com mestres e mestras da cultura mandèn, bem como, pesquisas e estudos constantes por um núcleo de pessoas interessadas e novas pessoas que se aproximavam. Esse coletivo viu-se movido por esse estado de querer compreender sobre os contextos culturais para encorpar os sentidos expressos nas experiências das aulas de dança.

Em seguida, o mestre Mamady Keita⁸ esteve em São Paulo, e alguns percussionistas de Florianópolis estiveram participando de seu curso. Entre eles os músicos André Felipe Marcelino, Guilherme Ledoux e Erik Djikistra. Fanta e Fadima

⁸ Mestre percussionista guineano de origem malinkê integrante dos balés africanos desde os anos 60.

Konatê (também filha de Famoudou Konatê) junto com Luis Kinugawa estiveram em Florianópolis para ministrar cursos de dança e percussão mandèn. Assim, estes intercâmbios começaram a se tornar fundamentais para construção destes saberes em solo Catarinense, visto a complexidade e especificidade, bem como, a força, poder e relevância de seus fundamentos.

Nesse processo, Ana Paula se afasta das aulas de dança, posição que ocupou desde a época de Cintia, e deixa a cargo de Simone Fortes e Maura Marques continuarem o trabalho. Maura segue um tempo com as aulas, mas Simone continua com o trabalho focando nas danças mandèn, até o momento dessa pesquisa.

No período de 2007 a 2009 as aulas conduzidas por Simone passaram por vários locais em Florianópolis, muitas vezes essas mudanças eram ocasionadas pela intolerância ao som dos tambores. Em 2009, através de um edital gerido pelo diretório central dos estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina foi possível propor oficinas de danças e percussão afro. Esse momento foi responsável por expandir as práticas e possibilitar a formação do Coletivo Abayomi, iniciado por Simone Fortes (direção artística) e Erik Djikstra (coordenador musical) e integrantes participantes das aulas.

Um dos objetivos principais do coletivo é promover eventos ligados à cultura mandèn, disseminando e fortalecendo a construção de saberes africanos em Florianópolis e além dela. Nesse processo, foi criado um núcleo de produção independente para oportunizar a vinda de mestres, entre outras ações de fomento da cultura de matriz africana. Estas ações iniciaram com a vinda do Senegalês Modou Diatta, e a organização de eventos responsáveis por agregar grupos e coletivos que trabalham com cultura de matriz africana e afro-diaspórica em Florianópolis. Esses eventos e festividades ligadas à cultura mandèn possibilitaram angariar fundos para custear passagens, hospedagens e alimentação dos convidados, professores(as) e/ou mestres(as), como: Maminata Toure, Sekouba Oulare, Koria Konatê, Gali Camará, Mariama Camará, Moustapha Bangoura, Djanko Camará, Aboubacar Sidibe, Facinet Toure.

Em 2013, Simone aprova projeto pelo extinto Minc, e vai pela primeira vez à Guiné para curso e imersão de um mês em danças e cultura mandèn com a família Konatê (Fanta, Koria e Fadima). Na viagem foi possível realizar práticas de dança, percussão, cantos e visitas a ensaios e espetáculos dos ballets e eventos da

capital e aldeias. Simone esteve em Conakry (capital), e em aldeias de Sangbarala e Benegba (à beira do rio Djoliba - Niger), Alta Guiné.

No ano de 2014, o mestre Djanko Camara (artista do balé nacional Djoliba - de Guiné) vai residir em Florianópolis com sua família (esposa e filho chilenos). Período em que o Coletivo Abayomi iniciou o trabalho artístico *África em Nó(s)* com a direção artística de Djanko. Na ocasião o coletivo se aproximou das formas de trabalho, criação coreográfica, dramaturgia e arranjos percussivos propostos pelo mestre.

Em 2015, Djanko Camara junto à produtora Daniella Durán (Chile) idealizaram o evento *África Raíces*, propondo em parceria ao Coletivo Abayomi o primeiro Stage *África Raíces* em Florianópolis. Os contatos do grupo, sua articulação com o público e conexões com grupos locais favoreceram a produção do evento.

Nesse evento compareceram mais de cem pessoas de vários países da América Latina para acampamento cultural de imersão e vivência com mestras(es) de cultura de matriz mandèn. Foram oferecidas aulas diárias de percussão, dança, canto e história. O evento aconteceu por 3 anos consecutivos em parceria com o Abayomi. Ao final de cada evento foi produzido o Festival Verde Afro, com diversas apresentações artísticas envolvendo grupos de vários países ali presentes, bem como, a participação de artistas e mestres de Guiné, entre eles: Assetou Diabaté, Babara Bangoura, Famoudou Konatê, Youssouf Koumbassa, Bolokada Conde, Adama Diara, Djanko Camara, Bangaly Konate, Aminata Camara, Fode Bangoura, Yadi Câmara, Ali Soumah, Maimouna Bangoura, Kankan Bayo, entre outros(as) que compartilharam seus saberes ao evento.

Em 2016, o Coletivo Abayomi é contemplado com o projeto "Ainikè - Abayomi na África", para pesquisa na cultura Mandén. Assim, 8 artistas integrantes vão até a Guiné para aprofundar os estudos. No retorno produzem o trabalho artístico Ainikè, resultado de investigação e montagem artística com base nos fundamentos da linguagem mandèn, seus cruzamentos e encontros com a cultura afro-brasileira. O processo contou com a provocação de Zilá Muniz, que propôs princípios de improvisação para a construção de trabalho autoral.

Até o ano de 2022 Simone coordena ações de ensino com as danças mandèn em Florianópolis, investigando aprendizagens conectadas com o estudo das bases rítmicas e suas danças específicas da linguagem mandèn. Seu trabalho artístico tem desenvolvido encontros e contaminações entre os elementos da cultura

popular brasileira e os princípios das danças contemporâneas.

4. Identificando fundamentos de trabalho

Artistas como Kariamu Welsh e C Kemal Nance (2018) afirmam que o ensino de técnicas afro-orientadas em contextos diaspóricos requerem o esforço em articular conhecimentos históricos, estéticos, pedagógicos e somáticos. Acrescentaríamos a consciência de dimensões poético-políticas e atravessamentos da ordem dos encantamentos, ou seja, a pressuposição de que essas práticas possam se consubstanciar agregando dimensões nem sempre facilmente articuladas pelo pensamento moderno colonial. Essas práticas entrecruzam dimensões sociais, rituais e artísticas. Esse entendimento, entretanto, não deve ser tomado como fator de mistificação, mas como dimensão prática de complementariedade e justaposição, a qual pode e deve abraçar devires contemporâneos, e as complexidades diaspóricas pelas quais compreendemos tradição como algo dinâmico e em mutação.

Apesar desse pressuposto se as chamadas danças tradicionais em nossa atualidade se deslocam a partir desse local matricial, o qual lhes atribuem uma dimensão ritualística e simbólica inerente, como se dá esse encontro com uma experiência desencantada de dança reproduzida nos territórios ocidentalizados? O que é negociado entre esses diferentes espaços? Seria possível reencantar esses saberes, ou as práticas que se derivam deles na atualidade globalizada? Que elementos se articulam quando reestabelecemos elementos coreográficos tradicionais no contexto diaspórico? Essas perguntas lançam pistas para nossas interpelações sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandên no contexto brasileiro.

De partida consideramos útil tecer considerações sobre a relação entre o ritual e as práticas artísticas. É importante salientar que essa dinâmica já ocorre no território brasileiro quando observamos o processo de releituras das danças litúrgicas das comunidades de culto afro-brasileiro para os espaços dos palcos e salas de aula. A própria construção da escola de dança afro-brasileira já contempla esse diálogo entre coreógrafos e sacerdotes ou filhos de santo. De forma similar podemos nos perguntar sobre como as danças rituais das comunidades mandingas foram reelaboradas no formato espetacular dos balés nacionais. Estudos como o

livro: Performance e antropologia de Richard Schechner, organizados por Zeca Ligiero (2012) apontam sobre as correlações entre o ritual e a performance teatral evidenciando os encontros entre esses dois campos aparentemente díspares. Nesse sentido, é necessário compreender que as performances artísticas carregam elementos das práticas rituais, embora se distanciem de suas implicações religiosas. As performances expressam comportamentos altamente estilizados, codificados e transmissíveis, constroem experiências que se distanciam da vida cotidiana, acionam elementos da memória coletiva, presentificando-os.

É certo que ações ordinárias ou mundanas possam estar presentes em rituais religiosos, ou que haja alguma convocação de uma sacralidade nas ações artísticas, ainda mais considerando que muitos sujeitos se conectam com ambas as dimensões sagradas e laicas da vida, são artistas e também fiéis. Podemos considerar, inclusive, que a distinção radical desses espaços, seja uma pretensão fragmentadora demasiadamente determinista, eurocêntrica. Há, no entanto, críticas as experiências artísticas que exploram representações de elementos sacros apartados de suas lógicas e contextos rituais comunitários, bem como, de dinâmicas rituais sacras que são alteradas pelo tempo e eventualmente se distanciam de normas e sistematizações legitimadas.

De qualquer forma Schechner (2012) nos convoca a pensar sobre a relação entre o ritual e o teatro (aqui aproximado à dança cênica) a partir de seu contexto e função social. Ou seja, cabe ao propósito da ação a maior distinção entre as polaridades da eficácia ritual e do entretenimento das performances artísticas, nem sempre havendo uma fronteira radical entre suas experiências, que não devem ser lidas como polos absolutamente opostos, mas como possivelmente organizadas com elementos de aproximação e diferença.

No que tange aos processos de ensino e aprendizagem das danças mandên no contexto diaspórico devemos levar em conta que grande parte do que nos chega como estruturação coreográfica de seus ritmos já foi organizado pelos balés e sua forma espetacular. Tal arranjo não nos impede de revisar seus ensinamentos examinando dinâmicas e aproximações que recuperem ou recriem sentidos comunitários.

A observação minuciosa das práticas de ensino e aprendizagem das danças mandên em contexto brasileiro solicita, inclusive, visto os processos de tradução artística desses saberes, uma investigação de seus fundamentos e

princípios organizacionais, para além da intenção meramente mimética de seu amplo repertório. Assim, a partir das vivências e aprendizados entre mestres, grupos e artistas podemos esboçar provisoriamente alguns elementos gerais para a organização dessas práticas.

Intencionamos elencar um conjunto de temas de trabalho que nos ajudem a desenvolver uma escuta cuidadosa no reconhecimento de fundamentos de ensino e aprendizagem desses repertórios e suas técnicas corporais. Assim, sugerimos alguns tópicos que consideramos importantes para compreensão das práticas, organizados em: conhecimento como relação inter geracional, escuta/compreensão musical e preparação corporal para o repertório. Atentando-se que essa organização não deseja ser fixa nem oferecer uma abordagem fechada ou definitiva sobre o ensino das danças.

A produção de saberes pelo contato inter geracional faz referência ao princípio de senioridade, ou seja, a forma de relação social que prioriza as pessoas mais velhas, um princípio intrínseco à África e às práticas de matriz africana. É a partir dessa relação com os mestres(as) que se organiza as práticas de saber.

A atenção para a parte musical, como condição fundamental para compreender a musicalidade dos ritmos mandèn; bem como, a noção de polirritmia e os sinais da percussão para dança, que indicam uma mudança de movimento ou trazem uma mensagem. Essa relação atencional com as sonoridades dos instrumentos ajuda o dançarino a perceber os pulsos codificados e como eles dialogam com a movimentação. Como, por exemplo, o momento do "choff", que é o momento que o ritmo da percussão acelera, e é o momento mais quente da dança, indicando mudanças na movimentação. A relação entre a música e sequência de passos deve estar em simbiose e afastar-se de uma contagem linear externa, ao contrário, se solicita uma simbiose com o ritmo, uma escuta que passa pelo corpo.

A correlação entre o repertório de movimentos e sua preparação, considerando que estamos falando de um(a) estudante brasileiro(a), solicita o desenvolvimento de um olhar somático afro referenciado capaz de fornecer condições para que o corpo diaspórico possa se apropriar da linguagem sem lesionar-se. Essa indicação nos provoca a investigar e propor aquecimentos específicos e direcionados às estruturas moventes das danças mandèn, ao que nos é exigido em termos de condicionamento físico e gestualidade.

Conclusão

Apresentamos nesse texto um mapeamento inicial das questões de pesquisa associada a organização de metodologias para o ensino de danças africanas no contexto diaspórico, suas implicações históricas, éticas e educacionais. A abordagem solicitou um olhar sobre a trajetória profissional da pesquisadora, permitindo, a partir dela, localizar deslocamentos desses legados africanizados no país. Tal reflexão pretende contribuir ao entendimento das singularidades e complexidades desse fazer e na ampliação de novas paisagens em dança. Ao realizar esse movimento de compreensão dos saberes mandêns podemos aos poucos nos aproximar de seus fundamentos éticos expressivos, códigos e simbologias, bem como, gerar estratégias para adaptá-los ao contexto brasileiro na construção de uma linguagem de dança afro-diaspórica.

Referências

ACOGNY, G. **Dança Africana**. São Paulo: Giostri, 2022.

DANTAS, M. F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.

GILROY, P. **Entre campos: nações cultura e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

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

LIGIERO, Z.; SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) In: BRYAN-WILSON, J.; ARDUI, O. **Histórias da dança: vol.2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

SARR, F. **Afrotopia**. Coordenação editorial de Paul Pelbart e Ricardo Muniz Fernandez. Tradução Sebastião Nascimento, 2019.

SCIREA, S. F. **Transbordamentos:** danças “afro” em Florianópolis. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso - Centro de Artes, Design e Moda da UDESC. Florianópolis, 2008.

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

WELSH, K.; NANCE, C. K. **Iwé Illanan:** a Umfundalai Teacher’s Handbook. The Organizations of Umfundalai Teachers, 2018.

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

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 e do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Simone Fortes Scirea (UFBA)

E-mail: simoneabayomi@gmail.com

Artista da dança, pesquisa danças africanas do Oeste e diaspóricas. Diretora artística, professora e coreógrafa do Coletivo Abayomi (SC). Graduada em Artes Visuais, pós graduada em Dança Educação e Cultura, mestranda em Dança no Prodan/UFBA.

1725

Baile do meio dia como espaço de práticas decoloniais: escrevivências na dança de salão

Francisca Jocélia de Oliveira Freire (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente trabalho é resultado parcial da pesquisa de doutorado “Amefricanizar e Afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial”, em andamento no PPGDança/UFBA. Neste artigo trataremos de aspectos que são peculiares ao evento “Baile do Meio Dia”, como espaço de práticas decoloniais, onde as escrevivências são diversas e possíveis. Esta pesquisa busca ressignificar a dança de salão e os ambientes que a compõem, inclusive o baile. Se caracteriza como uma pesquisa-ação e considera aspectos acerca da história das Danças de Salão. Para subsidiar teoricamente a pesquisa, dialoga-se com a decolonialidade a partir de uma ótica feminista. Como resultado parcial, observa-se que o “Baile do Meio Dia” ultrapassa as barreiras impostas pela colonialidade, ressignificando as estruturas e as concepções desses espaços.

Palavras-chave: BAILE. PRÁTICAS DECOLONIAIS. ESCRIVIVÊNCIAS. DANÇAS DE SALÃO.

Abstract: The present work is a partial result of the doctoral research “Amefricanizing and Afrocentralizing: the teaching of ballroom dances from a decolonial feminist perspective”, in progress at PPGDança/UFBA. In this article we will deal with aspects that are peculiar to the event “Baile do Meio Dia”, as a space for decolonial practices, where writing is diverse and possible. This research seeks to re-signify ballroom dancing and the environments that compose it, including the ball. It is characterized as an action research and considers aspects about the history of Ballroom Dances. The theoretical support mobilized in this research dialogues with decoloniality from a feminist perspective. As a partial result, it is observed that the “Baile do Meio Dia” overcomes the barriers imposed by coloniality, giving new meaning to the structures and conceptions of these spaces.

Keywords: BALL. DECOLONIAL PRACTICES. WRITINGS. BALROOM DANCES.

1. Introdução

O presente trabalho “Baile do Meio Dia como práticas decoloniais: escrevivências na dança de salão” faz parte da pesquisa de doutorado em desenvolvimento, intitulada “Amefricanizar e Afrocentralizar: o ensino de danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial”, junto ao Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDANÇA), da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Neste artigo trataremos de aspectos acerca dos bailes de danças de salão, especificamente o Baile do Meio Dia de Salvador- BA.

O acervo dessas danças originam-se das ações de improviso no baile, ambientes propícios para encontros socioculturais, onde muitas pessoas se dirigem na busca de diversão, lazer e novas amizades. Conseqüentemente, é o espaço onde passam a se interessar e desenvolver suas habilidades dançantes, colocando-as em prática. Portanto, o baile é indispensável para manutenção das danças de salão. Estas modalidades de danças surgem popularmente e são praticadas em dupla, socialmente, em diversos formatos de salões. Os bailes acabam sendo responsáveis pelo surgimento dos espaços de ensino, a partir da necessidade de aprender a técnica de movimentos utilizados no salão, com intuito de aprimorar a performance das/dos dançarinas/os e também para o ensino de iniciantes.

Nesta relação entre aprender e praticar o que foi ensinado, é importante salientar que com o surgimento de aulas, o ensino das danças de salão adotou “um formato tradicional tecnicista de ensino, de reprodução de movimentos e concepções, onde aspectos críticos relacionados à sociedade não são considerados” (FREIRE, 2021, p. 2762). Este formato vem sendo reproduzido durante anos por profissionais atuantes na área, ressaltando características resultantes de uma perspectiva eurocêntrica de produção de conhecimento.

Nesse contexto, os bailes começam a sofrer influência dessa estrutura e adotam padrões estéticos, moldando-se para serem aceitos e frequentados pela elite, o que ocorreu com as gafieiras e as milongas¹. O imaginário criado sobre as estruturas e concepções que perpassam os bailes está pautado por uma ótica tradicional hegemônica eurocêntrica, colonial, racista e machista. Aspectos que colaboraram para construção de um ambiente excludente. Segundo Silveira (2021, p. 45), ao se referir às danças de salão não apenas como lugares onde as pessoas vão para se relacionar e mover-se de acordo com a música, também são lugares de afirmação de status social.

O Estatuto da Gafieira² (VEIGA, 2012) é um dos documentos oficiais das

¹ Gafieira, em algumas cidades do Brasil, como Rio de Janeiro, é o nome dado aos bailes onde são praticadas as danças de salão. Milongas são bailes específicos para praticar tango.

² Acesso ao estatuto da gafieira e entrevista realizada por Veiga, citada no artigo, disponível em: https://www.academia.edu/7982823/VEIGA_Felipe_Berocan_A_dan%C3%A7a_das_regras_a_inven%C3%A7%C3%A3o_dos_estatutos_e_o_lugar_do_respeito_nas_gafieiras_cariocas_In_Antropol%C3%ADtica_revista_contempor%C3%A2nea_de_Antropologia_n_33_Niter%C3%B3i_RJ_PPGA_UFF_20_Sem_2012_p_51_69. Acesso em: 9 out. 2022.

danças de salão, que regulamenta e determina o que é permitido no salão. Neste documento são estabelecidas regras, que funcionam como mecanismo de controle das pessoas que dançam, censurando a forma de se vestir e de se comportar, resultado do apagamento cultural³ pelo qual o Brasil passou. Isso ratifica o quanto a colonização adentrou todos os âmbitos da vida social, demarcando os limites de como as pessoas podem se expressar em danças que nascem popularmente através da liberdade de se expressar em dupla.

Com base nas questões apontadas, a pesquisa busca ressignificar as danças de salão e os ambientes que a compõe, tendo como objetivo, “promover uma perspectiva amefricanizada e afrocentralizada para o ensino das danças de salão, a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico” (FREIRE, 2021, p. 2768). Conseqüentemente, este objetivo de pesquisa poderá contribuir para possíveis transformações em ambientes em que se praticam as danças de salão, inclusive o baile. Assim, iremos apresentar aspectos que são peculiares ao Baile do Meio Dia, que o torna indispensável como prática decolonial, onde as escrevivências são diversas e possíveis. O Baile do Meio Dia de Salvador é um evento que nasce do intuito de aproximar praticantes, admiradores e profissionais para praticar as diversas modalidades de tais danças, sua primeira edição ocorreu em fevereiro de 2013, no B23- Boulevard 161, Itaigara.

Nos ambientes de danças de salão, as barreiras impostas pela colonialidade surgem a partir do momento em que os espaços para dançar passam a determinar padrões de vestimenta e comportamento para suas/seus frequentadores, desde uma perspectiva eurocêntrica de baile, tais como: sapatos específicos para dançar, que não são baratos; traje esporte fino e que são comuns a pessoas que possuem alto poder aquisitivo; além disso, partem da heteronormatividade como estrutura para dançar, ou seja, as duplas devem ser formadas por um homem e uma mulher, onde o homem tem o poder de decisão e é o condutor da dança; e a generificação dos movimentos, pois existem passos

³ Tentativa de aniquilar a efetiva participação dos povos africanos e indígenas na formação do Brasil em diversos aspectos, incluindo a cultura. O que podemos reconhecer como resultado do epistemicídio, o apagamento da história de um povo. “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 à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo” (CARNEIRO, 2005, p. 97).

apenas para homens e outros para mulheres. Outro aspecto a ser considerado é o fato de muitos bailes serem promovidos em clubes ou espaços de eventos localizados em bairros distantes da periferia, assim como os valores cobrados para acessar esses locais não serem acessíveis.



Fig. 1. Baile do Meio Dia. Fonte: <https://web.facebook.com/baileidomeiodiasalvador>.

Para todos verem: Fotografia de duas pessoas abraçadas, dançando no salão do Baile do Meio Dia, na cidade de Salvador-BA, em evento de Danças de Salão. Na imagem só aparece o tronco, a pessoa da esquerda de pele clara e cabelo cacheado, vestida de vestido rosa com flores brancas e a da direita de pele negra vestida de blusa preta não aparece o cabelo.

Desta forma, as festas de danças de salão passam a ser ambientes excludentes socialmente e que, pelas características apresentadas, determinam quem poderá fazer parte desta elite dançante. Em um país em que a grande maioria das pessoas negras moram na periferia e não fazem parte da elite financeira, a consequência será a exclusão étnico-racial e sociocultural dessas pessoas. O Baile do Meio Dia parte da tentativa constante de ressignificar as estruturas e as concepções desses espaços, ultrapassando os limites mencionados anteriormente. Não existem padrões, nem generificação de movimentos e comportamentos, o critério para participar dessa grande manifestação dançante é o respeito.

2. Breves apontamentos da história das danças de salão: da influência dos bailes da corte portuguesa no Brasil ao estatuto eurocêntrico contemporâneo

Na historiografia brasileira, a origem das danças de salão no país é referida aos salões de baile da corte portuguesa. Mundialmente, são mencionadas como danças que “surgiram como uma forma genuinamente europeia” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 35). Desconsiderando as manifestações culturais que possivelmente já estavam acontecendo em outras regiões do mundo - consequentemente, no Brasil -, resultado do eurocentrismo estabelecido sobre todas as formas de conhecimento, seja ele empírico, científico, filosófico ou religioso.

Importante salientar que as danças consideradas da corte surgiram a partir das danças populares⁴, que passaram por um processo de hierarquização de movimentos quando relacionadas a representação da nobreza: “os costumes e os refinamentos de conduta eram regulados pelos inúmeros manuais feitos para os nobres e implicavam na educação do corpo e do gesto” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 36). Assim, antes de chegar ao Brasil, as danças da corte não estabeleceram apenas comportamentos e regras de etiqueta, mas também controle social e político. No entanto, apenas na Europa do século XIII é que “as danças da corte passaram para os salões e dos salões para os bailes públicos” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 39).

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil (1808), as estruturas e formas de promover as atividades sociais foram convencionadas aos moldes europeus. Consequentemente, a valsa, que havia sido considerada um escândalo na Europa por promover o abraço entre homens e mulheres, chega ao Brasil como referência de prática de dança realizada entre pessoas da corte e

[...] foi dançada nos elegantes e luxuosos salões de dança da classe dominante. A vida social e as festas se intensificaram e por muitos anos a valsa foi considerada a dança predileta, nos salões luxuosos (SÃO JOSÉ, 2005, p. 44).

No entanto, ainda hoje, considerar que as danças de salão no Brasil nascem exclusivamente nos salões de bailes da corte portuguesa, é colaborar com a

⁴ Segundo a pesquisadora Amélia Conrado, em entrevista a Neves (2016), “dança popular no singular é compreendido como um conceito aglutinador que identifica uma forma particular de expressão e pertencimento” (CONRADO, 2016). O termo no plural é compreendido como um coletivo de estudos para expressar “[...] a diversidade das formas e manifestações de sua existência e potencialidades na produção de saberes e conhecimentos formativos que precisam ocupar um lugar de prioridade na formação de professores e dançarinos” (CONRADO, 2016).

ideologia racial projetada a partir do século XIX, e que de acordo com Munanga (2019) utilizou de métodos eugenistas na tentativa de construir uma identidade nacional que teria como resultado o branqueamento da sociedade, tendo como uma de suas formas o apagamento cultural.

Os fatos mencionados são apenas recortes de uma parte da história contada sobre danças praticadas socialmente em dupla no Brasil, a partir da visão dos colonizadores. Dizer que as danças de salão no Brasil nasceram na corte portuguesa é uma afirmação errônea, afinal, a valsa e até mesmo a polca foram danças que chegaram ao nosso país estruturadas e carregadas de intenções e costumes de uma cultura eurocêntrica. É indispensável considerar a história das danças que já estavam acontecendo aqui, compondo a vida cotidiana do povo brasileiro, dos povos africanos e indígenas que aqui viviam, danças que nascem a partir do processo histórico de formação das manifestações culturais brasileiras, tais como: o batuque, o lundu e o maxixe; assim como as danças mais atuais, como o samba de gafieira, a lambada, o forró, entre tantas outras que surgem, dependendo da região a que pertencem, em um país com dimensões continentais.

A colonização protagonizou de forma efetiva ações que auxiliaram para a implantação de um sentimento de inferioridade, onde “o desejo de embranquecer (de ‘limpar o sangue’, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura” (CARDOSO, 2014, p. 969), contribuindo para uma visão marginalizada das danças de matriz afro-indígenas brasileiras, em detrimento da valorização de manifestações culturais europeias. Santos (2017) destaca como o termo batuque é referido de forma pejorativa e generalizante,

Conforme se encontra no Dicionário da Língua Portuguesa (1823) de Antônio de Moraes Silva, o verbete “Batuque” aparece com a definição de “dança, ou baile, usado entre os pretos africanos ou que deles descendem” (SILVA, 1823, p. 327). Outro dicionário do século XIX, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1875), apresenta o Batuque como “dansa com sapateados e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros, ou também de viola e pandeiro quando entra gente mais acesa” (DICCIONÁRIO, 1875, s./n). Essa visão turva e desinteressada sobre o que constituiria este conjunto de práticas musicais, coreográficas e organológicas se perpetuou ao longo do tempo tanto no senso comum da oralidade, quanto no âmbito literário (SANTOS, 2017, p. 6).

Os salões da corte são apenas um modelo de espaço social onde aconteceu algumas das danças já mencionadas, e um espaço excludente, por exigir um poder aquisitivo para ser acessado. O imaginário construído acerca de tais

espaços precisa ser ressignificado. Ambientes dançantes podem ser construídos de diversas maneiras e vivências, seja na rua, no quintal, na praça, na quadra, na sala de casa, na laje e até na varanda. Todos esses lugares podem ser terrenos férteis para as danças de salão acontecerem. E de fato, são.

É no fundo do quintal que o samba nasce, é na quadra das escolas ou das comunidades que o forró acontece, que as quadrilhas ensaiam suas apresentações juninas, é na laje que as festas sociais em família ocorrem. Nossa relação com as danças de salão nunca dependeu de um salão nobre, sempre aconteceu em uma roda onde houvesse uma comemoração ou um simples encontro. Da mesma maneira, precisamos ressignificar o **baile**, “reunião festiva, cuja finalidade principal é a dança de par enlaçado... Foi neles que o mundo do samba criou e desenvolveu, graças ao talento de grandes dançarinos, o estilo popularizado como ‘samba de gafieira’” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 30).

A contemporaneidade apresenta questões sociais que precisam ser tratadas com urgência, e que são invisibilizadas em ambientes que colaboram para continuidade de práticas, comportamentos e concepções machistas, heteronormativas, racistas e sexistas, que foram concebidas a partir de uma perspectiva eurocêntrica, hegemônica, heteronormativa e patriarcal de mundo. Nas danças de salão e nos ambientes onde elas acontecem, ações para estabelecer determinadas normas e condutas serviram de suporte para o branqueamento de espaços construídos popularmente por pessoas negras. Sistematizado por Isidro Page Fernandez, “o proprietário e infalível guardião moral da casa noturna” (VEIGA, 2013, p. 57), o estatuto da gafieira é um documento oficial que serve como exemplo de tais ações.

Elaborado tendo como justificativa “preservar as nossas raízes, tradições, enfim a nossa cultura”, o trecho introdutório do estatuto afirma que “a gafieira, como carinhosamente é chamada, não é palco de modismos ou de caprichos” (VEIGA, 2013, p. 58). No entanto, ao analisarmos cada artigo que compõe o documento em questão, é possível encontrar aspectos que colaboram com o racismo estrutural. Ao ser entrevistado por Veiga (2013), Isidro Page Fernandez responde a seguinte questão: “Por que não turbante? No meio daquele monte de pano, se leva um canivete ou uma navalha, gilete, alguma coisa, ninguém podia entrar de turbante” (VEIGA, 2013, p. 58). Esta fala marginaliza elementos e símbolos importantes da cultura de matriz africana no Brasil.

O machismo também aparece na determinação das vestimentas femininas e nos comentários feitos na entrevista mencionada anteriormente. A responsabilidade é atribuída à mulher que sofre assédio, ao indicar que tais situações ocorrem devido à roupa que esteja usando, e não culpabiliza o homem que é desrespeitoso.

Vinha mulher com shortinho muito curto e isso é uma coisa que não pode. A mulher brasileira, por sua vez, já tem uma bunda bem caprichada e isso chama muita atenção das pessoas. Isso é para evitar confusão. Evitar porque tinha vezes que entravam mil pessoas. Nessa quantidade toda de gente, sempre tem um atrevido, passa a mão na mulher, essa coisa toda, aí olha o problema! Algumas sim, algumas queriam ser seguidas, mas eram barradas. Se viessem com bermuda decente, tudo bem. Depois que sabiam que na gafeira não permitiam esse negócio, elas mudavam (VEIGA, 2013, p. 60).

A reafirmação da heteronormatividade como padrão a ser seguido entre as duplas dançantes, é algo tratado no Artigo 3, intitulado “No salão não é permitido”, trecho comentado por Isidro Page Fernandez, na entrevista presente no trabalho escrito por Veiga (2013), onde o entrevistado ressalta que “dança de homem com homem é impossível, só em baile gay. Mas mulher com mulher, eu acho isso uma coisa ridícula, pelo menos para a gafeira, então é impossível permitir isso” (VEIGA, 2013, p. 61).

Olhar para os aspectos mencionados não é negar a influência das danças de salão dançadas na corte portuguesa que influenciaram, de alguma forma, as nossas danças de salão, mas compreender que não podemos mais cometer o erro de contarmos uma história exclusivamente narrada a partir da ótica do colonizador, do ponto de vista eurocêntrico.

3. Baile do Meio Dia de Salvador- BA: surgimento

O Baile do Meio Dia nasce para atender a necessidade de uma turma de danças de salão, que se reunia ao meio-dia, e desejava colocar em prática o que era aprendido em aula. Também tinha o intuito de aproximar praticantes, admiradores, profissionais e amantes das danças de salão de Salvador, fortalecendo a prática de dançar em dupla.

A Petrobrás, em 2010, oferecia aulas de dança de salão para os seus funcionários, ao meio-dia, no projeto de bem-estar social realizado pela empresa, chegando ao seu encerramento em 2012. No entanto, as alunas e os alunos

frequentadores das aulas apresentaram vontade de manter as turmas de danças de salão em um espaço particular e no mesmo horário, pois para muitos, era o único horário livre do dia. Desta maneira, como professora de dança, fui em busca de possíveis espaços para estabelecer uma parceria e continuar com a turma.

A Boate B23, localizada no Boulevard 161, no bairro do Itaipara, foi o espaço que apresentou interesse em estabelecer uma parceria. Desta forma, demos continuidade às aulas. Com o avanço dos estudos, a turma começou a sentir necessidade de treinar em momentos extraclasses. Tendo em vista atender tal necessidade, veio a ideia de criar um baile às sextas, no horário das aulas. Como a Boate B23 já era um ambiente propício para realização de eventos, a criação do Baile do Meio Dia foi facilitada. Desta forma, convidamos Carioca Dj para iniciar uma parceria para a realização do Baile. Por já ser uma prática comum no Rio de Janeiro e em outras cidades, Carioca ficou encantado com a possibilidade e, a partir daí, começamos a parceria e produção do evento.

Assim, o Baile do Meio Dia teve sua primeira edição em fevereiro de 2013, uma vez por mês, sempre às sextas. O público inicial era de aproximadamente 30 pessoas. O baile passou a ser conhecido e, conseqüentemente, o público foi aumentando. Mas nem sempre todos compareciam, por ser um dia e horário complicado para quem trabalha. Quem estava na região, sempre dava um jeito de aparecer, nem que fosse para aproveitar uma dança. Assim, fomos ganhando adeptos e a solicitação para que o baile fosse realizado no final de semana foi crescendo.

Desta forma, fomos buscar um novo espaço e um dia da semana que facilitasse o acesso de todas as pessoas ao baile. Em 2017, nasceu a parceria com o Cubanakan, casa de festa localizada no Costa Azul, em Salvador, onde o baile passou a ser realizado uma vez por mês, agora aos domingos. Durante 6 meses mantivemos as edições na sexta-feira, na Pousada Chez Marianne, no Rio Vermelho. Porém, o domingo tornou-se o dia mais atraente para realização do baile e decidimos concentrar o evento em um único dia. Hoje conseguimos atender um público entre 130 e 200 pessoas, e nosso Baile comemora quase 10 anos de existência. Com o crescimento do baile, também ampliamos nossa equipe, convidando Cissa Barbosa, professora e DJ de danças de salão, para compor a programação do baile.

1734

No entanto, com a pandemia provocada pelo COVID-19, tivemos que

suspender a realização do baile. Além disso, Carioca voltou para sua cidade natal, Rio de Janeiro. Retornamos com o baile em abril de 2022, com uma edição especial do mês da dança, e estamos realizando edições bimestralmente. As atrações são decididas a cada edição, sendo composta por dj 's de danças de salão, e a produção é por conta de Jocélia Freire (autora deste artigo, professora e pesquisadora).

3.1 Baile do Meio Dia de Salvador- BA: práticas decoloniais

O Baile do Meio Dia tem como principal objetivo promover a socialização entre as pessoas. Como iniciamos em um local pequeno, onde todas as pessoas ficavam muito juntas, a aproximação e o surgimento de laços entre elas foi acontecendo. Hoje estamos em um local maior, porém tentamos trazer conosco essa característica de socializar e reunir as pessoas por um único objetivo, que é dançar. Claro que não é fácil e precisamos sempre rever nossas ações.

Existe uma prática comum em bailes de danças de salão: a figura do *personal dancer*. Este é um dançarino homem que atua no baile na função de dançar com as mulheres frequentadoras. Inicialmente, recebemos muitas reclamações por parte das mulheres que estavam acostumadas com essa prática, e não entendiam o motivo que nos levava a não oferecer tal serviço no Baile do Meio Dia. Através destas reclamações, fui percebendo que as ações que são realizadas em bailes de danças de salão colaboram para manutenção de um espaço machista, heteronormativo, racista e nada democrático.

Passei a me posicionar contra a colocação de *personal dancer* no Baile do Meio Dia, além de pensar em ações que colaborassem para que as pessoas dançassem entre si e se convidassem para dançar, pois muitas mulheres ficavam aguardando um convite para dançar e não tinham coragem de convidar alguém. Passei a verbalizar tais questões no intervalo entre as atrações do baile, além de fazer plaquinhas com frases, tais como: "Eu também convido"; "Eu também conduzo"; "Dança comigo?" Passei também a conversar diretamente com o público sobre tais questões, além de promover brincadeiras onde as pessoas tinham que dançar umas com as outras, sem necessariamente ser uma dupla composta por um homem e uma mulher.

O perfil do nosso público é muito diferente, pois o Baile do Meio Dia é frequentado por um público diversificado, pessoas que fazem parte de diferentes

escolas de dança ou que nunca fizeram aula, de todas as idades, aquelas que gostam tanto de bailes com músicas mecânicas quanto aquelas que curtem baile com banda, e também as que amam serestas, das pessoas que adoram dançar um bom samba as que esperam ansiosas pelo *zouk* etc. Talvez isso ocorra principalmente pelo fato dos nossos e das nossas DJ 's trabalharem com um repertório musical baseado em músicas específicas, como samba, salsa, bolero, tango, forró, bachata, kizomba etc.

Analisando o estatuto da gafeira, podemos afirmar que somos o oposto perfeito a tal documento. No Baile do Meio Dia, as pessoas aprendem que podem dançar com quem quiser, vestir o que melhor lhes couber, calçar o que lhes for confortável. Normatizar padrões, que nos limitam a atender estereótipos que excluem pessoas, não é o nosso intuito. Se desejamos que as danças de salão se tornem possíveis para qualquer pessoa, precisamos refazer tal estatuto, analisando a conjuntura atual e as exigências da sociedade que vivemos, que são urgentes.

Homem com homem, mulher com mulher, homem com mulher, pessoas com pessoas... Desgenerificando o movimento!



Fig. 2. Baile do Meio Dia. Fonte: <https://web.facebook.com/baileidomeiodiasalvador>

Para todos verem: Fotografia de um salão com pessoas dançando em dupla, no Baile do Meio Dia, na cidade de Salvador-BA, evento de Danças de Salão. Na imagem aparece, mais centralizadamente, duas duplas: à direita, uma dupla de uma pessoa não binária e um homem, a pessoa do lado esquerdo da dupla veste blusa vermelha, calça com listras coloridas, usa máscara de proteção fácil e coque no cabelo, o homem à direita da dupla veste blusa rosa, bermuda branca e usa barba. A dupla à esquerda é formada por duas mulheres, a mulher à esquerda da dupla veste blusa dourada, saia preta, máscara de proteção facial, óculos de grau e travessa no cabelo, a mulher à direita veste blusa vermelha, calça preta e máscara de proteção facial. Ao fundo, há várias pessoas dançando. As informações são afirmadas a partir da aproximação da realizadora do evento com as pessoas participantes.

Observar durante quase uma década as transformações ocorridas nas danças de salão de Salvador, através dos encontros promovidos pelo Baile do Meio Dia, é acompanhar as escrevivências que foram sendo construídas de maneira singular. Perceber que as pequenas ações estabelecidas no baile, de alguma forma, resultaram em reflexões acerca de concepções que, durante muito tempo, colaboraram, e ainda colaboram, para manutenção de uma dança, muitas vezes, excludente.

Ressignificar as relações construídas ao dançar em dupla, entendendo a necessidade de estabelecer uma reconfiguração do formato de bailes, é indispensável para a construção de ambientes que tenham práticas antirracistas, antimachistas, anti-homofóbicas, estabelecendo um olhar decolonial sobre as danças de salão e suas práticas, compreendendo que “nossa escrevivência traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana” (EVARISTO, 2020, p. 29), o que também irá contribuir na ressignificação da história contada acerca destas danças.

4. Baile do Meio Dia: das escrevivências às escrevidanças

Se o texto escrito é um lugar de memória, o texto dançando também é. E nas danças de salão, é no baile que a escrita acontece. Cada pessoa com quem dançamos colabora para uma escrita única. Uma dança não se repete nunca, mesmo que dancemos a mesma música com a mesma pessoa algumas vezes. No improviso em dupla no salão, nada se repete exatamente igual.

No baile surgem escrevivências construídas a partir da relação estabelecida entre duas pessoas, unidas pelo abraço, no entanto outros fatores são indispensáveis para que a improvisação aconteça: a música, as pessoas que estão dançando ao redor, os garçons e garçonetes que passam, são fatores que determinam como a escrita no salão será desenvolvida.

Pensar a escrita do salão como uma relação estabelecida a partir da escrevivência apresentada por Conceição Evaristo colabora para entendermos que todas as estruturas de movimentos presentes nas danças de salão surgem de um vasto repertório que foi, e é fruto de grandes encontros dançantes que ocorreram antes mesmo do salão, no formato que conhecemos hoje, existir.

Existem composições de movimentos extremamente evoluídas, resultado

das manifestações culturais que representam a resistência das matrizes africanas, seja no tango, no samba, na salsa, na lambada, no bolero ou no forró, dentre tantas outras danças. Se todas essas danças chegaram até aqui, com tantas evoluções, só foi possível pelas escrevivências anteriores. Não se trata de um único livro, é uma grande enciclopédia em espiral que não para de crescer.

Os códigos construídos para se comunicar através do abraço, e do que chamamos de condução para um possível movimento e para estabelecer um diálogo dançante, é algo muito bem desenvolvido e que vem sendo aprimorado a partir da dança de cada pessoa que passou de geração a geração suas percepções e ensinamentos de como utilizar essa tecnologia avançada que é o dançar em dupla através do abraço.

No entanto, como cada corpo/corpa irá utilizar desses códigos de condução, e assim estabelecer suas conexões com outro corpo/corpa, é algo individual, que a cada composição de duplas poderá surgir escrevivências/escrevidanças totalmente diferentes, pensando escrevidanças como as danças que escrevemos durante o improviso no salão.

5. Considerações finais

O Baile do Meio Dia apresentou, em uma década de existência, o quanto mudamos durante sua trajetória. Porém, também reafirma o quanto estamos conectados com cada dupla, cada passo dado para chegar até aqui e virarmos um artigo científico de uma pesquisa de doutorado. Foram os erros e acertos na produção, realização e cada dança que nos impulsionou até essa escrevidança, que não é apenas a escrita da vivência, mas é a escrita da vivência em dança, neste caso específico, as danças de salão.

Cada risco dado no chão, se estivessem marcados até hoje nos salões por onde passamos, que desenho daria? Quantas histórias contaríamos? Quantos passos surgiram? Quantos laços foram construídos por essas linhas no salão? É uma escrevidança incrível. Marcamos a história das danças de salão da Bahia, e vamos deixar aqui o nosso registro para que, no futuro, outras pessoas continuem essa espiral que circula junto com nossas escrevidanças na ronda do salão.

Referências

CARNEIRO, A. S. **A construção do outro como não-ser como fundamento do Ser.** 2005. 339f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 2 set. 2022.

EVARISTO, C. Abertura. *In*: NUNES, I. R.; DUARTE, C. L. **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.** Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FIGUEIREDO, A. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Revista Tempo e Argumento**, [S. l.], v. 12, n. 29, p. 1-24, maio/2020.

FREIRE, F. J. O. Amefricanizar e Afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial. *In*: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6, 2ª edição virtual, 2021. **Anais eletrônicos [...]**, Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - Editora ANDA, 2021.

LOPES, N; SIMAS, L. A. **Dicionário da história social do samba.** 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

NEVES, D. F. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA.** 2016. 262 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NUNES, J. M. N.; INFANTE, M. **Pesquisa-ação: uma metodologia de consultoria.** Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SANTOS, M. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO, 1, 2017, Santo Amaro. **Anais [...]**, Santo Amaro, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/34529302/Perspectivas_descoloniais_e_os_estudos_da_musica_de_matriz_africana_aproximações_poss%C3%ADveis. Acesso em: 2 set. 2022.

SÃO JOSÉ, A. M. **Samba de gafieira: corpos em contato na cena social carioca.** 2005. 184f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SILVEIRA, P. V. **Entre a dama e a bruxa:** relatos rebeldes na dança de salão. Rio de Janeiro, 2021.

VEIGA, F. B. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, Niterói, n. 33, jul./dez. 2012.

Francisca Jocélia de Oliveira Freire (UFBA)
E-mail: joceliafreiredancadesalao@gmail.com
Doutoranda em Dança pelo PPGDança/UFBA (2021). Mestra em Dança pelo PRODAN- UFBA (2020); especialista em Metodologia do Ensino pela FSBA (2011).
Licenciada em Dança (2008) e em Educação Física (2017), ambas pela UFBA.
Professora de Artes no Ensino Fundamental II, em Nazaré- BA. Integrante do Grupo Gira - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares.

1740

Populares.

Corpo casa, território mente

Jéssica Mascarenhas Barbosa (PPGDAN - UFRJ)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: As dinâmicas hierárquicas legadas pela colonialidade são responsáveis por interdições subjetivas profundas nxs sujeitxs, e seu principal interesse, é que as violências cotidianas continuem a passar despercebidas e se mantenham sem reação. O corpo é território da memória, da descoberta e criação de sentidos de pertencimento, autoestima, através dele interagimos em coletividade. Este estudo pretende analisar parte do processo de pesquisa e criação do ebó RAPSódia Em Busca de Judith, meu primeiro solo autobiográfico, como caminho potente para identificação de lacunas nas histórias coletivas a partir de uma história familiar. Uma das estratégias coloniais foi apagar a memória pessoal e deixar a marca do não pertencimento. Atuar na direção do resgate da memória é uma reação contracolonial e de criação de caminhos de pertencimento. As práticas ancestrais negras são formas de aquilombamento que possibilitam que as histórias individuais se tornem espelhos das histórias coletivas. Quando umx sujeitx se reconhece nx outrx, as estruturas de opressão vão sendo desveladas, e vias de potência são encontradas. Essa análise se propõe a pensar a arte de estética negra como agenciadora contracolonial, que encanta e firma o corpo dx sujeitx como casa, e compreende a coletividade como território.

Palavras-chave: SAÚDE MENTAL: BIOGRAFIAS NEGRAS: CONTRACOLONIALIDADE :CORPO CASA

Abstract: The hierarchical dynamics bequeathed by coloniality are responsible for creating profound subjective interdictions, and their main interest is that the usual colonial violence remains unreacted. The body is a territory of memory, of discovery and creation of senses of belonging, self-esteem, through which we interact collectively. This study intends to analyze part of the research process and creation of the ebó RAPSódia Em Busca de Judith, my first autobiographical solo, as a powerful way to identify gaps in collective histories, based on family history. A great colonial strategy was to erase personal memory and leave the mark of non-belonging. Acting towards the rescue of memory is also a countercolonial reaction. Black ancestral practices are forms of quilting that allow individual histories to become mirrors of collective histories, when a subject recognizes himself in the other, the structures of oppression are unveiled, and avenues of power are found. This analysis proposes to think about the art of black aesthetics as a countercolonial agent, which enchants and establishes the subject's body as a home, and understands the collectivity as a territory.

Keywords: MENTAL HEALTH: BLACK BIOGRAFIES: COUNTER-COLONIALITY: BODY HOUSE

Proponho um exercício de imaginação: se esse texto fosse um vídeo ou um áudio em que eu precisasse fazer minha audiodescrição? Aquelxs que não me veem, vão compor a minha imagem a partir daquilo que eu digo sobre mim. O que eu quero dizer sobre esse corpo, essa cor de pele, de olho, essa textura de cabelo, sobre as roupas que visto e o espaço físico de onde falo, hoje? Eu digo hoje, criando para mim a possibilidade de talvez amanhã ser outra coisa, de estar em outro lugar, não por indecisão, mas pela possibilidade de fluidez, do vir a ser, transformar-me, devir. Até onde eu posso escolher de fato dançar essa possibilidade de ser outra, outro, outre, diante de um mundo que me lê e me categoriza? Quando eu me descrevo para aquelxs que não me veem, aquelxs que me veem já me traduziram, antes que eu possa me apresentar, quem me enxerga já fez uma leitura e tradução minha. Descrever-se é uma ação de acessibilidade e uma ação política, me apresento dando os contornos da casa corpo e criando território para que ela exista. Assim, aquelxs que conseguem me ver podem acessar meu lugar de fala, e eu enquanto corpo casa exercito meu direito a apresentar a tradução de quem sou. Através desse texto você pode fazer um exercício de imaginação: me traduzir de múltiplas formas e em determinados momentos lidar com algumas categorizações que vão se impor.

Enquanto a indagação filosófica quase sempre centra a questão do que constitui a “identidade pessoal” nas características internas da pessoa, naquilo que estabeleceria sua continuidade ou auto identidade no decorrer do tempo, a questão aqui seria: em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade, a coerência interna do sujeito e, a rigor, o status autoidêntico da pessoa? Em que medida é a “identidade” um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência? (BUTLER, 2018, p. 17)

Danço de forma espiralar, pés enlameados de passado, ao mesmo tempo em que minhas mãos lançam cartas para o futuro, não meramente como projeções utópicas ou pessimistas, mas como aquilo onde as mãos tocam para empenhar o suor de todo corpo. As palavras escritas nesta carta são reescritas, pensadas, sentidas, na compreensão de que o futuro é sobre aquilo que se faz do presente.

Sou sujeita à medida que escrevo esse texto e não objeto, danço minhas inquietações. Inquietações que foram paridas junto com Cícero, misturas à sangue, placenta, suor, choro, muito amor, e mortes incalculáveis. Cícero nasce, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 2017, na beira de minha cama, um parto domiciliar desejado, com a presença de minha mãe. No momento mais difícil do parto eu vi

uma roda de mulheres dando as mãos, mulheres que tinham parido antes de mim e que me diziam que eu ia conseguir. Nessa roda estavam as minhas avós. Foi aí que comecei a investigar a história da minha avó paterna, de quem eu não sabia nem o nome e descobri que Judith, uma mulher negra, do interior da Bahia, depois de parir seu quinto filho, foi abandonada no manicômio Juliano Moreira, em Salvador, pelo seu marido até morrer, treze anos depois. Quando descobri minha avó, encontrei uma história coletiva de muitas corpos que lotaram manicômios em diferentes regiões do Brasil, corpos pretos, femininos, trans, com deficiência, corpos diagnósticos como loucos por militância política ou “distúrbio sexual”, corpos abandonados por sofrerem com alguma questão psíquica, corpos de crianças indesejadas, corpos dissidentes aos padrões normativos.



Fig. 1. Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro Fonte: Arquivo pessoal.

Para todos verem: Um corredor de manicômio com várias portas, paredes brancas e azuis descascando.

Para se fazerem senhorios e dominar, os europeus usaram chicotes, grilhões, armas de fogo, criaram teorias para afirmar o homem cis branco hétero como ser humano universal, e ainda utilizaram da sabedoria da feitiçaria africana para criar ritos de esquecimento. Antes de atravessar o Atlântico, os escravizados eram obrigados a fazer um ritual em torno da árvore do esquecimento, as mulheres tinham que dar sete voltas, os homens, nove, assim esqueceriam suas origens e aceitariam ser escravizados. Memórias familiares de boa parte das pessoas escravizadas e seus descendentes foram apagadas, não pelos ritos, mas pelas muitas estratégias coloniais de desumanização.

A África não é parte histórica do mundo. Não tem movimento, progressos a mostrar, movimentos históricos próprios dela. [...] espírito a-histórico, espírito não desenvolvido, ainda envolto em condições de natural [...] como

no limiar da história do mundo (OLIVEIRA, 2006 apud MARTINS, 2021, p. 33).

O predomínio de uma formação centrada no pensamento do homem cis branco hetero europeu, legou ao Brasil a ignorância sobre a vastidão e diversidade do terceiro maior continente do mundo, e de que a noção de raça foi criada e desenvolvida no período moderno no contexto do tráfico de escravizados. Esse contexto faz com que muitas pessoas ainda hoje, comentam o equívoco de dizer que os africanos venderam seus irmãos e irmãs. No mundo medieval os europeus orientais eram os escravizados, o termo “escravidão” deriva da palavra “eslavo”, são os povos ibéricos que restringem a servidão ao povo africano.



Fig. 2. Baobá. Fonte: Google¹

Para todos verem: Algumas dezenas de árvores Baobás

Fanon (2008) fala sobre o quanto que o racismo e o colonialismo são modos sociais de ver o mundo e viver nele, e que as pessoas negras são construídas como negras. Hartman (2021) conta que a definição mais universal da palavra escrava é estrangeira, e que nas rotas de comércio de escravizadas, africanes vendiam aqueles que não faziam parte de seu clã. A raça se torna solidariedade e “parentesco” quando as pessoas que foram sequestradas de África, já separadas de seus vínculos de língua, cultura e família buscam algo que as una na tentativa de curar uma ferida. Faustino, especialista em Fanon, reflete que diante de ataques discriminatórios, afirmar as identidades negadas é necessário, e inspirado em Fanon afirma:

¹ Disponível em: <https://www.fazendohistoria.org.br/blog-geral/2021/6/29/a-rvore-do-esquecimento-e-a-historia-dos-servios-de-acolhimento-no-brasil>

o branco precisa morrer enquanto branco para que o negro e a negritude não tenham mais razão de existência, pois a emancipação se efetiva quando ambos, brancos e negros, estiverem libertos de sua brancura e de sua negrura (FAUSTINO, 2022, p.39).

Quantas famílias próximas de nós desconhecem a genealogia de seu tronco familiar? Muita gente narra desconhecer a história familiar já na linhagem do avô e da avó. Essa “falta de memória” fez parte de uma estratégia, já que “uma escrava sem passado não tinha vida para vingar” (HARTMAN, 2021).

Um pequeno arbusto leguminoso encontrado na savana, era chamado de manta uwa, que significa ‘esquecer a mãe’, em haussá [...] Manta uwa fazia esquecer parentes, perder de vista o próprio país e parar de pensar em liberdade (HARTMAN, 2021, p. 198).

A compreensão de que família vem de laços sanguíneos é um conceito branco extremamente conectado com o interesse de acumular dinheiro e defender a propriedade privada. Quando vamos pesquisar as árvores genealógicas da maioria das famílias negras neste país, nos deparamos com a árvore do esquecimento, com muitas histórias de violências, silenciamentos e apagamentos enquanto os brancos acumulam propriedades e bens, sobrenomes e heranças. Na cultura africana, as raízes da Baobá representavam os ancestrais e as memórias da comunidade, o tronco representava as crianças e os jovens. Predominante na região de Madagascar, a Baobá é a simbologia e compreensão de que o ser humano se constituiu a partir de nós, e não do eu.

Hartman, escritora estadunidense, nos chama atenção de que o significado mais universal da palavra escrava é estrangeira, “uma pária perpétua, a migrante coagida, a estrangeira, a criança envergonhada da linhagem” (HARTMAN, 2021). O colonialismo para se alicerçar criou muitas estratégias, dentre elas, articulou formas de fazer interdições subjetivas profundas nxs sujeitxs, e o apagamento da memória foi uma dessas estratégias, já que consequentemente gera essa sensação de não pertencimento. As inúmeras violências cotidianas acabam se mantendo sem reação, não só por que se tornam tão habituais ao ponto de serem imperceptíveis para maior parte da população, como um caveirão adentrando uma comunidade da periferia, matando idosos, crianças, mães, justificando uma chacina como ato heróico de “caçar bandido”. Essas inúmeras violências muitas vezes não encontram reação, por que para toda reação do “oprimido”, existirá algum tipo de lei ou regra que vai gerar uma violência ainda maior, e que será legitimada pelo Estado.

A pessoa da favela é essa estrangeira de quem Hartman fala, é o jovem que morre entregando ifood num acidente de moto e é desligado da empresa por ‘má conduta’, é uma avó negra e toda uma cultura ancestral vinda de África que precisa ser apagada da família. Carolina Maria de Jesus disse que a favela é o quarto de despejo da cidade. Dou minha mão esquerda para Carolina, puxando com a mão direita Estamira, e junto a elas coloco diante do meu corpo casa, ‘os espertos ao contrário’, para que eles se arrisquem a jogarem com a gente.

O corpo é território da memória, da descoberta e criação de sentidos de pertencimento, auto-estima, através dele interagimos em coletividade. É no corpo e através dele que a memória resistiu e atravessou os tempos. Martins (2002) nos convida a pensar a memória, não a partir de seu maior lugar de reconhecimento, a escrita, mas a partir da voz e do corpo, onde esta se inscreve, se grava e se postula, e denomina os gestos e inscrições grafados pela voz e pelo corpo, como *Performances da Oralitura*.

A ancestralidade é aquilo que permanece do passado, e não somente um olhar para o passado, é legado às gerações do presente, ao mesmo tempo que herança para as gerações futuras. Leda Maria Martins desenvolveu vasto estudo sobre performance, a partir da noção filosófica-conceitual africana Bantu-Kongo de *Tempo espiralar*. Passado, presente e futuro, não como uma sucessão linear do tempo, mas como inseparáveis e coexistentes, uma compreensão do tempo que reconhece tudo aquilo que existe enquanto presença, “nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (MARTINS).

FANON (2008) nos fala sobre como as relações de poder e exclusão passam pelo corpo e pela subjetividade, e explicita no conceito “epidermização da inferioridade”, esse processo em que pessoas negras são ditas inferiores pela sua cor de pele, gerando conseqüentemente nelas, uma sensação de não-pertencimento.

O que se passa no mundo nos atravessa e produz subjetividade (GUATTARI, 1992). O sofrimento psíquico não é da ordem da intimidade, ele é político (LUCAS VEIGA, 2019, p. 1).

Aquelxs que vivem em um contexto de opressão, se sentem não pertencentes, desumanizadxs e isso gera sofrimento psicossocial. Existe uma estrutura de discriminação que foi erigida pela colonização e que se perpetua por essa burguesia, principalmente branca e herdeira, que se afasta do povo, defende a

meritocracia, e acredita na existência de democracia num país onde 15 milhões de pessoas vivem em insegurança alimentar, segundo a ONU no mapa da fome. A formação do Brasil foi violenta e aqui nunca existe democracia. É negado o direito básico de pertencer, que é ter moradia e comida. É negado o direito existencial de pertencer, que é ter autoestima, poder se expressar de forma livre em seu gênero, sexualidade, profissão, modo de vida. Fanon acreditava que uma mudança só seria possível a partir de uma reestruturação radical do mundo que superasse as alienações psicossociais e curasse as feridas físicas e psíquicas do “complexo colonial” (FAUSTINO).

Durante três anos de residência artística e pesquisa no Programa Casa B, do Museu Bispo do Rosário no Rio de Janeiro, em parceria com Pedro Sá Moraes, sob orientação de Diana Kolker, foi realizada essa pesquisa teórico-prática integrando arte saúde mental que gerou uma peça-filme e uma peça chamada Em Busca de Judith. Durante esse processo descobri que o racismo, capacitismo, o machismo, a lgbtqia+ fobia, geram marcas profundas em nossa subjetividade, e uma das maiores delas é a sensação de não pertencer. Essa dança de hoje é capoeira de ginga mandingueira, que se sacode para distrair e depois golpeia, uma dança contracolonial que afirma a dissidência enquanto ética de vida e de pertencimento.



Fig. 3, 4 e 5. Em Busca de Judith, Itaú Cultural, São Paulo, 2022. Fotos de Jéssica Mangaba

Para todos verem: Três fotos diferentes no mesmo fundo preto de palco de teatro. Na foto 1 a atriz se lava, na foto 2 prepara o banho de ervas, na foto 3 se lava erguendo o braço para o alto.

Em uma vida estruturada para nos negar o direito à memória, tanto por que apaga a nossa história, quanto por que nos mata antes do tempo, um mundo que nos adoce, que nos nega direitos básico à vida, eu me pergunto se espiralar para o passado, cavar enchendo as unhas de terra para descobrir algo embaixo dela, uma pista qualquer que seja sobre aquilo de que fui feita, em matéria e em memória, já seria atuar na direção de buscar pelo próprio pertencimento.

A ideia que se tem de escrever, quase como uma obrigação moral, incorpora a crença de que a história pode ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (hooks, 1990, p. 152). Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou o objeto, mas o sujeito (KILOMBA, 2020, p. 27).

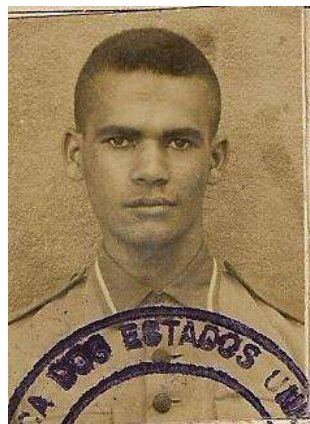


Fig. 6, 7 e 8. Judith, Anacleon, Jéssica e Cícero. Acervo Pessoal.

Para todes verem: Judith em fundo azul, foto antiga. Anacleon aos dezoito anos em retrato 3x4. Jéssica amamentado Cícero recém-nascido

No processo de pesquisa de “Em Busca de Judith” fui do biográfico para o político, do particular para o coletivo, dancei sobre os escombros de minhas memórias, que são nossas memórias, quando falamos de saúde mental e de ancestralidade negra no Brasil. Colonizaram a nossa mente, mas a gente pensa com o corpo, e o corpo é lugar de memória. A ancestralidade não é algo somente espiritual ou familiar, da árvore genealógica, mas uma linha que se desenha ao longo do tempo. Se pensamos com o corpo, já que corpo é memória, fazer essa rota de busca pela memória é atuar na direção da construção de pertencimento. Esse processo de busca é um processo de descobrir como pertencer, como desatar os nós coloniais e afirmar nossa existência. Criar e cultivar memória é uma forma de criar pertencimento, principalmente através desta casa que é o corpo. Corpo é casa,

a mente seu território subjetivo.

O tempo em que se dizem os mitos e o tempo em que se cultuam os mortos também se caracterizam por ser uma (com)posição de recorrências e analogias. A sua nota principal é a reversibilidade. Reversibilidade que é estrutural, pois abraça retornos internos (MARTINS, 2021, p. 31).

Reafirmo em uma cena do primeiro ato da peça filme, a importância da emancipação financeira feminina, trazida por Virgínia Woolf em seu livro *Um teto todo seu*, de 1928, no qual ela diz que “uma mulher precisa ter dinheiro, um teto, um espaço próprio”, e busco estabelecer uma interpretação com a frase, na qual “espaço próprio” não se refere somente a materialidade da casa, mas a poder expressar-se politicamente, sexualmente, profissionalmente, uma luta feminista por emancipação em muitas direções de pertencimento.

A loucura durante muito tempo foi considerada uma enfermidade feminina. Estatisticamente encontra-se uma evidência de que isso se deve à situação social da mulher, que cumpre papéis de esposa, filha, amante, mulheres que são silenciadas, destinadas a cuidar do lar e servir à família. Virilocal, é um adjetivo do latim, viri que significa homem, marido, e a palavra diz respeito a um novo casal em que os cônjuges vão habitar na casa do homem. Muitas mulheres que tiveram direito a uma casa, tiveram porque davam conta da carga doméstica, da educação dxs filhxs. Garcia, antropóloga carioca que se dedicou ao estudo sobre mulher e loucura diz, “que as mulheres são mais toleradas em casa, pois delas depende o trabalho doméstico” (GARCIA, 1995). A pesquisadora relata ter conversado com 68 mulheres entre 16 e 67 anos sobre as causas de suas internações em hospitais psiquiátricos. As mulheres buscam mais o auxílio psíquico que os homens, e ela observou em sua pesquisa, que essa estatística aponta o fato de que uma vida numa sociedade patriarcal faz com que muitas mulheres entrem em colapso. O que acontece quando uma mulher, que tem direito a casa de forma patrilínea, passa a não cumprir mais essa função?

Se a loucura pode ser definida como a falta ou a impossibilidade de dialética, em função de uma situação fechada que não oferece alternativas nem saídas, a mulher com sua não-história e a falta de dialética da situação em que foi obrigada a viver pode nos fornecer a dimensão de como vêm sendo socialmente construídas esta loucura e esta impossibilidade dialética (BASAGLIA apud GARCIA, 1995 p.115).

Um filho nos faz olhar de forma profunda para nossa ancestralidade e

minha maternidade me revelou a importância de conhecer mais sobre minha origem, de poder acessar as minhas memórias familiares. Foi assim que me dei conta das lacunas existentes na história da minha família. Nunca tinha visto uma foto de minha avó paterna, e até meu filho nascer mal sabia dizer seu nome. O que estaria por trás desse apagamento? Uma mulher negra e pobre do interior da Bahia, que ainda no puerpério foi manicomializada no Hospital Juliano Moreira, em Salvador, de forma compulsória por seu marido. Esta mulher recebeu alta e por não ter para onde ir, se manteve no hospital como costureira, permanecendo lá até a sua morte em 1957, 13 anos depois. Ela teve alta e não teve para onde ir, ele adoeceu e foi parar no manicômio. Ela que era mãe de outras quatro crianças, foi silenciada pelo machismo e racismo, e teve a manutenção do seu apagamento feito pela família à custa de muita dor e de outros adoecimentos psíquicos. Buscar Judith me levou a encontrar muitas outras Judiths.

Em busca de Judith é um Ebó, palavra em Yorubá que significa sacrifício, do latim sacro, sagrado, ofício relativo à atividade, trabalho. Numa concepção brasileira, um dos sentidos que Ebó pode ter é o de oferenda, algumas vezes ofertada como agradecimento. Na tradição, Ebó é oferecido na intenção de equilíbrio do Ìwa Pèlé, que significa ética, boa conduta, e só pode ser elaborado através de consulta oracular. *Em busca de Judith* apresenta-se como uma oferenda artística, um alimento oferecido a este tempo, a um espaço que um dia foi manicômio.

Evoco Glória Anzaldúa no seu texto *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*:

Esqueça o quarto só para si - escreva na cozinha, tranque-se no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da previdência social, no trabalho ou durante as refeições, entre dormir e acordar. Eu escrevo sentada no vaso. Não se demore na máquina de escrever, exceto se você for saudável ou tiver um patrocinador - você pode mesmo nem possuir uma máquina de escrever. Enquanto lava o chão, ou as roupas, escute as palavras ecoando em seu corpo. Quando estiver deprimida, brava, machucada, quando for possuída por compaixão e amor. Quando não tiver outra saída senão escrever (ANZALDÚA, 2000, p. 233).

Referências

ANZALDÚA, G. Speaking in tongues: a letter to Third World women writers. *In*: MORAGA, C.; ANZALDÚA, G. (orgs.). **This bridle called my back**: writings by radical women of color. New York: kitchen Table, p. 165-74, 1981.

BUTLER, J. P. **Problemas de gênero** [recurso eletrônico]: feminismo e subversão

da identidade. 1 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2018.

GARCIA, C. C. **Ovelhas na névoa, um estudo sobre as mulheres e a loucura.** Rio de Janeiro, Record, 1995.

FAUSTINO, D. **Frantz Fanon e as encruzilhadas: Teoria, política e subjetividade.** São Paulo: Ubu editora, 2022.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: Ed UFBA, 2008.

HARTMAN, S. **Perder a mãe.** 1 edição, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2021.

LONGHINI, G. D. N. Da cor da Terra: etnocídio e resistência indígena. **Tecnologia e cultura - Revista do CEFET**, Rio de Janeiro, v.: il., p. 65-73, 2021.

MARTINS, L. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** 1 ed. - Rio de Janeiro, Cobogó, 2021.

VEIGA, L. Descolonizando a psicologia: notas para uma psicologia preta. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 31, p. 244-248, 2019.

Jéssica Mascarenhas Barbosa (PPGDAN - UFRJ)

Jéssica Barbosa é atriz e realizadora baiana, com uma produção artística e de pesquisa voltada para os temas da saúde mental e corpos dissidentes. Formada pela Escola Técnica Martins Penna, licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna, e mestranda pelo PPGDAN - UFRJ. Em 2022 participou das peças *Chega de Saudade* (Sesc Consolação) de *Aquela Cia* e *Em busca de Judith* (Itaú Cultural) com direção de Pedro Sá Moraes. Trabalhou com Eliana Monteiro/Teatro da Vertigem (Levante), Aderbal Freire Filho (Orfeu da Conceição), Juracy de Oliveira (Nordeste Místico), Marco André Nunes/*Aquela Cia* (Mar de Ressaca). Foi indicada a melhor atriz pelo Festival do Rio (2021) com o filme *O pai da Rita de Joel* (2022) Zito Araújo. Idealizadora e mediadora dos encontros *Interfaces: arte e saúde mental*, foi artista residente no Programa Casa B (Museu Bispo do Rosário).

1751

Não se nasce mulher, porque não existia “mulher”: questões de gênero no matriarcado e nas danças negras a partir de Oyèrónkè Oyěwùmí e Ifi Amadiume

Joceline Gomes Silva (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento e abordará os estudos das pensadoras nigerianas Oyèrónkè Oyěwùmí e Ifi Amadiume sobre a construção da categoria gênero, especialmente da categoria “mulher”, em suas respectivas comunidades. É possível estabelecer uma relação entre os conceitos trazidos por estas autoras e a conceituação de matriarcado de Cheikh Anta Diop, considerando que essas três referências africanas buscam discutir o lugar das mulheres na sociedade. Há um debate cada vez mais presente nas danças negras sobre haver ou não movimentos “masculinos” ou “femininos”. As que serão abordadas neste estudo, a saber: Simbologia dos Orixás e Passinho Foda, não fazem distinção de gênero em sua prática, sendo, por isso, praticadas indistintamente por pessoas de todos os gêneros. Por meio da revisão bibliográfica sobre matriarcado, gênero, cultura afro-brasileira e danças urbanas, iremos demonstrar de que forma a criação (e a imposição) da categoria gênero pode ter retirado autonomia e protagonismo das mulheres e o quanto isso influencia em sua presença nas danças negras hoje.

Palavras-chave: MATRIARCADO. GÊNERO. MULHERES. DANÇA. DANÇAS NEGRAS.

Abstract: This article is part of an ongoing research and will approach the studies of Nigerian scholars Oyèrónkè Oyěwùmí and Ifi Amadiume on the construction of the gender category, especially the category “woman”, in their respective communities. It is possible to establish a relationship between the concepts brought by these authors and Cheikh Anta Diop's conceptualization of matriarchy, considering that these three African references seek to discuss the place of women in society. There is a debate nowadays in black dances about whether or not there are “male” or “female” movements. The ones that will be discussed in this study, namely: Symbology of the Orixás and Passinho Foda, do not distinguish between genders in their practice, being, therefore, practiced indistinctly by people of all genders. Through a bibliographic review on matriarchy, gender, Afro-Brazilian culture and urban dances, we will demonstrate how the creation (and imposition) of the gender category may have taken away the autonomy and protagonism of women and how much this influences their presence in black dances today.

Keywords: MATRIARCHY. GENDER. WOMEN. DANCE. BLACK DANCES.

1. Ninguém nasce, torna-se

Antes de qualquer coisa, é importante destacar que o título deste trabalho é um *clickbait*. Na linguagem jornalística, um *clickbait* é um título chamativo, impactante que serve para atrair o público para ler seu material. Ao misturar informações e referências tão diversas no mesmo título, com certeza eu chamei sua atenção. Mas, como um bom *clickbait*, te digo: o título foi só mesmo para chamar a atenção. Afinal, existe mulher. Sempre existiu mulher. Mas não a mulher que o ocidente construiu. E é sobre isso que este artigo vai falar, a partir da perspectiva de duas grandes escritoras, pensadoras, intelectuais africanas.

Qualquer pessoa que já estudou ou já leu alguma coisa sobre gênero, especialmente com referência às mulheres, passou pela clássica frase de Simone de Beauvoir em sua obra *O Segundo Sexo* (1980, p. 9): “ninguém nasce mulher: torna-se”. A imagem do gênero como algo construído socialmente e não dado biologicamente contribuiu para a compreensão e discussão dos papéis de “homens” e “mulheres” na sociedade. Contudo, a perspectiva trazida por Beauvoir visava acrescentar argumentos ao debate que se formava na época, buscando atender a uma demanda crescente das mulheres na metade do século XIX: sair da esfera doméstica, trabalhar fora de casa, eleger seus/suas representantes e participar da vida pública da sociedade. Entretanto, é preciso questionar: todas as mulheres tinham essa demanda? Quem eram essas mulheres? Nitidamente não eram mulheres negras, pois estas já estavam trabalhando dentro das casas das mulheres brancas, criando seus filhos, limpando suas casas, talvez a várias gerações. As mulheres negras já participavam da esfera pública e já trabalhavam fora de casa, inclusive, contra a sua vontade, tendo sido sequestradas em África e levadas para países que não escolheram, para trabalhar de forma escravizada e permanecer subalternizada mesmo após a formalização da abolição da escravatura nesses territórios. Ou seja, quem era essa mulher que “torna-se mulher”? E que mulher ela se torna? Como?

Oyèrónkè Oyèwùmí, em seu livro “A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero” (2021), afirma que muitas populações africanas só conheceram as categorias de gênero “homem” e “mulher” após a colonização europeia, e somente então passaram a incorporá-las como funções sociais, conforme praticado no ocidente. Segundo Oyèwùmí, as

funções sociais eram estabelecidas a partir de outros critérios, como força e tamanho, ofício praticado pela linhagem familiar e necessidades mais urgentes da comunidade.

Entre os *Nnobi*, povo Igbo da Nigéria Oriental, uma “mulher” reconhecida como autoridade e com alto poder aquisitivo poderia ter várias “esposas”. Este é o mote da pesquisa de Ifi Amadiume (originalmente publicado em 1987, e republicado em 2015) em *Male Daughters, Female Husbands* (Filhas masculinas, maridos femininos, em tradução livre), no qual explica que a poligamia permitia que mulheres se casassem entre si, desde que comprovassem ter condições socioeconômicas para manter várias famílias. Amadiume (2015) destaca que o termo “marido” não é uma palavra associada ao gênero masculino, mas um título social, referente a um tipo específico de autoridade familiar que pode ser atribuído tanto a homens quanto a mulheres.

2. Definir é limitar. E se eu não definir?

A maior dificuldade deste artigo foi conseguir definir, ou melhor, explicar o que seriam “mulheres” e “homens”. Porque nenhuma das autoras estudadas se baseia apenas na biologia para definir as pessoas. Ao contrário, consideram que é esta a questão que torna o gênero um tema tão complexo, além de uma ferramenta de hierarquização e opressão. As autoras citadas buscam romper com essa classificação binária e ocidental de gênero associada ao sexo biológico, à aparência, mas os textos explicam também que existem determinadas características biológicas que diferenciam as anatomias, o que não pode ser ignorado completamente, pois há situações em que esta informação é relevante. Oyèwùmí, por exemplo, usa em sua obra o termo “anamacho” e “anafêmea”, “ana” referindo-se à “anatomia”, quando deseja falar de homens e mulheres cisgêneras, em trechos em que a fisiologia da pessoa em questão é uma informação relevante para o debate que se segue.

Confesso que este momento da escrita é bastante delicado, pois, como disse Oyèwùmí (2021, p. 23), criticar o gênero é criar e recriar o gênero, e tendo em vista que o Brasil é uma criação ocidental, já surgiu intrinsecamente generificado. Consequentemente, encontramos muita dificuldade para pensar para além dessas categorias. Lendo essas autoras, tentei não detalhar a anatomia para explicar as categorias “homem” e “mulher”, nem usar “corpos com útero” para definir quem seria

uma “mãe”, mas me encontrei em uma encruzilhada epistemológica, e que por não ter solução, solucionada está. As obras abordadas não discutem por exemplo se ao falar sobre “mulheres” referia-se às mulheres cisgênero (que se identificam com o gênero que lhes foram atribuídas no nascimento) e transgênero (que não se identificam). Porém, quando referia-se à “mãe” e questões relacionadas à maternidade, era possível observar uma tendência a priorizar pessoas com útero, apesar de compreender que o poder de uma mãe passa pela matripotência, e não necessariamente pela sua anatomia. Mas como não destacar a importância do útero gerador de uma vida?

Uma coisa é fato: o debate sobre a importância da mãe numa sociedade passa necessariamente pela matripotência. Para Oyèwùmí, a matripotência está relacionada principalmente à senioridade, ou seja, ao respeito às pessoas mais velhas, às que vieram primeiro. Segundo a autora, a matripotência “descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de *Ìyá*” (OYÈWÙMÍ, 2016, p. 3). E por “poder material” é possível compreender também, mas não somente, a capacidade de gerar e nutrir a partir do próprio corpo. Todavia, a própria autora considera que traduzir *Ìyá* ou *Yèyè* como mãe é “altamente problemático”, pois “mãe” é um conceito genericado para o ocidente, mas não é (ou não era, antes da colonização) para o pensamento iorubá. Vamos por partes.

Ìyá é aquela quem cria junto a *Ẹlédàá* (Quem Cria, divindade criadora de todos os seres), ou seja, co-criadora da humanidade, e como apenas pessoas com útero procriam, não possui gênero. O que parece contraditório é facilmente compreensível: se somente esta pessoa é capaz de realizar tal tarefa, não há outra com quem ela possa ser comparada, logo, não há diferença, hierarquia, esta é a única capaz, portanto, não há binômio. Além disso, Oyèwùmí relata que homens e mulheres escolhem espiritualmente suas *Ìyá*¹ e estas por sua vez se conectam a sua prole da mesma forma, incondicional e independentemente de seus gêneros, antes mesmo da concepção física. Ou seja: a “mãe” é uma categoria tão poderosa, tão única, que não existe comparação, ela é única, portanto, sem gênero.

Apesar de contar com uma “dualidade sexual” (ADESINA, 2010, p. 199), os *Nhobi* eram matricêntricos, ou seja, a mãe era o centro da vida em comunidade e as características de gerar e nutrir uma vida, seja material ou imaterialmente, eram

¹ O tradutor do texto explica que: O termo iorubá *Ìyá* é utilizado indistintamente no singular e no plural.

estendidas à vida em comunidade. Contudo, isso não estabelecia uma hierarquia entre os sexos ou entre gêneros, pois compreendia-se a importância do masculino e do feminino para o equilíbrio que gera a vida, mas também, o protagonismo das pessoas com útero para a geração dessa vida. Não havia, entretanto, funções pré-estabelecidas socialmente por conta dessa dualidade. Havia condições específicas que determinavam de que forma as funções sociais seriam preenchidas, independentemente do sexo, e o papel de chefe da família era sem gênero (AMADIUME, 1997, p. 21).

Resumindo: a mãe biológica, o útero que gera, gesta, o seio que nutre possui sim um poder enorme de vida que se estende para a comunidade. Mas há também figuras matripotentes que não geram filhos biológicos (mesmo dotadas de útero), mas que por serem reconhecidas em suas famílias e comunidades como personalidades centrais, que gerenciam as atividades e iniciativas, também ocupam esse lugar de “mãe”. É o caso, por exemplo, das “mães de santo” (iyalorixás), que não precisam ter gestado seus “filhos de santo” para assumirem esse lugar central em suas vidas. O terreiro sendo um lugar originalmente organizado por *Ìyá* não precisava fazer esse debate de gênero. Contudo, hoje, no Brasil, há muitos homens nessa função, e até o título recebeu outro nome: “pai de santo” (babalorixá), teoricamente pela tradução de “baba” ser “pai” – o que Oyèwùmí também explica tratar-se de uma tradução do inglês. De uma forma ou de outra, o terreiro, no Brasil, assume esse lugar referência de acolhimento, de nutrição para o corpo e para a espiritualidade dos povos africanos que aqui chegaram, ou seja, imbuído de uma matripotência e de uma energia matriarcal já presente no espaço a partir de suas características. Mas esse é outro debate. O ponto aqui é: a senioridade e a matripotência são as características principais que definem o matriarcado, e não necessariamente a biologia, apesar de sua importância na geração de uma vida.

Tendo tudo isso dito, considero necessário ressaltar que as próprias autoras seguem usando os termos “homens” e “mulheres” em suas obras apesar de todo esse debate. Logo, também as usarei por fazer-lhes referência.

3. Poligamia, gênero e chefia familiar

Amadiume (2015) explica que a poligamia permite que mulheres se casem entre si, com mais de uma esposa, desde que comprovem ter condições

socioeconômicas para manter essas famílias, o que somente as mulheres dotadas de algum status social e autoridade eram capazes. Apenas essas mulheres assumiam o lugar de “marido”, ou seja, uma pessoa que provê os recursos materiais para sustentar uma família. “No caso dos *Nnobi* e do Reino do Dahomey², as mulheres autorizadas a governar o comércio tinham poder e autoridade, assim como os homens, e caso a mulher quisesse alcançar um elevado status social na comunidade, ela tinha que assumir o papel de marido e formar sua própria família” (PORTILHO, 2019, p. 73). Apenas com esse nível de autonomia financeira e grande reconhecimento social é que ocorriam os casamentos, e somente então a mulher recebia o título de marido (LECAPOIS, 2018; AMADIUME, 2015). O termo “marido”, segundo Amadiume (2015), não é uma palavra associada ao gênero masculino, mas um título social, referente a um tipo específico de autoridade familiar que pode ser atribuído tanto a homens quanto a mulheres.

As funções relacionadas à maternidade, entretanto, permaneciam restritas às pessoas com útero, mas não apenas à mãe biológica de uma criança. Tratava-se de uma atividade coletiva e compartilhada, que, para o povo *Nnobi* era representada pela expressão *Ummune*. O ditado nigeriano popularizado “é preciso uma vila inteira para criar uma criança” representa a construção de uma maternidade coletiva e demonstra o senso de pertencimento nesse tipo de organização social. O próprio termo *Ummune* também representa essa maternidade estendida, podendo ser substituído por “filhos de uma mesma mãe”, e “aqueles que comem da mesma panela”, expressando valores de compaixão, coletividade, amor e paz. Os valores relacionados à paternidade estão presentes no termo *Umunna*, que se expressam pela competitividade, valor, força e violência. A autora explica que essa diferença se dá por conta da oposição entre *Mkpuke*, a unidade matricêntrica em que o foco das relações públicas e privadas está em torno da mulher-mãe; e *obi*, que representa a casa ancestral focada no homem.

Havia, portanto, um princípio organizacional de dualismo sexual por trás da estrutura da economia, que era sustentado por várias ideologias de gênero. Esses princípios e ideologias governavam as atividades econômicas de homens e mulheres. Também regulavam o acesso à riqueza e prescreviam status e papéis baseados em conquistas, como títulos e acúmulo de esposas, que, na sociedade nativa, traziam poder, prestígio e mais riqueza.

² Grafia original do popularmente conhecido “Reino do Daomé”, que corresponde atualmente ao Benim, e que existiu entre os anos de 1600 e 1904, enviando um grande número de pessoas escravizadas ao Brasil no século XVIII.

No entanto, um sistema de gênero flexível mediava o princípio organizacional de dualidade sexual (AMADIUME, 1987, p. 27, tradução nossa)³.

Oyèwùmí argumenta que os estudos sobre África que incluem a categoria gênero como dada, inata, não consideram as particularidades de cada território (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 23). A autora explica que, com a colonização, as traduções que os ingleses faziam do iorubá começaram a incluir termos que não existiam nesses territórios e que passaram a ser consolidados. Um exemplo: uma palavra que representava “pessoa que se juntou à família pelo casamento” passou a ser traduzida como “noiva” (idem, p. 71) — mulher — sendo que nem sempre era uma mulher, o que nos remete à obra de Amadiume com os “maridos femininos”.

O fato de o sexo biológico nem sempre corresponder ao gênero ideológico significa que as mulheres podiam desempenhar papéis geralmente monopolizados pelos homens ou serem classificadas como homens em termos de poder e autoridade sobre os outros. Elas não eram rigidamente masculinizadas ou feminizadas, o colapso das regras de gênero não era estigmatizado. (AMADIUME, 2015, p. 185, tradução nossa)⁴

Amadiume afirma que o sistema binário de sexo/gênero europeu, em que havia superioridade de um contra o outro, foi imposto contra um sistema flexível existente na cultura tradicional também entre os *Nnobi*. “As novas concepções ocidentais introduzidas através da conquista colonial causaram fortes desigualdades de sexo e classe com o apoio de uma ideologia rígida sobre a construção de gênero” (AMADIUME, 2015, p. 119, tradução nossa)⁵, construção esta alicerçada sobre os corpos.

Oyèwùmí explica que, entre os iorubá, “o corpo não era a base de papéis sociais” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 16), ao contrário do ocidente, em que “os corpos físicos são sempre corpos sociais. Como consequência, não há verdadeiramente uma distinção entre sexo e gênero, apesar das muitas tentativas feministas de

³ *There was, therefore, a dual-sex organizational principle behind the structure of the economy, which was supported by various gender ideologies. These principles and ideologies governed the economic activities of men and women. They also governed access to wealth, and prescribed achievement-based statuses and roles, such as titles and the accumulation of wives, which, in the indigenous society, brought power, prestige and more wealth. However, a flexible gender system mediated the dual-sex organizational principle* (AMADIUME, 1987, p. 27).

⁴ *The fact that biological sex did not always correspond to ideological gender meant that women could play roles usually monopolized by men, or be classified as ‘males’ in terms of power and authority over others. As such roles were not rigidly masculinized or feminized, no stigma was attached to breaking gender rules* (AMADIUME, 2015, p. 185).

⁵ *The new Western concepts introduced through colonial conquest carried strong sex and class inequalities supported by rigid gender ideology and constructions* (AMADIUME, 2015, p. 119).

distingui-los” (idem, p. 19). Nesse sentido, a autora usa os conceitos de “sexo” e “gênero” como sinônimos e explica que, na sociedade Oyó-lorubá,

não havia mulheres – definidas em termos estritamente generificados – naquela sociedade. Mais uma vez, o conceito “mulher”, usado e invocado nas pesquisas, é derivado da experiência e história ocidentais, uma história enraizada em discursos filosóficos sobre as distinções entre corpo, mente e alma, em ideias sobre determinismo biológico e ligações entre o corpo e o “social”. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 20)

Chegamos então ao título deste trabalho: não existia mulheres. Não da maneira como o ocidente as coloca, com o gênero como categoria analítica visual, social e cultural. Visual no sentido destacado por Oyěwùmí, da prevalência do “olhar generificado” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 28) para os corpos na sociedade ocidental, que estabelece funções sociais a partir das diferenças biológicas visíveis. Para ela, isso demonstra a prioridade do sentido da visão no ocidente, algo que também pode ser percebido pelo termo “cosmovisão”. A utilização deste termo é, portanto, “eurocêntrica”, quando utilizada para descrever povos e culturas que privilegiam outros sentidos (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29). “O termo ‘cosmopercepção’ é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais” (idem, ibidem). A cosmopercepção não privilegia um único sentido, e sim, uma combinação de vários e a valorização à percepção de todo o corpo diante de uma determinada experiência. A dança, sendo uma arte que mobiliza todo o corpo e, portanto, todos os sentidos, ganharia amplitude epistemológica se pensada a partir da cosmopercepção, sobretudo as Danças Negras.

A maioria das danças negras é praticada por homens e mulheres sem distinção. As movimentações da Simbologia dos Orixás, ensinadas nas aulas de danças afro-brasileiras, por exemplo, não mudam seu padrão conforme quem está dançando, apesar de remeterem a personalidades reconhecidas popularmente como homens ou mulheres. O Passinho Foda, surgido no Rio de Janeiro entre 2004 e 2005, opera da mesma maneira, com homens e mulheres fazendo as mesmas movimentações. Seriam as Danças Negras a representação do equilíbrio entre o masculino e o feminino, fundamento do matriarcado?

Em sua clássica obra A Unidade Cultural da África Negra: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica (2014), o senegalês Cheikh Anta Diop explica que, no matriarcado, as mulheres eram o centro de suas comunidades, sendo respeitadas, cultuadas, valorizadas e exaltadas por sua

característica de gerar e nutrir uma vida, sendo as maiores autoridades tanto da vida pública quanto da privada. Aqui, analiso que o autor refere-se à anatomia de corpos com útero, pois o debate sobre gênero não se faz presente em sua obra. Sendo um dos precursores nos estudos sobre matriarcado em África, faz-se necessário trazer suas argumentações para esta pesquisa. Para Diop, o matriarcado trata-se de uma relação de equilíbrio entre masculino e feminino, com protagonismo deste último, diferentemente do patriarcado, em que os homens se consideram superiores às mulheres. Segundo ele, a poligamia era uma prática nas sociedades africanas, e a mulher não se encontrava em posição de subalternidade.

Muitas Danças Negras surgiram em contextos urbanos, sendo também chamadas de Danças Urbanas. As danças surgidas na diáspora africana, ou seja, nos países fora do continente africano, mas que receberam um enorme contingente de pessoas africanas a partir do processo de escravização apresentam movimentações que remetem às danças tradicionais africanas. O processo de preservação de expressões culturais não é simples, e sofre com perdas, acréscimos, supressões, sobretudo no contexto de violência profunda que a população negra passou na diáspora desde o século XVIII. Mas uma característica foi mantida: o ensino das Danças Negras era, em sua maioria, feito de forma oral, geracional, por mulheres pretas, reconhecidas como figuras de autoridade em suas comunidades, em espaços como os terreiros e festas familiares.

Dois conceitos trazidos por Amadiume e Oyèwùmí explicam esse protagonismo: a matripotência e a matrigestão. São termos que destacam o poder de criação, co-criação e organização da sociedade em torno das mães. A gestão de recursos físicos, financeiros, espirituais por parte das *Ìyá*/matriarcas/mães é diferente de outros tipos de gestão, pois passa por esse grande poder e igualmente enorme responsabilidade dessas pessoas que gestam, geram, nutrem e organizam a vida privada, pública, econômica e cultural de uma determinada sociedade. Daí o conceito da “matrigestão”, significando, literalmente, essa gestão matriarcal, que é orientada por princípios espirituais oriundos da capacidade de gerar e nutrir vidas, material ou imaterialmente.

A matripotência, associada à matrigestão, pode ser melhor compreendida como esse movimento de protagonismo das matriarcas, em que elas são o centro da vida pública e privada por sua capacidade de co-criar: vidas, pessoas, realidades divinas no espaço terreno, recursos físicos, financeiros, econômicos, artísticos e

culturais. A matripotência é a potência da vida, que tudo pode criar e co-criar. *Ìyá* é a representação máxima do poder, associada à mãe e sua capacidade de gerar o que há de mais valioso: a vida, e tudo que provém dela, seja individual ou coletivamente.

Uma pessoa que melhor pode explicar as características de matrigestão e matripotência nas Danças Negras é Naná Viana, professora de Simbologia dos Orixás e produtora cultural. Naná relata que a experiência de ser mãe modificou sua percepção do mundo e seu respectivo trabalho. Para ela, o matriarcado está associado a “sentir a vida” – a cosmopercepção de que fala Oyèwùmí –, experiência que ela visa compartilhar em sua atuação como professora.

A partir desse sentido, de sentir o universo, de sentir toda a minha ancestralidade, sempre me dando colo, sempre me dando amor, eu levo isso pra minha sala de aula, porque isso é verdade na minha vida. O matriarcado na minha vida está nessa sensação de sentir a vida, eu sinto todo o feminino me abraçar, todas as *Ìyàmi*⁶ me abraçarem, me darem força, o meu fogo vem daí, do feminino, e ele move montanhas. (VIANA, 2022)

A maternidade, em sua opinião, é uma construção diária e de poder ilimitado, diferente do patriarcado, que “vem com essa estrutura de limitar, de falar ‘esse quadradinho é assim, esse é assado’, estruturar as coisas, e o matriarcado é o lugar do livre, do ser, do sentir, não do explicar. Está nas emoções”. Ao falar sobre seu filho, Kainán, de sete anos, se emociona e chora, e afirma que “ser mãe é se emocionar. Se emocionar com o simples sorriso da criança e dizer ‘graças a deus você me escolheu’”, resgatando novamente o que diz Oyèwùmí sobre a escolha da *Ìyá* e essa ligação pré-terrena entre mãe e filho.

Codazzi IDD, do bonde Imperadores da Dança, primeiro bonde de Passinho Foda do Rio de Janeiro, relata que ama ser mãe, e que sua filha fica “dançando o dia inteiro, rebolando essa bunda dela”, seguindo o exemplo da mãe.

⁶ “*Ìyàmi*, Mãe Ancestral, divindade mítica, representação coletiva das entidades genitoras ancestrais femininas, divindade das práticas religiosas afro-brasileiras. *Ìyàmi* veio para o Brasil com descendentes de populações da África Ocidental, mãe primordial, matriz primeira da qual advém toda a criação do mundo material”. AZEVEDO, Vanda Alves Torres. *Ìyàmi*: símbolo ancestral feminino no Brasil. Orientador: Prof. Dr. Ênio José da Costa Brito. 2016. 153 p. Dissertação (Mestrado) – Ciência da Religião, PUC-SP, São Paulo, 2016. p. 06. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/1982/1/VandaAzevedo.pdf>. Acesso em 13 mai. 2022.

Codazzi era, no momento da entrevista, professore⁷ à frente do projeto Afrofunk Rio, que mistura danças de matriz africana tradicionais com movimentações de quadril associadas ao funk carioca. “Ela [a filha] me tem como referência também, e eu estou viva é para isso. Para ser referência do meu melhor para ela. Eu quero ser o meu melhor pra ela”. Elu⁸ reforça a todo momento a importância de empoderar a mulher e o quanto deseja fazer isso por meio do seu trabalho, seja pensando na sociedade como um todo, seja pensando em sua filha.

Minha filha me vê como linha de frente, como referência, como artista, como dançarina, tipo “ai, minha mãe na televisão”, e tipo assim, se a mamãe pode, ela vai crescendo sabendo que ela é uma mulher que ela pode tudo, entendeu? Ela pode ser modelo, ela pode dançar no meio dos homens, ela pode vencer uma batalha, ela pode ser o que ela quiser, então minha meta de vida é essa: criar ela pra isso (CODAZZI, 2022).

Considerações Finais

As *ìyá*, conforme especificado por Oyěwùmí, estão representadas no trabalho e na fala dessas professoras, que trazem para suas relações familiares (domésticas) e de aulas (públicas) essas energias de criação e co-criação. Compreendem sua maternidade como parte de algo maior, anterior e que perdurará para além de suas vidas, e que, portanto, não é separada de sua atuação como professoras e artistas. É possível perceber que a prática e o discurso estão muito próximos daquelas que os têm, o que denota que as Danças Negras estão, sim, imbuídas dessa “energia matriarcal”, da matripotência e da matrigestão, independentemente de gênero.

Referências

ADESINA, J. Práticas da Sociologia Africana: Lições de endogeneidade e gênero na academia. In: SILVA, T. C.; COELHO, J. P. B.; SOUTO, A. N. (Orgs.). **Como Fazer Ciências Sociais e Humanas em África**: questões epistemológicas, metodológicas, teóricas e políticas (Textos do Colóquio em Homenagem a Aquino de Bragança). Dakar: CODESRIA, 2012. p. 195-210.

⁷ Codazzi se reconheceu como uma pessoa não-binária ao longo da pesquisa e prefere a utilização de pronomes neutros. Por isso o uso de “professore”, que seria a forma neutra para o termo “professora”.

⁸ Pronome neutro alternativo para “ela” ou “ele”.

AMADIUME, I. Gênero e economia [o século XIX]. In: ALVES, Miriam Cristiane (org) et al. **Matripotência e Mulheres Olusó**: memória ancestral e a enunciação de novos imaginários. Porto Alegre: Rede Unida, 2021.

AMADIUME, I. **Male Daughters, Female Husbands**: Gender and Sex in an African Society, Londres: Zed Books, 2015. E-book Kindle.

AMADIUME, I. **Reinventing Africa**: Matriarchy, Religion and Culture. Interlink Publishing Group, 1997.

DIOP, C. A. **A Unidade Cultural da África Negra**: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Coleção Reler África. Luanda, Angola: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

OYĒWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução de wanderson flor do nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Joceline Gomes Silva (UFBA)

E-mail: jocelinegomesdanca@gmail.com

Mestranda em Dança na Universidade Federal da Bahia. Mother da House of Hands UP DF. Imperatriz da House of Zion. Integrante do bonde Imperadores da Dança. Jornalista e pós-graduada em Gestão de Políticas Públicas de Gênero e Raça pela Universidade de Brasília e em Dança e Consciência Corporal pela Estácio.

Fernando M.C. Ferraz – orientador (UFBA)

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança - PRODAN, Coordenador do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança do PPGDança/UFBA.

1763

Pretagogia como concepção filosófica e referencial teórico- metodológico para ensino e criação da Dança: ensaios iniciais

Keila Estefany Danielle de Oliveira (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta afrografia¹ tem o propósito de alimentar-se do referencial teórico-metodológico Pretagogia (Sandra Petit, 2015) no campo de conhecimento da Dança, articulando as problemáticas da desnutrição da lei 10.639/03 que se aproxima do entendimento que são raras às experiências de institucionalização de práticas efetivas para o cumprimento da lei mencionada. Com intuito cartográfico, serão aqui apresentados fragmentos da minha trajetória de vida que revelam já uma filosofia preta de resistência justificando a insistência em metodologias negras anticoloniais na dança, bem como os conceitos operatórios desse afro referencial em pauta, e ainda caminhos possíveis para elaboração de processos artísticos-pedagógicos antirracistas na dança ilustrados, neste caso, com uma atuação concreta no *Projeto de Extensão de Monitoria* na disciplina *Laboratório de Criação Coreográfica II* do curso de Licenciatura em Dança da UFBA.

Palavras-chave: PRETAGOGIA. METODOLOGIAS NEGRAS EM DANÇA. EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA. FILOSOFIA AFRICANA.

Abstract: This afrography aims to feed on the theoretical-methodological framework Pretagogy (Sandra Petit, 2015) in the dance's knowledge field, articulating the problems of "innutrition" of law 10.639/03 that approaches the understanding that are rare the experiences of institutionalization of effective practices to comply with the aforementioned law. With cartographic purposes, will be presented here fragments of my life trajectory, which already reveal a black philosophy of resistance justifying the insistence on anti-colonial black methodologies in dance, and the operational concepts of this afro-referential, as well as possible paths for the elaboration of anti-racist artistic-pedagogical processes in dance illustrated, in this case, with a concrete performance in the *Monitoring Extension Project in the discipline Laboratory of Choreographic Creation II of the course of Degree in Dance from UFBA*.

Keywords: PRETAGOGY. BLACK METHODOLOGIES IN DANCE. ANTI-RACIST EDUCATION. AFRICAN PHILOSOPHY.

¹Afrografia quer dizer "o corpo, os gestos e a voz reescrevem as heranças africanas na Diáspora que são relevadas pelas linguagens não a verbal a do corpo como performance da memória" (MARTINS, 1997). Entende-se aqui que essa escrita nada mais é que uma materialização do meu corpo em outras imagens-poéticas.

Estação I - Sankofa



Fig. 1. Adinkra² Sankofa. Fonte: imagens Google.

Para todes verem: imagem em negrito de um pássaro que pega uma pedra na direção contrária de seus pés que estão virados para frente.

AGÔ! Peço permissão aos meus ancestrais, as minhas mais velhas e mais velhos para atravessar essa encruzilhada. Que as minhas palavras possam ser guiadas compassadas com a verdade do meu coração.

Você que optou por investir seu tempo nesta leitura, meus agradecimentos pela sua energia e disponibilidade. Gostaria de iniciar localizando de onde parte minha cosmopercepção de mundo e de educação. Eu não seria africana caso não o fizesse assim, começando pelo começo, trazendo essas “pedras” da experiência do passado para o presente como forma de reverência, resistência, continuidade e conscientização racial como simboliza o pássaro Sankofa.

Eu sou Keila Estefany Danielle de Oliveira, natural de Curitiba-Paraná, filha sanguínea da senhora Valdete Maria que foi vaqueira e atualmente é faxineira, e do senhor Jucerlei Alves, vaqueiro e artesão. No sul, meus pais tiveram 4 filhos, e com o casamento conflituoso minha mãe pegou dois desses e percorreu de cidade em cidade morando de favor nas casas alheias até chegar em São Paulo onde teve outro breve casamento, e depois disso com mais 2 filhos e sem estudos foi muito custoso conseguir uma função melhor remunerada do que a de diarista. Segundo a

²Conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios. O adinkra, dos povos Akan da África ocidental (Gana), é um entre vários sistemas de escrita africanos, fato que contraria a noção de que o conhecimento africano se resume apenas à fala. Consultar em: Adinkra | Ipeafro.

crença das pessoas próximas de que ela quem não queria trabalhar, não durou muito o acolhimento nas casas e a última opção foi morar nas ruas.

Nas ruas tinham alguns princípios básicos de sobrevivência: disputar comida com os ratos nas caçambas, se proteger do frio com papelões e/ou em casarões abandonados, e fugir de violações dos nossos corpos. Para nós meninas isso significava estupro. Embora o contexto fosse de escassez, nossa mãe exigia que fossemos para a escola independente de qualquer causa.

A escola era um refúgio para mim, lá eu podia comer. E depois das aulas aguardar para pegar as sobras com as tias da cozinha e levar para minha família. Por outro lado, o contexto escolar foi pouco acolhedor com as minhas especificidades de criança negra e pobre. Comumente eu era acusada de ladra por outras crianças que consideravam minha estética e comportamento introspectivo suspeitos. E para as autoridades adultas da escola eu devia provar inocência. Além disso, também era diariamente insultada com apelidos de “casparenta”, “cabelo duro”, “fome-zero”, “nariz de batata”, “beijola”, “catadora de latinha”, dentre outros.

No ensino médio eu acreditava que por mais que fosse uma aluna extremamente dedicada com os estudos nas escolas públicas talvez eu precisasse de um cursinho para adentrar a universidade pública e isso eu não teria como custear. Então, fabulei sobre a possibilidade de estudar numa escola particular. Pesquisei as 10 “melhores” escolas de São Paulo e encaminhei cartas contando minha história e indicando que gostaria de receber uma oportunidade de bolsa de estudos. Enfim, já no 1º ano do ensino médio na EJA- Educação de Jovens e Adultos na Escola Monsenhor João Batista de Carvalho recebi um telefonema de uma dessas escolas.

Foi realmente um momento muito marcante na minha subjetividade, eu sentia que alguém estava olhando para mim, que nem tudo estava perdido, que agora era minha vez de erguer a cabeça e gritar pro mundo: EU VENCI!

Ao contrário do que idealizei, nesta escola eu fui a absoluta aberração pelos seguintes três piores anos da minha vida! Em grupo, eles tinham metodologias de aniquilamento da minha pessoa. Desde constrangimento pelo meu modo de falar, ridicularizações da minha estética, exclusão de qualquer atividade em grupo para estudos à expressivo nojo de toda ação que eu tivesse, por exemplo, o fato que eu não tinha condições de almoçar nos restaurantes das redondezas do centro de São Paulo como eles (filhos de empresários, políticos, juízes) e passar a levar marmitta, e

isso ser motivo de impetuosas zombarias e eu altamente constrangida, sem aliados para contornar essas situações, passar a comer sentada no vaso do banheiro com as pernas suspensas, em completo movimentos silenciosos para que não ouvissem o garfo bater na tapoer. Foram anos de adoecimentos.

Desistir nunca foi uma opção! Desistir da educação significava desistir de mim porque nos meus pensamentos e só poderia mudar o meu rumo e da minha família sanguínea, estudando.

Estação II - Akoma Ntoso

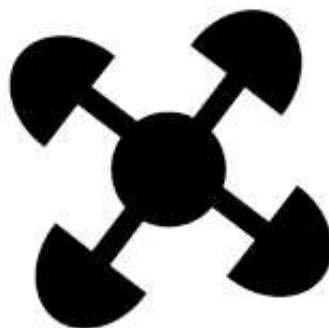


Fig. 2. Adinkra Akoma Ntoso. Fonte: imagens Google.

Para todos verem: imagem em negrito de 4 corações interligados por um círculo no centro.

Além da v.ida-escola, eu posso dizer que estar viva hoje tem relação com o destino de ter encontrado pessoas que puderam ver o que eu não conseguia naqueles cenários todos de violências. Assim como o Akoma Ntoso, meu coração está interligado com esses quilombos que me formaram.

Na pré-adolescência eu me aproximei de uma ONG que atendia crianças pobres da comunidade do Jd. São Luís na Zona Sul-SP, embora não fosse perto da casa que a obra da piedade da igreja Congregação Cristã no Brasil nos emprestou com a condição que frequentássemos a igreja, eu percorria quilômetros à pé para aprender nos cursos ofertados pela ORPAS-Obras, Recreativas, Profissionais, Artísticas e Sociais. Neste lar eu pude estudar ainda que muito jovem, um pouco sobre música, teatro, dança, contabilidade, administração, recursos humanos, empreendedorismo, inglês e espanhol. E tive a honra de ser reconhecida como aluna Ouro, mais tarde como a mais jovem professora de dança da comunidade e diretora júnior com direito a votação e contribuições críticas nas reuniões dos

líderes.

Muito fortemente, além da ORPAS, eu fui integrante de um importante quilombo cultural, o grupo de percussão e dança afro-brasileira È DI Santo. Guiados pelo nosso mestre Rabi, natural do recôncavo baiano, nossos estudos e referenciais tinham como chão o grupo afro Ilê Aiyê. Neste lar eu dei os primeiros passos com a gentileza, afeto, carinho, cuidado que meus mais velhos tinham com a minha pessoa, em direção ao espelho. Ao espelho da minha negritude, ancestralidade, e pertencimento afro.

Esses quilombos me incentivaram a escolher o território baiano para continuidade da minha formação negra-africana. E foi assim que em 2015 vim parar na cidade mais negra fora de África. Salvador-Bahia.

Estação III - Aya

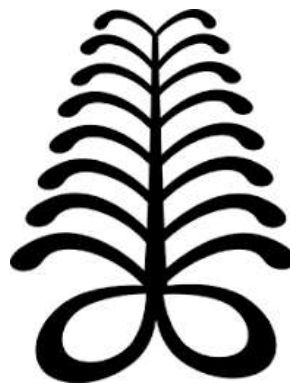


Fig. 3. Adinkra Aya. Fonte: imagens Google.

Para todes verem: imagem em negrito de uma samambaia.

Na minha afrofabulação³ e dos meus mais velhos, o curso de Licenciatura em Dança da Escola de Dança da UFBA constaria grande influência nessa formação negra-africana pela razão de estar localizada na cidade mais negra fora de África, devendo sobretudo dialogar com esse contexto.

Entretanto, para nossa surpresa, as práxis vivenciadas em cada “disciplina” do currículo não eram atravessadas nem enfatizavam os saberes e fazeres afro-brasileiros, africanos, e indígenas. Raramente líamos autores e autoras negres. Os estudos eram fundamentados por referências como Rudolf Laban, Jacques Delors, Paulo Freire, Helena Katz, Humberto Maturana, Jacques Rancière,

³Afro fabular aqui entendido tem a ver com imaginar, com “o exercício de fabular, inventar, forjar genealogias, filiações, imagens, arquivos” (FREITAS, 2018, p. 114).

Boaventura de Sousa, Jorge Larrosa, Edgar Morin, Christine Greiner, Isadora Duncan, Gilles Deleuze, Antônio Damásio, Lia Robatto, Marilena Chaui, André Lepecki, entre outros. Pensadores muito importantes para subjetividades brancas. Tampouco, tínhamos professores negres.

Somente em 2016, quando houve o concurso para as matérias de Estudos do Corpo e Estudos de Processos Criativos com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-brasileiras foi que passamos a contar com a presença da nossa mestre, Oyaci, mulher negra, itaparicana, Marilza de Oliveira e experienciar, criar, refletir dança a partir de sua metodologia *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. No entanto, essa aproximação não foi suficiente no suprimento das lacunas do currículo no que se refere à material didático e disciplinas específicas que tratassem de filosofias africanas, afro-brasileiras, e indígenas para um ensino antirracista da dança.

Ao debruçar-se sobre o histórico das escolhas quanto aos currículos, o quadro de professores, as metodologias em dança, e atitudes interpessoais pautadas nas “relações de poder”, o mestre, pesquisador, arte-educador, dançarino e coreógrafo Jadiel Ferreira Santos (2018) escancara o racismo institucional da Escola de Dança da UFBA e afirma que:

São muitos os desafios para a inserção de projeto educacional voltado para a diversidade étnica e cultural negra brasileira que de fato atenda às demandas da sociedade na realidade da Escola de Dança da UFBA, que ainda está muito distante das recomendações e determinações da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional no que diz respeito principalmente às Leis 10.639/03 e 11.645/08 (SANTOS, 2018, p. 200).

É urgente que a Escola de Dança da UFBA reconheça seu racismo institucional ao longo de sua existência e adote medidas que possam dar visibilidade para a presença negra e, conseqüentemente, para sua produção intelectual e contribuição para o campo da dança que de modo efetivo estejam no currículo e em todo processo de formação dos futuros professores de Dança (SANTOS, 2018, p. 200).

Renato Noguera, bacharel, licenciado, mestre, doutor em filosofia, elenca uma série de argumentos, dentro do escopo de um pensamento antirracista na discussão do ensino da filosofia nas escolas também em afroperspectiva. E ao delimitar os conteúdos de sua obra *O ensino de Filosofia e a lei 10.639*, contextualiza essas tais diretrizes da educação nacional:

A Lei 11.645/08 altera a Lei 10.639/03, subsumindo esta. Pois bem, em linhas muito gerais, o movimento negro brasileiro, através de estratégias,

negociações, ponderações e alianças, protagonizou a formulação da lei 10.639/03 e o apoio decisivo, cinco anos depois, à Lei 11.645/08. Esta, por sua vez, foi um resultado das articulações dos povos indígenas. As referidas leis instituíram a mudança do Art. 26-A da Lei 9.394/96, a LDB. Portanto, ficou estabelecido que os estudos de História e Cultura Afro-Brasileira, Africana e Índigena são obrigatórios em todas as modalidades de ensino e níveis de educação (NOGUERA, 2020, p.17).

A filósofa, professora, palestrante, Katiuscia Ribeiro, defende que “o combate ao racismo em sala de aula passa por refletir sobre a emancipação dos povos negros, emancipar significa possibilitar o acesso do ser humano à própria condição de sua humanidade, reconhecendo que esse corpo existe como matéria e pensa como intelecto” (RIBEIRO, 2017, p. 45), neste sentido confluem com a compreensão das intelectuais negras que tratam a capacitação de professores para efetiva aplicabilidade da Lei 10.639/03,

A história africana nesse país precisa estar em todas as esferas. O Brasil é um país construído e edificado pela população negra e como que a sua história não compõe a cultura desse país, o ensino desse país?. E algo que nós precisamos cada vez mais investir para pensar a permanência/vigência da Lei 10.639/03 é a formação de professores (RIBEIRO, 2020).

O advogado, filósofo e professor universitário, presidente do Instituto Luiz Gama, considerado um dos mais importantes intelectuais brasileiro, Silvio Almeida, em uma de suas palestras intitulada de: *História da discriminação racial na educação brasileira*, reflete sobre o processo da construção social e subjetiva do sujeito(a) a partir da Educação. Observa que na teoria muito se fala que a educação é transformadora e emancipatória, porém para que isso aconteça precisamos entendê-la como um projeto político já que “se não fosse a educação o racismo não teria como se reproduzir”, “o racismo faz parte de todos os projetos e processos educacionais” (ALMEIDA, 2018).

O período mais solitário e angustiante da minha graduação foi mormente nos estágios finais. Isto porque o curso de licenciatura em dança da UFBA não me capacitou no sentido de atuar em consonância com as diretrizes para educação das relações étnico-raciais.

Note que, na minha trajetória, o racismo é indubitável e se manifesta com diferentes máscaras ao longo do tempo. Foi, principalmente, nessas circunstâncias educacionais onde eu aprendi que tudo que vem do negro não tem valor, não é bonito, não é importante na construção da nossa sociabilidade, não é digno, não tem humanidade, não é filosofia, não é história, não faz história, não é cultura, não tem

nada que deva ser estudado e apreciado por isso justificaria-se a exclusão dos saberes negros da formação básica à superior. Isto posto, meu caminho de estudos não poderia ser diferente do qual questiona os euroreferenciais como única possibilidade de vida, pelo fato desses negarem também a minha humanidade matando-me ainda que simbolicamente.

Tal qual uma Aya (símbolo que sugere sabedoria, autonomia, desenvoltura ao estilizar uma samambaia, planta que possui a característica de crescimento em lugares difíceis), minhas investigações intencionavam encontrar um respaldo teórico-prático no qual eu pudesse me ater para pensar as aulas de dança na EJA- Educação de Jovens e Adultos da Escola Campinas de Pirajá (onde estagiei) que fugissem de meras reproduções de técnicas corporais, porém que refletissem todo um modo de comunicação, vestimentas, conteúdos, modos de avaliar, processos metodológicos criativos e elaborações artísticas. Foi assim que abracei a Pretagogia, referencial propositivo e questionador, rebelde na sua forma de pensar, e altivo na sua forma de andar.

Estação IV - Baobá: a árvore dos saberes Pretagógicos



Fig. 4. Árvore baobá africana (imagem conservada em estoque). *Crédito: © EcoView/stock.adobe.com. Fonte: imagens Google.*

Para todos verem: imagem de uma grande árvore com múltiplos galhos, preenchidos com folhagens esverdeadas, sustentados por um tronco grosso terroso. Céu azul sem nuvens ou pássaros. Solo de terra e mais ao fundo, pasto verde.

A Pretagogia é uma filosofia africana e referencial teórico-metodológico muito atribuído ao campo da Educação, mas que pode naturalmente ser uma tecnologia nas práticas artístico-pedagógicas em dança em direção à uma educação antirracista.

Você deve ter se perguntado por que estudar dança a partir da filosofia?. A pergunta não deveria ser: por que não pensar dança a partir da filosofia?. Filosofia segundo o Dr. Renato Nogueira é “cozinhar o pensamento”; “filosofia tem a ver com

uma culinária dos afetos pensantes” (NOGUERA, 2022), eu diria mais, que as experiências vivenciadas, os valores e ensinamentos assimilados das narrativas das nossas mais velhas e velhos, e tudo que atravessa o nosso corpo é uma *elaboração de pensamento no e pelo corpo* (ouvi isso em algum lugar porém por ora não me recordo quem falou rsrsrs). Significa dizer, por exemplo, que ao adentrar a sala de aula o que constitui a sujeita(o) mediadora da dança não é apartado do seu fazer-pensar. A própria dança não está dissociada das filosofias dos povos, pode você identificar na história da humanidade um momento no qual não havia dança?

Com isso, penso também que filosofias africanas sempre estiveram presentes na minha trajetória, nos quilombos, nas estratégias de sobrevivências, no cultivo da espiritualidade, nas narrativas de mim, ou seja, neste momento do percurso de pesquisa acadêmica é que verbalizo essa filosofia entendida aqui também como Pretagogia.

Sistematizada pela caribenha Dra. Sandra Petit, a Pretagogia tem como conceitos operatórios: *Tradição da oralidade; Pertencimento afro; Ancestralidade; Circularidade; Espiritualidade; Sacralidade do Corpo; Senioridade; Corpo Dança Afroancestral; Transversalidade; Produção Didática* (PETIT, 2015).

Os conteúdos que podem ser trabalhados dentro dessa concepção são estimulados pelo o que Petit nomeou de *Marcadores das Africanidades*, esses identificam nossas relações com a África e as Diásporas Negras perpassando todas as (i)materialidades dos conhecimentos africanos. Petit, registrou 30 desses, contudo, dado o caráter “questionador, mal-criado em atitude” (PETIT, 2015, p.19) da Pretagogia, os marcadores das africanidades não são enrijecidos, como pessoas filosóficas podemos investigar, criar, e reconhecer outros marcadores, pois

A Pretagogia tem uma perspectiva das diversidades, e se trabalha as diversas Áfricas, por isso devemos localizar de qual África estamos falando. Tudo que é trabalhado em sala deve ser contextualizado, e recortado, para não criarmos uma África genérica (PETIT, 2019).

Quadro 1 - Marcadores das Africanidades

<p>1. História do meu nome;</p> <p>2. Histórias da minha linhagem, inclusive agregados;</p> <p>3. Mitos/lendas/o ato de contar histórias/valorização da contação de histórias;</p> <p>4. Histórias do meu lugar de pertencimento/comunidade/territorialidades e desterritorialidades negras (movimentos de deslocamentos geográficos, corporais e simbólicos);</p> <p>5. Sabores da minha infância – pratos, modos de comer e o valor da comida;</p> <p>6. Pessoas negras referências da minha família e da minha comunidade e pessoas negras referências do mundo, significativas para mim;</p> <p>7. Simbologias da Circularidade: tempos cíclicos e da natureza;</p> <p>8. Práticas e valores de Iniciação/Ritos de transmissão e ensino;</p> <p>9. Mestras e Mestres negras/negros (da cultura negra);</p> <p>10. Escrituras Negras;</p> <p>11. Curas/Práticas de saúde;</p> <p>12. Cheiros “negros” significativos que nos trazem memórias;</p> <p>13. Festas afro da minha infância e festas de hoje;</p>	<p>14. Lugares míticos e territórios afro-marcados (investidos pela negritude);</p> <p>15. Músicas/Cantos/Toques/Ritmos/Estilos Afro.</p> <p>16. Danças afro;</p> <p>17. Cabelo afro (encaracolado/cacheado/crespo) - práticas corporais de afirmação e negação dos traços negros diacríticos;</p> <p>18. Representações da África/Relações com a África;</p> <p>19. Negritude – Forças e Resistências;</p> <p>20. Artesanatos;</p> <p>21. Outras tecnologias (exemplos, pinturas, parangadinkra, adinkras, situando de qual África estamos falando e quais etnias)</p> <p>22. Valores de Família/ Filosofia da família que herdamos de geração em geração que às vezes não identificamos como de origens africanas</p> <p>23. Racismos (perpetrados e sofridos);</p> <p>24. Formas de conviver/laços de solidariedade/relações de comunidade;</p> <p>25. Relação com a natureza;</p> <p>26. Religiosidades Pretas;</p> <p>27. Relação com as mais velhas e os mais velhos;</p> <p>28. Vocabulário/formas de falar;</p> <p>29. Relação com o chão (vivências e simbologias);</p> <p>30. Outras Práticas corporais (brincadeiras tradicionais/jogos e outros).</p>
---	---

Fig. 5. Marcadores das Africanidades. Fonte: (PETIT; ALVES, 2015, p. 138-139).

Para todes verem: tabela com os marcadores das africanidades enumerados.

Estação V - Sementes Pretagógicas na Licenciatura em Dança, o retorno

A necessidade de pensar criticamente caminhos efetivos para desestabilização do racismo me convoca a gingar nessas tensões cotidianas que demandam estratégias sagazes de sobrevivência individual e coletiva. Por esse motivo, os estudos pretagógicos circunscritos no meu corpo permeiam todos os núcleos de formação comunitária os quais pertencço.

No 1º semestre de 2022, foram articuladas sob orientação da coordenadora do *Projeto de Extensão de Monitoria*, Rita Aquino, especificamente, nas disciplinas de *Laboratório de Criação Coreográfica I e II*, e *Laboratório de Corpo I e II* do Curso de Licenciatura em Dança, metodologias de ensino “multiperspectivistas” possibilitadas pelas pessoas mediadoras nessas disciplinas, fomos: professor substituto Leonardo França, monitores: Carlos Andrade, Marco Antônio, Keila Oliveira, e professora efetiva Rita Aquino.

O segundo módulo dessas disciplinas evidenciou as metodologias afroreferenciadas, com isso parte dos conteúdos programados decorreram de visitas à exposições negras em diferentes ambientes como museu, cinema e teatro, e na sala de aula reverberado essas similitudes e formas de cosmoperceber o mundo.

Em nossa vivência Pretagógica, os princípios organizativos do encontro foram aterrados em quatro momentos:

1. chegada/acolhimento: contextualização sobre a Pretagogia. Proposição de exercício para aquecimento das moléculas através de palavras-ações associadas ao corpo-árvore: raízes, caule, fruto, tronco, sementes.

2. elinga⁴ do corpo: consistiu numa roda de contação de histórias, onde a situação e o ponto de início era proposto pelas pessoas estudantes e de uma em uma iam somando, criando o enredo ao mesmo tempo que usavam de gestos, expressões, linguagem corporal, voz, sotaque, molejo para comunicar-se.

3. escritas poéticas de textos abertos que poderiam ser: poemas, fragmentos de músicas, falas marcantes, situações, memórias, cheiros, sabores, paisagens, etc, que remetiam às 7 Yabás referenciais na trajetória individual

⁴Em linhas muito gerais, nos estudos do Dr. Lau Santos, a palavra drama/dramaturgia foi substituída por Elinga que na língua umbundu significa ação. Isto porque, Santos considera e, eu concordo, que dramaturgia não se adequa aos fazeres negros-indígenas nos quais têm como premissa a potência sinestésica do corpo como um território enunciativo de multicorporeidades. Para mais informações consultar o artigo *Do oriki à Elinga: princípios negros brasileiros de atuação e encenação*.

constituintes da ética-estética-desejos-fazer-saberes da sujeita no hoje.

4. tradução desse texto poético, escrito à grafite ou caneta, em movimentos/gestos dinamizados coreocena⁵.

Para algumas pessoas, esse encontro foi um estalo cognitivo-criativo que se desdobrou em solos muito sensíveis e afetuosos, apresentados no final do semestre.

Ou seja, perceba você que o jogo que se faz aqui é justamente imaginar possibilidades criativas para estudos da dança numa perspectiva de integração das múltiplas linguagens das artes como teatralidade, musicalidade, recursos audiovisuais, artes visuais, sementeadas pelos *Marcadores das Africanidades*, e regidas pelos princípios antirracistas que a Pretagogia tem como sul.

A reflexão que me é movente é: como posso direcionar as pessoas artistas- estudantes no encontro com a própria ancestralidade oferecendo uma mesa farta de insumos para dar espaço ao questionamento sobre o próprio pertencimento afro, e outros pertencimentos não reduzidos ao hegemônico, "descendentes de europeus" como costumam verbalizar com orgulho em muitos espaços educacionais? A Pretagogia tem me iluminado nesta construção.

Referências

BARROS, L.M.B.; FREITAS, K. **Experiência estética, alteridade e fabulação no cinemanegro**. Artigo (Pós-graduação em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", ECO PÓS, 2018.

FILOSOFIA AFRICANA ANTIGA: PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS. Live com Katiúscia Ribeiro. YouTube. 1h20'40".
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPibi3sFR5c>.
Acesso em: 17 set. 2022.

HISTÓRIA DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA - Silvio Almeida - Escola da Vila 2018. YouTube. 1h48'06".
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gwMRRVPI_Yw.
Acesso em: 15 set. 2022.

MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: O Reinado do Rosário no Jatobá/Leda

⁵ Também, na perspectiva do artista, pesquisador Lau Santos, coreocena se aproxima da ideia de anticoreografia por entender que coreografia, no sentido de partituras corporais quadradas, pode ser um dispositivo de controle das subjetividades no campo das artes das cenas. Para mais informações consultar o artigo *Do oriki à Elinga: princípios negros brasileiros de atuação e encenação*.

Maria Martins. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
(Coleção Perspectiva).

NOGUERA, R. **Ensino de filosofia e a lei 10639**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2º
edição, 2020.

PETIT, S. H. **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 10.639/03. Fortaleza: UECE, 2015.

PONTES, K. R. **Kemet, escolas e arcádeas**: a importância da filosofia africana no
combate ao racismo epistêmico e a lei 10.639/03. 2017. 93f. Dissertação (Mestrado
em Filosofia e Ensino) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da
Fonseca, Rio de Janeiro, 2017.

RENATO NOGUERA - O que é a Filosofia?. YouTube. 1h02'44".
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S2c9A6TjbUY>.
Acesso em: 14 set. 2022.

SANTOS, J. F. **ÒKÒTÒ**: dança desobediente afrocentrada, caminhos para a
formação em dança no ensino superior sob os estudos das relações étnicas-raciais
brasileiras. 2018. 247f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança da
UFBA, Salvador, 2018.

SANTOS, L. Do Oríkì à Elinga: princípios negro-brasileiros de atuação e encenação.
Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S. l.], v. 12, n. 4, p. 1-24, 2022.

Keila Estefany Danielle de Oliveira (Keila Oliveira) – (UFBA)

E-mail: keila.estefany@ufba.br

Mestranda no PPG Dança-UFBA, orientanda da professora Dra. Maria de Lourdes
Barros da Paixão. Licenciada em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Técnica
em Dança pela FUNCEB-Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Membra do Grupo GIRA– Grupo de Pesquisa em Cultura Indígena e Afro-Brasileira

Artista da dança move-se com os estudos
da diáspora negra.

1776

Pedagogias afrorreferenciadas como mestras para as experiências de Dança na Escola

Larissa Bonfim (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa de Mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, compartilha a provocação encontrada nas pedagogias afrorreferenciadas (PETIT, 2015; ROSA, 2013; FERREIRA, 2019) para o desenvolvimento das aulas do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco. O trabalho implica-se no questionamento de como essas referências negras em educação podem ser mestras das experiências de Dança na Escola no sentido de conteúdo e presença temática, mas, também, no sentido das concepções pedagógicas e didáticas, em um movimento de questionar as lógicas ocidentais escolares hegemônicas.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO BÁSICA. PEDAGOGIAS AFRRREFERENCIADAS. DECOLONIALIDADE.

Abstract: This Master's research in progress at the Graduate Program of the Federal University of Bahia, shares the provocation found in Afro-referenced pedagogies (PETIT, 2015; ROSA, 2013; FERREIRA, 2019) for the development of classes of the curricular component Dança no College of Application of the Federal University of Pernambuco. The work involves questioning how these black references in education can be masters of Dance at School experiences in the sense of content and thematic presence, but also in the sense of pedagogical and didactic conceptions, in a movement to question the logics hegemonic western schools.

Keywords: DANCE. EDUCATION. AFRO-REFERENCED PEDAGOGIES. DECOLONIALITY.

Por favor não maltrate esse nego
Esse nego foi quem me ensinou
Esse nego de calça rasgada, camisa furada
Ele é meu professor
Olha o nego! Olha o nego, sinhá!

Esse canto foi entoado por uma estudante do 6º ano do Colégio de Aplicação da UFPE, durante a aula da componente curricular Dança, em um dia que, após alguns encontros nos quais construímos conhecimentos com danças e culturas afro-ameríndias, ela, com seus cabelos cacheados e volumosos que habitualmente cobrem seu rosto, disse: “Professora, posso cantar uma música que

1777

combina com as nossas aulas?”

Essa loa, presente em rodas de capoeira, não era por mim conhecida. A estudante, que fala de sua pele clara em comparação a de sua irmã e a de seu irmão, pessoas negras retintas que lhe ensinaram essa letra, ela, que vivencia a superação de traumas por situação de violência, compartilhou a música alto e bom som. Sua voz ecoava pela sala “Olha o nego!” e, em coro, colegas de turma respondiam “Olha o nego, sinhá!”.

A pesquisa de mestrado em andamento, recentemente reintitulada “Dança, Giro Decolonial e práticas docentes na educação básica: quando a reta se curva”, do Programa de Pós-Graduação em Dança na UFBA, com orientação do Prof. Dr. Fernando Ferraz, desde o início desse momento investigativo efetivo em sala de aula, tem sido surpreendida com a interlocução com estudantes e as partilhas realizadas em nossa gira de aprendizados.

Os caminhos das matrizes culturais negras e indígenas traçam encruzilhadas e neste trabalho provocam os processos de Dança na Escola em termos de conteúdo e presença temática, mas, também, no sentido das concepções pedagógicas e didáticas, em um movimento de questionar as lógicas ocidentais que elegeram a si mesmas como universais e superiores para dar espaço às pulsantes e resistentes diante dos constantes apagamentos, culturas ancestrais.

Estabelecer diálogos com estas culturas que são mestras a iniciar em seus repertórios a quem indigna-se contra o racismo estruturante de nossa sociedade e se propõe a interrogar os estereótipos e mesmices forjados pelos preconceitos que as confinam em retornos superficiais ao passado e não as compreendem como potências plenas de produções criativas de presente e futuro. São universos de conteúdos e princípios filosóficos-pedagógicos com os quais podemos aprender e nos colocar a dançar.

1. Pretagorias, pedagogias e pedagogias da circularidade

As reivindicações fomentadas nas lutas dos diversos movimentos sociais étnico-raciais, resultados da mobilização dos movimentos negro e indígena e das múltiplas formas de resistência cultural afro-indígenas, conquistaram os marcos

históricos das Leis no. 10.639 e 11.645¹.

Estas, de suma importância como políticas de reparação, valorização e afirmação, tratam de processos de inclusão dos saberes africanos, afrodiáspóricos e indígenas nos currículos escolares. Na esteira dessas transformações, surgem pesquisas que preocupam-se com a efetiva implementação dessas Leis, para que as palavras saiam do papel.

Três produções dedicadas ao movimento de afrorreferenciamento nas vivências educacionais tornaram-se guias principais para este trabalho, dentre tantas outras possíveis: “Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral na formação de professoras e professores - contribuições do legado africano para a implementação da Lei no. 10.639/03”, de Sandra Haydée Petit, “Pedagogia, autonomia e mocambagem”, de Allan da Rosa e “Pedagogia da Circularidade Afrocênica: diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola”, de Tássio Ferreira.

A partir dessas referências, a experiência de Dança na Escola será problematizada em seus preceitos universalizantes, hierarquizantes e eurocêntricos, e as práticas em sala de aula no componente curricular Dança estimuladas por esses fazeres afrorreferenciados serão compartilhadas.

Na proposta metodológica denominada Pretagogia, Sandra Petit (2015) posiciona a importância do reconhecimento dos valores filosóficos-pedagógicos da cosmovisão africana que perpassam diversas danças afro-descendentes. Em sua pesquisa, intitulada deste modo para enfatizar que se trata de uma Pedagogia que potencializa os aprendizados da ancestralidade africana, a discussão é voltada para a criação de referenciais para a formação de docentes com disposição para implementar, nos currículos escolares e universitários, a história e as culturas africana, afro-brasileira e afrodiaspórica.

A Pretagogia, referencial teórico-metodológico em construção há alguns anos, pretende se constituir numa abordagem afrocentrada para formação de pessoas educadoras de modo geral. Parte dos elementos da cosmovisão africana, porque considera que as particularidades das expressões afrodescendentes devem ser tratadas com bases conceituais e filosóficas de origem materna, ou seja, da Mãe

¹ A Lei 10.639, de 2003, torna obrigatório o ensino de História da África e da Cultura afro-brasileira em todas as escolas brasileiras. A Lei 11.645, de 2008, amplia a obrigatoriedade também para o ensino da cultura indígena.

África. Dessa forma, a Pretagogia se alimenta dos saberes, conceitos e conhecimentos, de matriz africana, o que significa dizer que se ampara em um modo particular de ser e de estar no mundo. Esse modo de ser é também um modo de conceber o cosmos, ou seja, uma cosmovisão africana (PETIT, 2015, p. 119-120).

Petit tece críticas aos apagamentos históricos relativos às contribuições culturais de matriz africana em geral, inclusive na Pedagogia. Diante da amplitude e diversidade cultural do planeta, a Pretagogia convoca a reflexão a respeito de como a própria História da educação é contada sempre a partir da Europa e América do Norte, de modo que é naturalizado que o termo Pedagogia se refira apenas a teorias e práticas exercidas por pessoas brancas dessas regiões do mundo.

Para a autora, o corpo tem papel fundamental nas culturas ancestrais. O corpo-dança afroancestral, conceito cunhado por ela, é aquele que dança, canta, conta histórias e mitos, e manipula objetos simbólicos. O corpo é fonte de conhecimento e ocupa um papel de centralidade nas experiências de transversalidade e transposição didática propostas pela Pretagogia “[...] como nas tradições africanas, o corpo é o principal vetor do conhecimento, incorporando natureza e mundo espiritual de forma integrada” (PETIT, 2015, p. 665).

Em diálogo com Sodré (1997), a autora afirma que, na tradição africana, o corpo é um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa) tanto físico quanto mítico. Essa relação integrativa do corpo com o território não se faz presente nas tradições greco-latinas, pois, se na perspectiva eurocentrada o corpo se distancia da natureza, na cosmovisão africana ele é fundamento sagrado. O ocidente concebeu o corpo como natureza, sendo esta inferior, e o espírito como algo superior, pertencente à cultura.

Estes princípios são colocados também pelos outros autores, em consonância, como o princípio da aprendizagem pela experiência. A palavra tem força e dizer é fazer, e aprende-se fazendo, de modo que mais vale as vivências do que uma pessoa cheia de palavras que não viveu, [...] pois existem coisas que não 'se explicam', mas que se experimentam e se vivem" (BÂ, 1982, p. 193 apud PETIT, 2015, p. 114).

Na Pedagogia, de Allan da Rosa, a cultura afro-brasileira também é enfatizada como uma cultura da experiência. É uma cultura de iniciação, de conhecimentos construídos na presença, no encontro efetivo com o outro. É força viva. A pessoa que está na posição de mestre, portanto, não ensina, mas inicia, ou

seja, cria condições para que a aprendizagem aconteça em uma situação de aprendizado de forma aberta, com espaço para o indeterminado e o encantado.

A Pedagogia vislumbra práticas educativas que valorizem o experimental, o pessoal, o dialógico e o reencantamento do mundo. Rosa ressalta trabalhos de pesquisa em culturas negras que trançam teoria e prática e estes, como a própria Pedagogia, são referências para se lidar com a cultura afro-brasileira na escola. Não há modelos, há estudos a serem realizados, para que não continuemos ancorados em padrões de repetição simplista de temas. Ademais, a busca perpassa o questionamento de quais alternativas oferecem estas matrizes ancestrais para o entendimento dos processos pedagógicos, em meio as convenções em que se restringe a grande maioria da educação, oficial e institucional, brasileira.

Para além de “conteúdo” e de presença temática, tão importantes na correnteza dos rios escolares que fluem (ou se travam e transbordam) do ensino fundamental ao universitário, o que ressaltamos na Pedagogia é a forma, a didática, a maneira de gerar e de transmitir saber que permita à abstração se enamorar da sensibilidade e do sensorial, do corpo, do que somos, que é água, ponte e barco para qualquer concepção e desfrute de conhecimento (ROSA, 2013, p. 124).

Rosa estabelece, na Pedagogia, imagens simbólicas da cultura afro-brasileira. Elas são elencadas como presenças indispensáveis na cultura afro. Estes elementos possibilitam o encontro com os universos afrodiaspóricos, na perspectiva da cultura de experiência e podem ser levados para a sala de aula como fomentadores e disparadores poéticos para a vivência dos processos pedagógicos.

Essas imagens simbólicas são elencadas e trabalhadas pelo autor, em determinado momento de sua obra. São elas: a cabaça, tão utilizada em instrumentos musicais e como recipiente, vista como cesto de ancestralidade e símbolo gerador de criação. Os alimentos e as folhas, atributos arquetípicos das comidas de santo e outras entidades afro-ameríndias e dos banhos de ervas de cura. Os búzios, fontes de segredos, a casa, como corpo-morada e relação profunda com o território que se habita. Os tecidos, com suas estamparias e tramas, movem o ar e indicam pessoas e identidades. Os perfumes, fragrâncias e defumadores, tão frequentes nas culturas afro-brasileira, limpam os carregos e dão passagem. O quintal, como espaço da confraternização musicada e dançada, a árvore, símbolo de raiz que possibilita longos alcances. O tambor é fala e ritmo, ritmo chama a roda,

roda comandada pelo mestre. Travessias e mediações nos símbolos do navio, da teia e da encruzilhada.

As densas e poéticas escritas sobre cada um desses símbolos presentes no livro foram muito inspiradoras e orientaram fortemente o desenvolvimento das aulas do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da UFPE, aulas até recentemente chamadas de aulas-laboratório.

Esta perspectiva de imersão no mundo da natureza e dele retirar todo o conhecimento necessário para a vida é o que inspira a Pedagogia da Circularidade, de Tássio Ferreira. O próprio símbolo do círculo, a imagem da ida e do retorno, sem hierarquizações, é a compreensão dos modos de aprendizado a partir de uma perspectiva descolonizada.

A escola é reta. Quando roda, é uma máquina de fábrica que gira uma engrenagem que faz funcionar todo um sistema mantenedor de opressões. Nesta presente pesquisa, em consonância com esses autores e autora apresentados acima, a educação é concebida uma gira de Xirê de terreiro, uma roda em sentido anti-horário e anti pedagógico para a reinvenção de existências (FERREIRA, 2019).

Essa relação da escola com a fábrica não é metafórica, trata-se de uma referência literal. Na Europa do século XIX, as instituições escolares surgiram no formato conhecido até nos dias de hoje, como uma demanda do regime capitalista, para formação de mão de obra para o polo industrial. A própria estrutura da escola remonta a fábrica: horários de entrada e saída, segmentação de disciplinas, refeições cronometradas, docilização de corpos enquadrados em suas carteiras com foco de aprendizagem em determinado tipo de raciocínio.

Em uma perspectiva decolonial, a escola tem outro sentido. Ela é conexão com a vida. Por isso, autores como Ferreira, compreendem o terreiro como um contexto de aprendizagem, como uma escola.

[...] o ato de em-sinar na comunidade de terreiro significa colocar o outro dentro de seu odu, dentro de sua própria sina, do seu caminho, do seu jeito de ser no mundo do jeito como ele é. Entendemos que esta é uma singularidade que merece ser situada dentro do pensamento de matriz africana. Estamos falando do pensamento tradicional africano recriado nas comunidades de terreiro (MACHADO, 2017, p. 45).

Ensinar, ou, como nos provoca epistemologicamente Vanda Machado, em-sinar, compreende como papel da educação colocar o indivíduo na sua sina, no seu caminho. Isto subverte a lógica ocidental, pois estudar não significa mais

acumular informações de uma dada cultura, mas um chamado a vivência de experiências de modo a construir seu próprio percurso na passagem por esse mundo, trajetórias que deixam de ser retas e lineares para apreciar as curvas.

Nessas propostas de pedagogias afrorreferenciadas, podemos reconhecer o incentivo para que docentes busquem e produzam conhecimento dentro das matrizes negras. Tratam-se de convites à reflexão a respeito do fazer educativo, convite este aceito na presente pesquisa na elaboração e realização de aulas instigadas por essas obras que propõem cenários educacionais plurais, transdisciplinares e antirracistas, com ênfases na importância do corpo, da experiência vivida, da comunidade e da ancestralidade.

2. Partilha de processos: encruzilhadas

Essa pesquisa de Mestrado em andamento tem se transformado significativamente ao longo do tempo e particularmente nos últimos meses com as experiências em sala de aula e com as provocações da banca examinadora na etapa de qualificação deste trabalho.

Acredito ser pertinente essa partilha na medida em que o próprio nome atribuído aos encontros com as turmas de estudantes no momento da submissão do resumo expandido, aulas-laboratório, foi problematizada. Inicialmente, a intenção era de traduzir um desejo de investigação, mas tornou-se inapropriado por sua direta conexão com um imaginário positivista e cientificista que se deseja combater nas perspectivas decoloniais e afrorreferenciadas que exatamente questionam os saberes monoculturais eurocêntricos. Refletir sobre esse aspecto foi interessante, já que este uso da palavra laboratório me era próximo e o observo como bem aceito em diversos contextos de dança contemporânea, relacionadas a danças européias e norte-americanas, e o utilizei a partir dessa bagagem sem me dar conta da reprodução de colonialidade contida na expressão.

Outro ponto que gostaria de destacar antes de iniciar de fato a partilha das experiências do dançar é a construção de roteiros dessas, até então, aulas-laboratório. Em uma outra pertinente provocação feita pela professora membro da banca de qualificação, ouvi que não havia nada mais colonial/colonizador do que a proposição de roteiros prontos para essa experiência que se intencionava decolonial com as turmas de estudantes.

Esse relato se faz presente nessa escrita com o intuito de valorização da processualidade da pesquisa e no reconhecimento de que, principalmente nesse caso pela investigação se tratar de minhas próprias práticas docentes a partir de métodos (auto)biográficos (JOSSO, 2002 e 2012; NÓVOA, 2010; BOLÍVAR, 2002) e também com embasamentos na noção de professoralidade (ASSIS, 2018; PEREIRA, 2013), é de interesse do trabalho que possíveis armadilhas de desconexões entre as compreensões conceituais e o fazer de danças sejam desarmadas. Tendo em vista que somos socializados e educados em uma sociedade de manutenção e reprodução das colonialidades, estamos sujeitos a todo tipo de arapucas, inclusive postas por nós mesmos.

O encontro com essa temática de pesquisa das pedagogias afrorreferenciadas como mestras para as experiências de dança na escola, surge de muitos atravessamentos com minhas histórias profissionais e pessoais e um forte desejo por transformação em minha agência. Desse modo, por me sentir tão profundamente mobilizada e implicada em todo esse processo, é definitivamente desafiador e provocador o apontamento de que a construção de roteiros prévios para o desenvolvimento das aulas pode reafirmar o que se quer combater.

Mesmo que durante a reflexão, em partes, perceba que tendo a tecer certas ressalvas para o apontamento, fico em dúvida se de fato posso proceder minha análise neste lugar ou se seriam proteções para me defender de uma posição na qual não quero estar. Sinto-me em uma encruzilhada, disposta a problematizar os caminhos percorridos e os que ainda estão por vir.

De forma similar a inadequação da nomenclatura aulas-laboratório, a palavra roteiros pode não ser apropriada por estar associada a uma trajetória pré-estabelecida que precisa ser cumprida, quando a construção a partir de pedagogias decoloniais propõe a construção do conhecimento no encontro e não nesta lógica de que a pessoa na condição de educadora decida quais são os saberes mais importantes a serem aprendidos. Então será que é possível, mesmo que os saberes propostos sejam os não-hegemônicos, saberes negros e indígenas, que a estrutura de pensamento colonizadora se repita quando estes tornam-se as referências e conteúdos eleitos pelo professor para a situação de aprendizado?

Será que estaria eu, em certa medida, fazendo o que Enrique Dussel chamou de “crítica eurocêntrica ao eurocentrismo” (GROSFOGUEL, 2012), ou seja, acreditando estar em outra perspectiva de educação, mantendo a mesma educação

colonizadora? Com a intenção de rodopio, estaria eu, imóvel?

O rodopio configura-se como o giro que desloca os eixos referenciais, fazendo com que aqueles princípios que comumente são compreendidos como objetos a serem investigados e que por uma série de relações de saber/poder são mantidos sobre uma espécie de regulação discursiva sejam credibilizados como potências emergentes e transgressivas. Falamos de amarrações versadas, balaios, pontos riscados que enigmatizam e anunciam outros princípios explicativos de mundo, orientados por outras lógicas de saber que revelam experiências que emergem como outros referenciais (SIMAS; RUFINO, 2008, p. 35).

Movimentos de rodopio fazem girar a diversidade de saberes na escola enlaçados com o compromisso pela justiça social/cognitiva, no enfrentamento do racismo epistemológico e no fortalecimento de práticas pedagógicas que contribuem para a transgressão do ideário colonial. Com a colonialidade instalada há cinco séculos, são profundas as marafundas coloniais, termo reivindicado pelos autores para dimensionar os efeitos do colonialismo como traumas não curados. Não podemos acreditar que os processos de descolonização serão simples, há muito trabalho a ser feito e esta pesquisa pretende alinhar-se a esta força tarefa tão necessária. Vamos dançar.

3. Experiências do dançar: interlocuções com estudantes

Como dito por outro professor membro da banca de qualificação, algumas vezes não escrevemos o que fazemos ou não fazemos algo que escrevemos. Nesse sentido, minhas inquietações com a provocação compartilhada anteriormente foram encontrando respostas na retomada das vivências e fala das crianças e adolescentes com as quais trabalho.

Minhas experiências, ao longo dos anos, com diversos públicos e em diversos contextos educacionais, foram pautadas pela busca de uma profunda escuta (palavra provavelmente não adequada pelo seu teor capacitista, outra expressão muito utilizada vinculada a bagagem de compreensões de corpo e de danças contemporâneas de linhagens europeias e norte-americanas) e construção coletiva dos processos artístico-pedagógicos.

No entanto, aprendi que a escuta não é perguntar e ouvir a resposta que prontamente chega. Habitualmente não está nas primeiras e mais evidentes camadas. A escuta está também nas entrelinhas, no que não é dito. Não é algo fácil, ainda mais tratando-se de grupos tão heterogêneos como os que compõem as

turmas do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco em termos de raça e realidades socioeconômicas.

Quero dizer, a escuta dos interesses de uma outra escola pública que atende a estudantes de uma mesma comunidade, provavelmente terá respostas mais homogêneas quanto aos interesses de dança e possíveis pontos de partida para a construção coletiva do conhecimento, como foi apontado que deveria ter sido o caminho por mim traçado em uma perspectiva de pedagogia decolonial na provocação na banca de qualificação.

Observo que a chegada nos roteiros não foi um processo sem escuta, ao contrário, e não acredito que uma orientação de certa forma mais centralizada na figura da professora, que parte sua condução dessa observação prévia e inclusive mais aguçada das entrelinhas, em contextos de educação básica, não se configura como uma manutenção ou reprodução das colonialidades.

Além do mais, em todos os encontros, apesar da escolha de danças afro-ameríndias e o desenvolvimento das propostas de criação a partir de símbolos de culturas negras e indígenas estar pré-estabelecida, a roda girava viva de perguntas, comentários, partilhas surpreendentes, fazendo com que a construção do conhecimento se realizasse no coletivo.

As aulas foram criadas, como acima mencionado, com inspiração nas imagens simbólicas escolhidas e descritas poeticamente por Allan da Rosa (2013). Nelas, a partir dos elementos cabaça, massapê, folhas, água, vento, encruzilhadas, tecidos, estudantes entraram em contato com o corpo nessa compreensão de corpo-dança afroancestral (PETIT, 2015), aprenderam, de modo panorâmico, princípios de movimentos de danças afro-ameríndias, realizaram discussões pertinentes sobre racismo, racismo religioso, entre outros temas relacionados, e improvisaram e criaram em dança a partir desses elementos elencados.

Neste momento, devido ao limite de páginas, não cabe uma descrição apropriada das vivências, mas falarei brevemente sobre o retorno dado pelas turmas. Apesar de já imaginado, é revelador observar na prática como essas danças e essas discussões são, de modo geral, muito distantes desses estudantes. Escolas anteriores e nossa própria escola, de certa forma, não possibilitam o acesso aos conhecimentos advindos dessas matrizes não-eurocêntricas e, ao mesmo tempo, existe uma vontade de conhecer por parte dessas estudantes cada vez mais politizados em termos de identificação racial, ao mesmo tempo em que a reprodução

de preconceitos e estereótipos continua a perpetuar a cultura negra e indígena no lugar de inferior, primitiva, estranha e sem valor.

As mediações em sala de aula foram muito positivas. Muitas falas, perguntas e comentários realmente traziam vida para o ambiente, em um diálogo que muitas vezes não era intermediado por mim, mas pelos próprios estudantes. Um universo distante foi aproximado, como colocado pela estudante:

Eu não sabia de nada dessas coisas, sou evangélica e minha mãe disse que não era para eu dançar essas danças. Mas eu não penso assim, se está aqui na escola é para eu aprender, me abrir e conhecer coisas diferentes, para respeitar as culturas. Eu achei bem legal e divertido, para falar a verdade, então por que a gente não pode saber disso, não tem nada de errado, né? (Estudante A, 11 anos).

Muitas histórias foram aparecendo no decorrer das aulas, como avós benzedeiros, quando dançamos e criamos com as folhas; crianças que são de terreiro, e jamais tinham tido espaço para dizer isso para seus colegas, identificaram-se nas danças das águas, de Oxum, e desenvolveram outra relação com o espaço escolar. Muitas se interessaram pela relação com a natureza, com a terra, e com os pés descalços fomos para a área externa do Colégio compor e partilhar movimentos aprendidos e inventados. “Eu gosto muito de colocar meu pé no chão, não gosto de ficar de sapato. Já gostava da aula de dança por isso e agora gostei ainda mais que a gente veio aqui fora. Faço meu pé de tambor” (Estudante B, 12 anos).

4. É preciso finalizar por aqui, por enquanto

Mesmo com a percepção de que não houve tempo e espaço suficiente para o aprofundamento necessário das reflexões, acredito que a escrita aqui exposta apresenta-se como pertinente na medida em que partilha as referências das pedagogias afrorreferenciadas e expõem os conflitos e processos de uma pesquisa em andamento.

Também foram breves as proposições das pesquisa feitas na escola, mas estruturas parecem estar se movendo, em pequenos movimentos, de tanto que estamos a tentar rodopiar.

Na reunião escola-família do CAP UFPE, tive contato com oposições ao trabalho que foi realizado devido aos racismos e intolerâncias religiosas entranhados

em nossa sociedade, o que revela ainda mais a urgência de fazeres como esses nas aulas. Por outro lado, sementes foram plantadas e parecem já ter força para germinar na direção de pluralidade e diversidade de saberes no espaço escolar e no aprender de dança na educação básica.

Há muito o que se aprender, ou melhor, ser iniciada, no encontro com essas pedagogias afrorreferenciadas como mestras para as experiências de Dança na Escola. As espirais desse texto nos conduziram para a problematização dos caminhos, diante de uma grande encruzilhada que é o momento de qualificação de uma pesquisa acadêmica. Inicialmente, na submissão do resumo expandido ao comitê temático “Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras”, no VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, não imaginei que as curvas trariam essa pesquisa até aqui. Apesar da autocrítica por uma escrita, talvez, um tanto tortuosa que não deu conta de todos os elementos que se propôs, principalmente no que se refere as experiências de dança dentro da sala de aula, considero relevante e honesta a partilha dos trajetos não-lineares que indicam a busca por potência nessa investigação de autoformação docente.

Referências

ASSIS, T. S. **Professorialidade em Dança no contexto Universitário**: tessitura de uma rede de experiências. 171 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2018.

BOLÍVAR, A. ¿De nobis ipsis silemus? Epistemología de la investigación biográfico-narrativa. **Revista Electrónica de Investigación Educativa (REDIE)**, v. 4, 2002. Disponível em: <http://redie.ens.uabc.mx/vol4n1/contenidobolivar.html>. Acesso em: 10 dez. 2019.

GROSFOGUEL, R. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. **Revista Contemporânea**. São Paulo, v. 2, n. 2 p. 337-362, jul./dez. 2012.

JOSSO, M. C. Da formação do sujeito... ao sujeito da formação. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. (Orgs). **O método (auto)biográfico e a formação**. Trad. Maria Nóvoa. Lisboa: Pentaedro, Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988, p. 35-50.

JOSSO, M. C. **Experiências de vida e formação**. Tradução: José Claudino e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.

FERREIRA, T. **Pedagogia da circularidade afrocênica:** diretrizes metodológicas inspiradas nas ensinagens da tradição do Candomblé Congo-Angola. 2019. 271 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2019.

MACHADO, V. **Pele da Cor da Noite.** Salvador: EDUFBA, 2017.

PETIT, S. H. **Pretagogia:** Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei Nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

PEREIRA, M. V. **A estética da professoralidade:** um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

ROSA, A. **Pedagogia, autonomia e mocambagem.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2019.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Ed. Mórula, 2018.

Larissa Bonfim (UFBA)

E-mail: larissa.bonfim@ufpe.br

Mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bacharela e licenciada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas. É professora de Dança do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco.

1789

Vamos Arte-cular com a Silvestre Associação Cultural: insurgência decolonial da Dança para Arte Educação

Marcela Botelho Brasil (UNEB / UFBA)

Rodrigo Santos Carvalho (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este artigo tem como tema a Silvestre Associação Cultural, que nasceu em plena pandemia enraizada pela força e sabedoria da educadora e artista da dança Rosangela Silvestre, fortalecida pela *família* que acompanha aos seus chamados. Daremos ênfase a ações nomeadas *Vamos Arte-cular*, que foram celebradas em 18 edições, entre junho de 2021 e março de 2022, em eventos online e/ou híbridos, contando com artistas e educadores de diversas localidades e nacionalidades, pesquisadores de diversos formatos de manifestações culturais e ancestrais. Expõe-se também a inter-relação com artes visuais durante este percurso. A reunião destes artistas educadores, e suas lutas ou trabalhos com diversas Matrizes Culturais, “*arte-cula*” uma resistência decolonial fortemente amparada em saberes artísticos fundamentados em epistemes ancestrais e identitárias que se configuram como possibilidades do popular na contemporaneidade, em articulação com ideias encontradas em Abib (2015), Candau (2010) e Ligiéro (2011).

Palavras-chave: TÉCNICA SILVESTRE. DANÇA. VAMOS ARTE-CULAR. DECOLONIAL. ASSOCIAÇÃO CULTURAL.

Abstract: This article has as its theme the Silvestre Cultural Association, which was born in the middle of a pandemic rooted by the strength and wisdom of the educator and dance artist Rosangela Silvestre, strengthened by the *family* that accompanies her calls. We will emphasize actions named *Vamos Arte-cular*, or Let's Art-iculate, which were held in 18 editions, between June 2021 and March 2022, in online and/or hybrid events, with artists and educators from different locations and nationalities, researchers from different formats of cultural and ancestral manifestations. The interrelationship with visual arts during this journey is also exposed. The meeting of these educator artists, and their struggles or works with different *Cultural Matrizes*, “*art-iculates*” a decolonial resistance strongly supported by artistic knowledge based on ancestral and identity epistemes that are configured as possibilities of the popular in contemporary times, in articulation with ideas found in Abib (2015), Candau (2010) and Ligiéro (2011).

Keywords: SILVESTRE TECHNIQUE. DANCE. LET'S ART-ICULATE. DECOLONIAL. CULTURAL ASSOCIATION.

1. Silvestre Associação Cultural e conceitos de *família*

A escrita deste artigo precisa acontecer no plural. Ele tem como tema a Silvestre Associação Cultural, que nasce em plena pandemia de COVID-19 e que traz a força e sabedoria da professora, coreógrafa e dançarina Rosangela Silvestre¹ e sua Técnica Silvestre de dança como constructos fundantes, mas que por sua tamanha generosidade, segue construindo e reconstruindo seus saberes-fazeres coletivamente. O que veio antes e quem trazemos conosco passa por um entendimento de *família* que surgiu nas salas de aula de dança da Técnica Silvestre, sob a tutela e condução desta matriarca.

Família, no contexto das aulas presenciais, funcionava como parte do vocabulário desta técnica, quando Rosangela Silvestre convidava as pessoas a se reunirem no fundo da sala, dividindo-as em pequenos grupos para dançarem juntas - o que poderia se assemelhar às composições de diagonais no balé clássico, quando são solicitadas duplas, trios ou qualquer outra organização para que se frua o movimento. Na Técnica Silvestre, esse momento é marcado pela troca de olhares e reconhecimento daqueles que farão parte da mesma fileira, ou da sua *família* naquele momento da aula. Com a pandemia de coronavírus e o advento das aulas online, o encontro passou do fundo da sala às janelinhas virtuais das reuniões do Zoom, onde nos encontrávamos em grandes *famílias* multiculturais, em uma nova configuração de tempo-espço. *Família* era usado para a equipe de professores e produção, mas o protagonismo se estende também para estudantes, quer estejam há 10 anos nas práticas da Técnica Silvestre, ou aqueles que chegam para a primeira aula no modo online - e recebem as boas-vindas à *família*.

Então, neste contexto de pandemia, nasce a Silvestre Associação Cultural e vivenciamos a ampliação de *família* da dança para outras artes, outros modos de presença. Nas ações da Associação, *família* não é apenas quem se encontra para

¹ Rosangela Silvestre é coreógrafa, dançarina, instrutora de dança e criadora da Técnica Silvestre. Ela é natural de Salvador, Bahia, Brasil, onde se formou bacharel em Dança e pós graduou-se com Especialização em Coreografia, cursos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela pesquisou dança e música no Brasil, Índia, Egito, Senegal e Cuba, formando esta sua paleta de movimentos eclética e que alimentam a sua técnica em constante evolução. Ela adquiriu formação em técnicas diversas de dança como, por exemplo: técnica de Martha Graham, José Limón, Lester Horton, Katherine Dunham barra ao solo, balé clássico, experimentando ainda a dança-teatro alemã, danças contemporâneas, folclóricas, bem como danças tradicionais da África e outros continentes. Os seus instrutores incluem Raimundo Bispo dos Santos - Mestre King, Mercedes Baptista, Clyde Morgan, Carlos Moraes, Nelma Seixas, entre outros, a partir do final dos anos 1970.

dançar, mas também para pintar, desenhar, expor, ou simplesmente contemplar, estar presente, doar a própria presença. Outras possibilidades de *família* passam também pela família consanguínea, pela religiosa, pelas ancestralidades, lembrando inclusive a referência indígena, onde podemos entender *família* como toda comunidade e inclusive a terra, a natureza, a água, as plantas e animais, que são parentes!

Podemos pensar também neste conceito aberto de *família*, que atinge a construção deste artigo ao incorporar reflexões geradas pela comunicação oral neste VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, no comitê temático de Dança e Diáspora Negra – uma outra importante *família* no campo destas lutas por reconhecimentos destes saberes. A pergunta do professor Fernando Ferraz remodela a escrita deste artigo, revelando maneiras de compreensão de conceitos familiares à praticantes da Técnica Silvestre, mas, todavia, interessantes de serem esclarecidos em outras esferas e áreas da dança. Ao indagar o que é *família* neste modo Silvestre de concepção, também foi possível expressar que não se deseja fechar um conceito em poucas linhas, mas sim, abrir! A abertura de escuta e entendimento de outras possibilidades de *família* – assim como muitos outros conceitos – fazem parte da dinâmica que revela na Técnica Silvestre um modo de operar outro, numa construção de conhecimento colaborativa. Aqui, reforçamos como é potente pensar a abertura na produção de conceitos. Ao construir conhecimento sem precisar fechar ideias como nos dicionários, sem a necessidade de estabelecer: *Família* é – dois pontos – acreditamos estar celebrando a diversidade de percepções e compreensões sobre os objetos de estudo, sobre as simbologias nas danças, sobre as impressões que pode deixar o contato com uma obra de arte.

Assim, transcrever as potentes experiências promovidas pela *família* Silvestre Associação Cultural é uma forma de consolidar as epistemologias artísticas e os saberes do corpo como protagonistas de vivências na Arte, Cultura e Educação que, a partir da dança, têm se expandido para horizontes que contemplam também outras artes. Neste trabalho, daremos ênfase a ações nomeadas Vamos Arte-cular e, posteriormente, à inter-relação da dança com as artes visuais durante este percurso. Trazemos a articulação com algumas ideias encontradas em Abib (2015), Candau (2010) e Ligiéro (2011).

1792

A tentativa de criar um dossiê do primeiro ano de atuação desta

Associação não poderia vir desacompanhada de uma menção honrosa à Técnica Silvestre e de seus desdobramentos que foram impulsionados pela pandemia de COVID-19. Breve histórico da Técnica Silvestre online e das ações durante a pandemia que fortaleceram esse *chamado* por um espaço físico e pela criação da Silvestre Associação Cultural constam em texto publicado por Brasil (2021). O presente trabalho seria continuidade desta primeira publicação.

Destarte, a Silvestre Associação Cultural foi registrada em 15 de dezembro de 2020, como uma nova luz de esperança para as artes que nasce em plena pandemia. Os primeiros associados que deram corpo a esta organização foram: Emilena Santos, Deko Alves, Adinelson Àkànbí Ode, Rodrigo Chakra, Marcela Brasil, Vanessa Oliveira, Lucimar Cerqueira, Samantha Carvalho, Hélio Oliveira e Cléber Trindade (BRASIL, 2021, p. 103).

No momento da tessitura deste texto, iniciado em abril de 2022, acabamos de vivenciar na cidade de Salvador, o alívio de medidas restritivas, quando o prefeito Bruno Reis, seguido do governador da Bahia, Rui Costa, decretaram a não obrigatoriedade do uso de máscaras em espaços abertos, como também em alguns lugares fechados. Assim, num cenário em que podemos vislumbrar horizontes de pós-pandemia, vale ressaltar, que todas as ações aqui descritas, anteriores a estes decretos, foram fomentadas de maneira online e/ou híbrida, e observando todas as medidas restritivas impostas na época de seus acontecimentos.

2. As ações “Vamos Arte-cular”

Após a conquista de um espaço situado no centro histórico de Salvador-BA, demos início a ações nomeadas **Vamos Arte-cular** - uma grande reunião de artistas que se juntaram à causa Silvestre, em grandes celebrações de arte, cultura e educação. Registrar a diversidade destas ações é mais do que manter uma memória do passado, mas sobretudo, promover a circulação de estéticas trazidas pela dança, pela música, pelas artes visuais, que trazem fortes referências identitárias que ainda lutam por reconhecimento e valorização.



Fig. 1. Cartazes das ações Vamos Arte-cular de junho de 2021 a março de 2022.

Para todos verem: Mosaico com os 18 cartazes das ações *Vamos Arte-cular*, a maioria deles em fundo preto, com fotos e nomes de cada artista participante e informações sobre o evento, como título do workshop performance, data e horário de realização. Na parte inferior de cada cartaz, em fundo branco, estão o logotipo da Silvestre Associação Cultural, em alguns casos das instituições parceiras, e a frase *Vamos Arte-cular*.

Num breve dossiê de decolonialidade, tivemos *workshops performances* “arte-culando” com estes seguintes artistas e educadores:

- Rosângela Silvestre, Marivaldo dos Santos e a Yalorixá Mainha da Bahia

(Simbologia de Orixá - Herança e Inspiração, em 19 de junho de 2021);

- Vânia Oliveira (Danças dos Blocos Afro, em 17 de julho de 2021);
- Nartan Lemos e Lúcia Cordeiro (Dança Vital e Danças Circulares, em 27 de julho de 2021);
- Dill Costa (Samba Jazz, em 31 de julho de 2021 - evento híbrido com estudantes presenciais em Chicago - EUA);
- Rosângela Silvestre, Deko Alves, Hélio Oliveira, Cléber Trindade e Adinelson Àkànbí Ode (In-corp-orar, em 21 de agosto de 2021);
- Lino Amilton Lino (Dança Afro Contemporânea, 25 de setembro de 2021);
- Aninha Malandro e Carlinhos Pandeiro de Ouro (Samba Encontro, em 17 de outubro de 2021 - evento híbrido com estudantes presenciais em Los Angeles - EUA);
- Lorin Hansen e Mason Aeschbacher (Samba da Terra, em 23 de outubro de 2021, com performance da companhia de dança Samba Fogo);
- Nildinha Fonseca e José Ricardo (Dança Afro-Brasileira e Histórias de Caboclo, em 30 de outubro de 2021);
- Janete Santiago (Experimentos para o corpo mover, em 6 de novembro de 2021);
- Elísio Pita (Olokun, em 12 de novembro de 2021 – em parceria com o EFAI - E-Fórum de Artes e Ideias);
- Priscila Paciência, Alysson Bruno, Renato Pereira (Caminhos do movimento - sons e ações, em 27 de novembro de 2021);
- Leda Maria Ornellas (Dança Afro-Brasileira - Andarilha Ancestral, em 3 de dezembro de 2021);
- Denilson Oluwafemí (Fundamentos da Dança Afro Brasileira, em 11 de dezembro de 2021);
- Gilmar Sampaio, Agnaldo Fonseca e Dudé Conceição (Atotô! O Senhor da Cura, em 18 de dezembro de 2021 - evento híbrido com estudantes presenciais em Salvador-BA, na sede da Silvestre Associação Cultural);
- Moving Spirits Dance Company (Raízes Diaspora Roots, em 19 de dezembro de 2021);
- Kimberly Miguel Mullen (Yemaya, em 26 de fevereiro de 2022);
- Luanda Mori (Vague, em 5 de março de 2022; evento híbrido com estudantes presenciais em Genève - Suíça).

Além de cada uma destas ações *Vamos Arte-cular*, foram promovidos os tradicionais Cursos Intensivos de Técnica Silvestre, que acontecem anualmente em janeiro e agosto - em agosto de 2021, realizado apenas na versão online; em janeiro de 2022, já experimentando a volta ao presencial com o alívio de medidas restritas, a exigência de testes rápidos de COVID e uso obrigatório das máscaras em espaço com capacidade reduzida de pessoas por metro quadrado, o curso foi também oferecido no modo online, com programações distintas e adaptações de fuso horário para estudantes da Técnica Silvestre em diferentes localidades, contando ainda, com a Mostra das Performances produzidas ao longo do mês - da experiência presencial e dos grupos online, numa socialização no formato híbrido. A performance elaborada presencialmente em Salvador também ganhou as ruas e foi apresentada à comunidade do centro histórico de Salvador na última sexta-feira do mês de janeiro de 2022, na praça da Sé, em frente à Cruz Caída e ao edifício que sedia a Associação. Outros cursos presenciais e/ou híbridos passaram a acontecer no Espaço Cultural Silvestre, como passou a ser chamada a nossa sede.

Referentes às ações *Vamos Arte-cular* em apoio à Silvestre Associação Cultural, transformando em números, tivemos 18 edições realizadas entre junho de 2021 e março de 2022, contando com a participação de cerca de 33 artistas e educadores de diversas localidades e nacionalidades, pesquisadores de diversos formatos de manifestações culturais e ancestrais.

Pois, como ignorar esse movimento significativo e consistente que começa a se articular sustentado por uma forte base comunitária, ligada aos saberes e tradições populares e na ancestralidade? Seria mesmo correto afirmar não ser possível reconhecer o caráter “popular” dessas ações e iniciativas? Será realmente que esse movimento que se fortalece dia a dia não nos mostra novas possibilidades de definir o “popular” nas sociedades contemporâneas, presente no cotidiano das comunidades e grupos sociais mais organizados, que se contrapõe e se diferencia das formas mais massificadas de cultura? (ABIB, 2015, p. 18).

Destarte, com essa interrogação, refletimos sobre uma releitura de ações que poderiam ser consideradas de caráter “popular”, uma vez que estão totalmente imbricadas a saberes e tradições ancestrais, não apenas afro-diaspóricas, mas também amparadas em saberes locais e culturas indígenas. Estas ações contam, ainda, com a repercussão pelo mundo de artistas que levaram a cultura brasileira em suas diversas apropriações e mixagens, incorporando aos seus trabalhos as vivências tradicionais e populares com as quais tiveram contato, gerando novas

epistemes, novos estudos e novas formas de existência - artísticas, educativas, sociais, culturais. Esta poderia ser também uma releitura do conceito de Motrizes Culturais de Zeca Ligiero, que diz:

O conceito de Motrizes Culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Consideramos, então, que a partir de manifestações e celebrações destas culturas, novas formas de educar pela arte surgiram, preservando as características de recuperar tradições ancestrais, fortalecer identidades que sofreram outrora repressões e tentativas de apagamento e que, utilizando-se da combinação de dança, canto, música, figurino, artes visuais, incluindo as novas tecnologias, ressurgem, reconfiguram-se, resistem e re-existem.

Por essa razão, penso que o mais importante disso tudo é reconhecer que, nesse cenário de hibridações e trânsitos interculturais, é possível identificar aqueles sujeitos e grupos populares que se valem do seu fazer cultural, dos seus processos criativos próprios, dos seus saberes tradicionais para marcar uma posição e fazer um contraponto diante da avassaladora investida de uma indústria cultural que vem ganhando espaços estratégicos nas sociedades atuais, homogeneizando padrões, gostos e preferências, diluindo as diferenças e especificidades, sufocando ou domesticando a potência transgressora da criação espontânea que vem do “popular” (ABIB, 2015, p. 19).

Ressignificando o popular, hoje encontramos também a produção de conteúdos de arte, cultura e educação para serem divulgados através das tecnologias digitais. Levando em consideração esta modalidade de publicação virtual, celebramos a possibilidade dos links clicáveis e deixamos no rodapé o convite à visita às nossas redes sociais, onde materiais audiovisuais produzidos pela Silvestre Associação Cultural são veiculados, sobretudo, no perfil do Instagram @silvestretechnique².

Quem trazemos conosco, não apenas consta dos nomes já publicados na lista de ações *Vamos Arte-cular*, ou na ata de criação desta associação, mas pode remeter a ancestralidades mais profundas. Não por acaso, o primeiro evento da

² Link para acesso ao *Instagram*: <https://www.instagram.com/silvestretechnique/?hl=pt-br>.

Silvestre Associação Cultural, trouxe como tema Herança e Inspiração³, para o *workshop performance* sobre Simbologia de Orixá, com a participação da família consanguínea: a Yalorixá Mainha da Bahia, o músico Marivaldo dos Santos e a dançarina Rosangela Silvestre. Mãe, filho e filha, nesta ação-bênção inicial a um espaço conquistado através de investimentos pessoais de Rosangela Silvestre e das doações recebidas em eventos organizados online durante a pandemia.

Buscando incentivar o diálogo sobre os trabalhos de cada artista das seguintes edições, iniciou-se uma série de *Lives de Conversa no Instagram*, conduzidas e traduzidas para a língua inglesa por Marcela Brasil, nas quais foram utilizados os três triângulos da Técnica Silvestre: inspiração, expressão e equilíbrio, para dar voz às motrizes culturais, pesquisas acadêmicas e/ou metodologias desenvolvidas por estes artistas educadores. Como exemplo, e para aguçar a curiosidade na visita aos nossos conteúdos, deixamos o link para a conversa com Vania Oliveira⁴, proponente e estudiosa de Danças dos Blocos Afro, com o desejo de que outros diálogos como estes possam ser escutados e propagados. Acreditamos que a criação destas redes de trocas e apoios propõe um aquilombamento de saberes e fazeres, numa difusão de conhecimentos necessária e que tem logrado espaço em ambientes não acadêmicos, a exemplo das redes sociais.

Como ressaltado anteriormente, esta escrita reflete uma fala que é plural, e, destarte, não poderíamos deixar de agradecer, mais uma vez, às parcerias deste percurso, em nome de cada artista e suas equipes de produção.

3. Para além da dança: um destaque para produções em artes visuais

A elaboração das obras de arte e divulgação em diversas partes do mundo sugerem uma temática que envolve aspectos de arte contemporânea, onde ocorre uma representação de visão do mundo através dos elementos encontrados na cultura indígena, afro-brasileira e suas variâncias.

As primeiras criações visuais estiveram relacionadas à Técnica Silvestre, e foram elaborados trabalhos voltados para a contemplação do corpo humano: anatomia e movimento, ou seja, o objeto de estudo sendo o corpo mostrado em

³ Trecho exibido ao vivo durante o primeiro *Vamos Arte-cular*, com Rosangela Silvestre, Marivaldo dos Santos e Yalorixá Mainha da Bahia: <https://www.instagram.com/reel/CQUDB5Elu-0/?hl=pt-br>.

⁴ Vânia Oliveira fala sobre sua pesquisa com Dança dos Blocos Afro revelando suas inspirações, expressões e equilíbrios: <https://www.instagram.com/reel/CRU387yFtVA/?hl=pt-br>.

parte pela representação da musculatura e seus detalhes, assim como a representação da parte óssea, onde conseguimos retratar as articulações, extensões e flexões de cada movimento abordado.



Fig. 2 e 3. Obras do artista Rodrigo Chakra inspiradas nos *chakras* e no Corpo-universo.

Para todos verem Fig. 2: Pintura elaborada na vertical contendo ao lado esquerdo, uma árvore do topo da página ao seu rodapé, com tronco, galhos e raízes, e em um dos galhos, um pássaro cantando, e deste canto, saem vibrações; ao centro, uma figura humana como uma foto de raio X onde se consegue visualizar a estrutura óssea. A parte da pele é delimitada por linhas amarelas, e acompanhando a linha central do corpo, sete círculos coloridos do topo da cabeça à região pélvica, simbolizando os *chakras*. Do ponto do terceiro olho, irradiam vibrações de luz para todos os lados. Ao fundo, as cores azul, violeta e laranja.

Para todos verem Fig. 3: Figura vertical tendo ao centro um corpo humano vista de frente, metade músculos, metade sistema esquelético. Este corpo possui três triângulos: um na cabeça, outro no tronco, outro nos membros inferiores. Este corpo interage com o pano de fundo azul e preto que é apresentado através de uma malha simbolizando um campo eletromagnético.

Outras imagens também são contempladas no estudo do corpo: as expressões relacionadas aos *chakras* e aos ciclos de energia através dos elementos fogo, água, ar, terra e éter. A Técnica Silvestre expõe movimentos relacionados a esses elementos e representá-los artisticamente é sem dúvida um grande desafio.

Outras representações visuais importantes que também são criadas para contemplar a expressão através do movimento que a Técnica Silvestre representa estão relacionadas aos orixás. Estas artes possuem caráter mais estético, onde através da dança consegue-se expor sua complexidade e beleza, juntamente com a fluidez dos elementos da natureza. É importante salientar que a representatividade dos orixás é escolha livre do artista no sentido de que não existe apropriação cultural da simbologia destes e sua relação com a técnica silvestre. Tal associação surge

apenas como força de expressão, onde dessa forma enxergamos apenas o “encaixe” metafórico entre essas energias, que se completam.



Fig. 4 e 5. Quadros *Benção da mãe Oxum*, 2021 e *Iemanjá*, 2022 do artista Rodrigo Chakra.

Para todos verem Fig. 4: Em fundo preto, de traje amarelo e dourado, a representação de Oxum, uma entidade do candomblé, repleta de joias nos braços e pescoço, grande coroa na cabeça, adereço na mão esquerda, vestido rodado exuberante, com a face coberta por adornos de contas – ou filá, num movimento dos braços como quem dança o ritmo ijexá.

Para todos verem Fig. 5: Em fundo preto, de traje azul e prata, a representação de Iemanjá, uma entidade do candomblé, que segura na mão direita um espelho, tem a pele escura revelada pelos ombros e braços nus, mãos para baixo, com intenção de movimento. O corpo coberto por traje azul exuberante tem um grande laço ao peito, na cabeça o torso prata e azul, e o rosto revelado pela transparência das contas, olhos fechados.

Deste modo, destacam-se as possibilidades de articulação entre artistas visuais e do movimento, que se inter-relacionaram com algumas ações do *Vamos Arte-cular*, numa retroalimentação - inspirando e sendo inspiração. O quadro *Benção da mãe Oxum* se constituiu como a primeira obra elaborada para esta articulação com o evento *Simbologia de orixá: herança e inspiração*, que aconteceu no dia 19 de junho de 2021 na sede da associação - ainda em construção - no Pelourinho de Salvador, Bahia, Brasil, oferecido como presente à Yalorixá Mainha da Bahia.

Reiteramos que apesar do destaque para as artes visuais, o envolvimento Silvestre com outras artes, a exemplo da música, que é também presença marcante destas ações e manifestações, e aqui, ressaltamos as presenças de músicos participantes do *Vamos Arte-cular*. Marivaldo dos Santos, Mason Aeschbacher, Alysson Bruno, Renato Pereira, dentre tantos outros colaboradores.

4. Silvestre Associação Cultural como insurgência decolonial

Após a explanação de algumas das ações do primeiro ano da Silvestre Associação Cultural, consideramos que com a reunião destes artistas, educadores e suas lutas ou trabalhos com diversas Matrizes Culturais (LIGIÉRO, 2011), compõe esta “arte-culação” de resistência decolonial (CANDAU, 2010), fortemente amparada em saberes artísticos fundados em epistemes ancestrais e identitárias que se configuram como possibilidades do popular (ABIB, 2015) na contemporaneidade.

Mais do que aderir à modismos, exercitar estes saberes-fazeres decoloniais é compreender que

decolonialidade é visibilizar as lutas contra a colonialidade a partir das pessoas, das suas práticas sociais, epistêmicas e políticas. A decolonialidade representa uma estratégia que vai além da transformação da descolonização, ou seja, supõe também construção e criação. Sua meta é a reconstrução radical do ser, do poder e do saber (CANDAU, 2010, p. 24).

Encaminhando para as considerações finais, acreditamos que as ações da Silvestre Associação Cultural merecem ser mantidas, ampliadas e divulgadas para ambientes outros e, neste sentido, as produções acadêmicas e eventos científicos podem transportá-la aos espaços das Universidades e aproximá-la de outros grupos, instituições e associações que tenham objetivos semelhantes.

Atualmente, já vivenciando um cenário pós-pandemia, tocamos ações presenciais como continuidade do *Vamos Arte-cular*, e, através desta associação cultural, seguimos reunindo potentes artistas educadores, reconhecendo neste círculo de colabores trabalhos “na perspectiva da decolonialidade da existência, do conhecimento e do poder” (CANDAU, 2011, p. 24).

Vale ressaltar, a importância da Especialização em Arte Educação: cultura brasileira e linguagens artísticas contemporâneas, da Escola de Belas Artes da UFBA - mais uma *família* em reunião potentemente decolonizadora - e todas as suas provocações através do contato com cada componente curricular, que foram geradores de produções artísticas e acadêmicas sobre as ações cotidianas e as epistemologias das artes que já desenvolvemos.

Referências

ABIB, P. R. J. Cultura Popular e Contemporaneidade. **Revista Patrimônio e Memória**, v. 11, n. 2, p. 102-122, 2015.

BRASIL, M. B. Técnica Silvestre online: novas possibilidades da dança trazidas pela pandemia de coronavírus. In: BATISTA, F. E. A. (org). **Arte: multiculturalismo e diversidade cultural**. Ponta Grossa-PR: Editora Atena 2021. Disponível em: <https://www.atenaeditora.com.br/post-artigo/56835>. Acesso em: 17 abr. 2022.

CANDAU, V. M. F. e OLIVEIRA, L. F. Pedagogia Decolonial e Educação Antirracista e Intercultural no Brasil. **Educação em Revista**, Belo Horizonte v. 26, n. 1, p. 15-40, 2010.

LIGIERO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro brasileiras. **Revista Pós Ciência Sociais**, São Luiz, v. 8, n. 16, p. 129-144, 2011.

Marcela Botelho Brasil (UNEB / UFBA)
E-mail: marcelabrazil@gmail.com
Doutoranda em Educação (UNEB), Mestre em Dança (UFBA).
Discente da Pós-Graduação em Arte Educação (EBA/UFBA). Artista da dança.

Rodrigo Santos Carvalho (UFBA)
E-mail: adm.rscarvalho@gmail.com
Administrador (FACOC); Pedagogo (FABRAS).
Discente da Pós-Graduação em Arte Educação (EBA/UFBA). Artista visual.

1802

Encruzilhada Junina

Márcio Fidelis dos Santos (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa intitulada *Encruzilhada Junina* é resultado do processo da investigação em que há uma relação do pesquisador, implicado diretamente com o objeto. Um estudo sobre a *espetacularidade*, Bião (2007), e o fazer junino *diaspórico*, Hall (2003), na *Quadrilha Junina Capelinha do Forró*. Sobre os cruzamentos das *africanidades* e a manifestação da junina na Cidade de Salvador - BA. A interpretação que se lança sobre a experiência dos grupos quadrilheiros em sua dimensão cultural e em seu caráter de grupo social, *ancestral* e *identitário* que se constrói nos *territórios* a partir das ações dos próprios atores sociais que compõem o meio em que estão inseridos. Essa busca vem sendo desenvolvida no processo do curso de doutorado em Dança no Programa de Pós- Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA e teve início no ano de 2022, tem o interesse na problematização dos fenômenos que contribuem e interferem no desenvolvimento contínuo do fazer artístico *diaspórico* do movimento quadrilheiro, tendo a realidade da comunidade como mote de criação e enunciação política e produção da *cultura popular* a partir da *etnocenologia*, Bião (2009) como método de pesquisa e com os conceitos da *quadrilha junina*, Castro (2012), *identidade* e *ancestralidade* de Macedo (2001), a noção do saber corporal a partir de *Exu* e suas *encruzilhadas*, Rufino (2013) e os conceitos de *decolonialidade* e *afro-diaspóricas* sob a luz dos estudos de Stuart Hall (2003).

Palavras-chave: QUADRILHA JUNINA. CULTURA POPULAR. ANCESTRALIDADE. CONTEMPORANEIDADE. DIÁSPORA.

Abstract: This research entitled *Encruzilhada Junina* is the result of the investigation process in which there is a relation of the researcher, directly implicated with the object. A study on the *spectacle*, Bião (2007), and the Junino *diasporic* making, Hall (2003), in the *Quadrilha Junina Capelinha do Forró*. About the crossings of *Africanities* and the manifestation of Junina in the City of Salvador - BA. The interpretation that is cast on the experience of quadrilheiros groups in their cultural dimension and in their character of social group, *ancestral* and *identity* that is built in the *territories* from the actions of the social actors themselves that make up the environment in which they are inserted. This search has been developed in the process of the doctoral course in Dance in the Post-Graduate Program in Dance of the Federal University of Bahia/ UFBA and began in 2022, it has the interest in problematizing the phenomena that contribute and interfere in the continuous development of the diasporic artistic of movimento quadrilheiro, having the reality of the community as the *motto* of creation and political enunciation and production of popular culture from the *ethnocenology*, Bião (2009) as a research method and with the concepts of the *quadrilha Junina*, Castro (2012), *identity* and *ancestry* of Macedo (2001), the notion of body knowledge from Exu and his *crossroads*, Rufino (2013) and the concepts of *decoloniality* and *afro-diasporic* under the light of the studies of

Stuart Hall (2003).

Keywords: QUADRILHA JUNINA. POPULAR CULTURE. ANCESTRY. CONTEMPORANEITY. DIASPORA.

1. Apresentação

Este artigo faz parte de uma pesquisa desenvolvida no Doutorado em Dança, no Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A pesquisa trata dos estudos teórico-práticos dos elementos da *Quadrilha Junina* a partir do fazer quadrilheiro *diásporico* no grupo Capelinha do Forró, esse é um resultado e processo da investigação em que há uma relação do pesquisador, implicado diretamente com o objeto, a fim de (ré)conhecer os seus sentidos dentro da *tradição* popular, assim como as possibilidades de reconfiguração na contemporaneidade.

Por estar inserido no movimento junino desde criança, até os dias atuais, sinto a necessidade de analisar pontos de interesses da quadrilha, em diálogo com referenciais teórico-metodológicos que fundamentam os modos de fazer comunitário, as dinâmicas de organização sociocultural e artística de forma a consubstanciar esta pesquisa em andamento. Os envolvidos são quadrilheiros jovens, adultos brincantes moradores da comunidade da Capelinha de São Caetano da cidade de Salvador - BA.

A festa junina é um evento no qual as pessoas estabelecem redes de sociabilidades, divertem-se e dançam. Dentro da diversidade das festas existentes no Brasil, o São João é uma das festas que ganha destaque na região Nordeste devido aos seus usos de significados. Vivida como *tradição*, o São João é uma festa popular que revela, ano a ano, a dinâmica da vida política, econômica e social da cidade (CHIANCA, 2006, p. 27).

Manifestação cultural periódica e cíclica que acontece inicialmente no mês de junho, essa festa aciona diversos segmentos da sociedade e sua efetivação mobiliza os cidadãos a participarem tanto na produção do espetáculo quanto no seu consumo. Os festejos juninos são considerados exponenciais no estado da Bahia pela economia criativa e cultural.

Neste âmbito, um dos elementos da festa junina é a *quadrilha*, de acordo

com Paula (2020) é necessário lançar breve olhar sobre alguns pontos importantes que colaboram no entendimento da presença das *quadrilhas* como parte de nossas expressões culturais, nas festas juninas brasileiras. A compreender enquanto um grupo, uma Dança, uma manifestação cultural que está presente em vários estados brasileiros.

A título de contextualização histórica, de forma resumida, temos no século XIX, a chegada da *quadrilha* no Brasil e era dançada nos salões palacianos, logo começa a se difundir e alcançar as camadas mais populares da sociedade e a dança passa a ser praticada em lugares abertos, livres, rurais e periféricos. Como dança ligada à *cultura popular* brasileira, ela já era, em si mesma, uma adaptação da original, que não era essencialmente brasileira. Isso pode nos dizer muito em relação à *quadrilha* enquanto manifestação das *culturas populares* brasileira, no sentido trazido por Castro (2012):

A quadrilha, tal como conhecemos atualmente, é antes de qualquer coisa uma adaptação popularizada da antiga dança aristocrática, resultante da apropriação de um costume da classe mais abastada por parte da população. É nesse ponto que parece estar concentrada a especificidade da quadrilha, bem como seu status de prática da cultura popular brasileira. Essa apropriação é que faz um elemento pertencente às práticas artístico-culturais do “povo brasileiro” (CASTRO, 2012, p. 7).

Fazemos parte de uma sociedade claramente composta não por uma, mas por muitas culturas heterogêneas, ou, como afirma Canclini (2000), *híbridas*. E estas culturas são híbridas justamente por não estarem resumidas a apenas uma característica.

Devido aos processos de transmutação cultural e diversos contextos, sujeitos e fatores somados, hoje temos uma diversidade na sua forma de fazê-la e interesses impactados por valores da contemporaneidade. O São João e as *Quadrilhas* configuram um cenário singular que se transformou em uma manifestação espetacular, massiva e estilizada que impulsiona a mobilização popular local.

Essa participação da comunidade inclui todas as faixas etárias, no que se refere à estilização das *quadrilhas*, em especial as *quadrilhas juninas* da Bahia, os seus atores/artistas/profissionais são os principais motivos de transformação de uma competição tradicional para uma estilização nos figurinos, textos, cenários, adereços, musicalidade, teatralidade, passos e dança.

Diante do exposto, a presença e força desses atores nas *quadrilhas* foram pontos fundamentais para escolha do propósito e problematização da pesquisa aqui retratada. A *quadrilha* foi abordada enquanto uma dança e estudada por muito tempo como sinônimo de um grupo que se reunia para dançar e festejar os santos juninos.

Mesmo que alguns trabalhos a considerem também como um grupo de pessoas que praticam essa dança e formam um conjunto, não há um desenvolvimento dessa ideia e as discussões analíticas carecem de contextualização e aprofundamento.

Essa investigação tem o interesse na problematização dos fenômenos que contribuem e interferem no desenvolvimento contínuo do fazer artístico quadrilheiro, tendo a realidade da comunidade como mote de criação e enunciação política e cultural a partir da *etnocologia* Bião (2009). A convergência entre os conteúdos dialogados com as minhas experiências no âmbito pessoal e profissional em cruzamento com a pesquisa, impulsiona o interesse sob a *diáspora negra* Hall (2013) e a manifestação *quadrilha*.

Enquanto uma expressão de dança de origem europeia, mas devido aos processos de transmutação cultural e diversos contextos, sujeitos e fatores somados para que hoje tenha uma diversidade na forma de fazê-la, ressaltamos a presença das comunidades negras que contribuíram e contribuem culturalmente. Encontramos como conceituação, o que Castro (2012) apresenta como resultante da apropriação de um costume da classe mais abastadas por parte da população.

Encruzilhada Junina é uma expressão inspirada no entendimento do orixá *Exu*, denominado também como orixá da comunicação. Segundo Rufino (2013) e candomblecistas, ele é um princípio explicativo de mundo, assente na cultura iorubana e transladado na *diáspora*, *Exu* como um princípio dinâmico da *tradição*, múltipla e inacabada, estrutural e estruturante de ordem do universo e de tudo aquilo que é criado como o próprio brinquedo popular, nessa *encruzilhada diaspórica junina*.

As experiências em perspectivas da *ancestralidade*, aqui empregada de forma analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados a partir do *território* que produz seus signos de cultura Oliveira (2001).

Entretanto, trago a *quadrilha* enquanto uma manifestação cultural, uma

organização social ao se relacionar com a sociedade local. Um corpo coletivo ancestral, pois o corpo é uma anterioridade ao mesmo tempo é *ancestralidade* como é por ela regido, *ancestralidade é tradição* Oliveira (2007).

Ler se o movimento quadrilheiro como um *aquilombamento* urbano em virtude da sua relação de construção familiar e da sua localização em um território periférico, das atuações em forma *identitárias*, através de redes de colaboração por se tratar de um movimento que une um agrupamento de pessoas e de relações estéticas voltadas a *ancestralidade* e ao movimento *diaspórico*. Por utilizar um conjunto de ritmos, elementos cênicos e expectativas coreográficas que remetem a essas danças e produções da *cultura popular*, então esse conjunto todo de aspectos configura-se como um *locus* de produção artísticas no âmbito do estado Bahia numa perspectiva de *aquilombamento* urbano.

A *Quadrilha Junina* Capelinha do Forró desenvolve ações quadrilheiras *afro-diaspórico*, tendo em seu contexto um coletivo no total geral integrantes negros candomblecistas. Essas atividades estão relacionadas na construção dos fazeres quadrilheiros para o espetáculo nas questões artísticas em indumentária/figurino, cenário, música, dança, teatro e religiosidade.

Um cruzo determinante para o movimento junino que tem seu princípio relacionado a uma manifestação altamente ibérica, agora mantida pela população das comunidades aquilombadas que traduz a *quadrilha* na sua forma de pensar e sentir o mundo a partir de sua própria ancestralidade.

O objetivo dessa investigação é contribuir para a ampliação do entendimento da interpretação que se lança na experiência dos grupos quadrilheiros, na perspectiva social, política e cultural.

Essas questões contemporâneas, sobre os novos estudos e conceitos da *contemporaneidade* sobre cultura, são temas preciosos na prática, reflexão e criticidade do campo das danças populares.

2. Encruzilhada para caminhos

Pensar as *encruzilhadas* das festas juninas, seus folguedos e brinquedos das *culturas populares* em destaque a *quadrilha junina*, dentre as várias manifestações dos festejos juninos brasileiro, pela importância como prática cultural arraigada no imaginário coletivo, *identidade ancestral*, formação e produção artística,

economia criativa de extrema relevância para manutenção e difusão dos festejos juninos.

Essa prática artística cultural das *quadrilhas juninas* antes relacionada apenas às festas para os santos católicos nas suas dimensões comunitárias, segundo Castro (2012), ampliou-se e tornou-se complexa, envolvendo diversos atores e espaços, passando a não estar apenas nos terreiros das comunidades, mas nas ruas, quadras, tabladados, festivais privados e competitivos.

De acordo com o pensamento de Menezes (2012), às *quadrilhas* e seus sujeitos assumem posições mais inovadoras ou conservadoras, conforme as mudanças contextuais de acordo com as suas comunidades, os interesses pessoais e outras subjetividades que possam estar envolvidas nesse processo. De acordo com o pensamento de Menezes (2012), às *quadrilhas* e seus sujeitos assumem posições mais inovadoras ou conservadoras, conforme as mudanças contextuais de acordo com as suas comunidades, os interesses pessoais e outras subjetividades que possam estar envolvidas nesse processo.

Dessa forma vem acontecendo os procedimentos no movimento quadrilheiro e essa compreensão coloca a *tradição* como uma categoria em contínua reconfiguração, mediante a forma como associamos e articulamos os elementos que a compõem, ações sobre tudo contextuais.

Identificar o histórico da *quadrilha junina* é pensar em *ancestralidade*, *identidade*, *tradição* e ela não é imutável e estática, ela acompanha de forma dinâmica o tempo e o espaço como *cultura popular*. Segundo Oliveira (2001), a tradição por sua vez é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos.

Os quadrilheiros são os atores sociais que compõem as *quadrilhas* e diretamente o universo simbólico junino que possuem práticas e interesses específicos. Percebe-se, a partir disso, a edificação de um segmento social contínuo que dá conta de uma mudança no folguedo, que incorpora a sua simbologia festiva típica a novos elementos, dentre os quais a questão da *identidade ancestral* e religiosa parece ser aspectos latentes.

Dentre os aspectos trazidos para a cena, chama atenção o fato de que os grupos quadrilheiros que se organizam em torno da fé, que com o passar do tempo, assumiram um caráter de manutenção da manifestação. Cujos trabalhos estão fortemente baseados no fortalecimento *identitário*, *ancestral* na busca pela primazia

técnica e qualidade artística de suas exposições públicas, construindo uma performance que deságua em um espetáculo construído ao longo de um intenso processo de preparação para dar *empoderamento* aquela determinada parte da população.

Nesse contexto, que é marcado por uma diversidade de ações, interesses e motivações específicas, os quadrilheiros atuam dentro de uma rede de significados partilhada pelos que fazem parte do meio em questão e direcionam suas atitudes movidas por fins determinados e disseminados dentro do contexto que estruturam.

Além do que, uma quadrilha junina se constrói em várias situações, como ensaios, reuniões e apresentações, que costumam ocorrer em espaços diferentes, com distintos interesses e pensamentos, muito embora quase sempre ligados por temas e objetivos comuns.

A proporção que esse movimento quadrilheiro vem tomando nas suas estruturas de construção de grupo *diaspórico*, ganha uma dimensão afetiva, profissional de criação artística e análise crítica na reelaboração do próprio brinquedo que se reinventa, na dança, na música, na roteirização e dramaturgia de acordo com o que os afetam nos aspectos sociais e políticos na sociedade.

Trata-se aqui de uma *tradição* dinâmica, capaz de se moldar aos novos tempos e responder aos desafios contemporâneos. Assim é que percebo o fluxo contínuo no conceber artístico da *quadrilha junina*, que dialoga com o corpo coletivo, temas e questões atuais.

Uma visão ampla do fazer quadrilheiro que não está fixado a uma única forma, uma única área de arte, mas sim em uma diversidade que se complementa em um processo de hibridação artística *diaspórica*. Isso dá a *quadrilha junina* uma dimensão de *multirreferencialidade* cultural.

Considerando o fato de que a porosidade das fronteiras e dos fluxos multidirecionais promete ou parece prometer, integrações supracionais para um futuro próximo, Canclini atribui grande relevância ao papel passível de ser exercido pela América Latina nesse universo, onde ainda prevalecem intercâmbios culturais e econômicos desiguais e onde “certas tendências globalizadoras da economia reforçam algumas fronteiras ou levam a inventar outras novas” Canclini (2000, p. 34).

Minha intenção não é promover uma análise de cunho histórico sobre as festas juninas e as *quadrilhas*, especificamente. Este trabalho é contextualmente

preocupado e localizado no tempo e no espaço voltado para *identidade ancestral*.

Obviamente, algumas regressões históricas e preocupações com a ideia de *tradição*, inevitavelmente atreladas ao campo das *culturas populares*, mostram-se frequentemente necessárias, mas a preocupação central está em entender a quadrilha junina hoje. Bem como as mudanças a que estão sujeitas no interior do espaço simbólico da cultura de criação dos espetáculos e a relação com seus agentes e atores nas questões de *identidade e ancestralidade*.

O que significa um olhar sobre as transformações não apenas no nível da expressão artística, mas também no que esses grupos se tornaram no nível dos processos organizativos. Interessa-me ainda compreender a estrutura desse meio, focando no que percebo como fundamental para a manutenção de tal realidade hoje.

Considero que as reflexões sobre as *culturas populares* no Brasil podem ser úteis para identificar quais fatores ou fenômenos já cruzaram a dança e a estética quadrilheira, numa perspectiva histórica, contribuindo para a estruturação do movimento junino, o reconhecimento enquanto campo de conhecimento e também de organização sócio-política.

As questões ligadas diretamente a pauta do corpo, *ancestralidade* e os deslocamento sobre os estudos e conceitos da contemporaneidade no campo da *cultura popular*, são temas preciosos e necessários para a prática, reflexão e criticidade do campo das danças populares, que segundo Monteiro (2011), ela explica que:

A dança popular não pode ser apreciada separadamente da música, do poema, da linguagem cênica, dos aspectos espetaculares da festa, na qual se insere. Um outro aspecto abordado pela ala é que “são manifestações de dança que articulam várias linguagens e exigem do artista qualidades múltiplas, polivalência de bailarino, ator, músico (MONTEIRO, 2011, p. 45).

Esse conceito exige na atualidade uma discussão aprofundada, pois, talvez, o termo já não dê conta de novos entendimentos sobre tal campo, o que, geralmente, as definições se dão de maneira generalizada, sobretudo ao se tratar de concepções que envolvam as manifestações *culturais negras e indígenas*.

Outra importante contribuição a este debate é o que Marco Aurélio Luz no livro *Agadá: dinâmica da civilização africana brasileira* (2017), quando ele discorre sobre “*Africanização do catolicismo no Brasil*”, que devido às perseguições à religião negra e as manifestações culturais negras, a estratégia de permanecer afirmando

seus valores foi através da religiosidade católica, romarias, festas de santos católicos e portanto, que as Congadas, Moçambiques, Taieiras, Ticumbi, Maracatu, encontraram formas de continuar sua adoração a Zambi. (LUZ, 2017, p. 309).

Como fala Machado (2013), o pensamento africano não separa, não hierarquiza. Corpo, mente, *memória*, *tradição*, sentidos, imaginário, símbolos, signos, espiritualidade e as vivências cotidianas, tudo faz parte de uma tradição na sua *multidimensionalidade* que não se presta a explicações reduzidas, a categorias que fragmentam sentidos.

Percebendo que esse lugar de produção de conhecimento e *sabenças*, possui sim nas suas estruturas necessidades e dinâmicas que precisam ser refletidas e asseguradas a partir desse olhar. Entendendo que as *culturas populares* uma vez que a bibliografia em especial pra dança é algo que está em construção e solidificação com o passar dos anos.

Porém no âmbito que tange as danças populares, as *culturas juninas* e *culturas negras*, essa realidade também possui questões de escritas com o teor bem mais aplicados com a relação plural das experiências dessas danças. Quando falo o plural, trago o sujeito implicado naquele local, sua capacidade técnica, dialógica, expressiva e enunciativa. Conrado (2017) afirma de outra maneira, os espaços formais e seus sistemas de ensino, cujas normas, leis, regras, necessitam aprender com essas outras formas de educação e arte, novas posturas, ensinamentos, convivência e produção.

Cultura popular é algo que vem do povo para o povo, é genuíno do povo pela dificuldade ou mesmo impossibilidade de se precisar a origem social das manifestações culturais, em função da histórica relação cultural entre os mundos sociais.

Como manifestação popular a *quadrilha junina* sempre foi vinculada ao conjunto de tradições e folguedos populares, mesmo essa dança passando ao longo da sua história por diversas adaptações e transformações tornando-se um dos maiores símbolos do ciclo junino no país.

A perspectiva metodológica da pesquisa encontra nos *etnométodos* caminhos de diálogos para as nossas buscas, pois valoriza os sujeitos envolvidos como produzem suas tradições, protagonismos e ordens sociais, diferente de trabalhar sobre eles ou utilizando-se deles. Mobilizar pesquisas a partir deste *ethos*, e desta ética, é ineliminável para uma *etnopesquisa implicada* (MACEDO, 2012, p.

177).

Um desafio de se pesquisar algo do qual se faz parte, uma vivência direta construída no movimento quadrilheiro soteropolitano ao longo dos anos de inserção em seu contexto, este trabalho está baseado mais diretamente nas incursões em campo que realizei nos últimos meses nos espaços e situações onde convive com o grupo Capelinha do Forró nas construções nesse período.

Nessas ações, busquei me inteirar dos acontecimentos envolvendo a quadrilha e suas atividades, promovendo análises a partir das observações de campo e conversas formais e informais com os atores sociais do meio pesquisado, buscando sempre inspiração no arcabouço teórico e direcionamentos da minha orientadora no doutorado, bem como nas leituras suplementares que fiz para estruturar o trabalho que aqui se compõe.

Nessa pesquisa em andamento pretendo erguer discussões a partir das informações dos sujeitos inseridos na junina, que irá refletir a *quadrilha* na contemporaneidade, compreendendo as formas de interação, o pertencimento cultural, a construção de uma *identidade ancestral afro-diaspórica*, através do resultado prático-teórico culminado num artigo do processo. No qual a relação entre o coletivo junino, sociedade e cultura local são ingredientes para essas novas experimentações, para as culturas populares. Segundo Bião (2007), é esta reflexão descritiva e compreensiva, sobre tempos de encontro, acontecimento, criação, prática e arte, que leva à pesquisar a cena, a *etnocenologia*.

As reflexões feitas nesse artigo tem como intenção desenvolver uma compreensão do universo formado pelo grupo Capelinha do Forró para pensar esse tipo de grupo junino a partir das suas características atuais.

Sei que é complexo pensar uma análise a respeito de um contexto tão abrangente direcionado apenas para um grupo, sendo que existem vários perfis distintos que compõem o universo referente a *quadrilha junina* enquanto manifestação típica do ciclo junino.

A *quadrilha* enquanto um brinquedo da *cultura popular* que se relaciona com a sociedade a sua volta, está como uma cultura em movimento constante como está exposto no texto para uma reflexão dessa manifestação. É pensar que todas as transformações pelas quais as *quadrilhas* venham passar, não as desvinculam dos códigos que fazem símbolos de um contexto comemorativo dentro da cultura brasileira.

É só necessário lembrar que os grupos de *quadrilhas* que são *afro-diaspóricos*, até mesmo pelo tipo de realidade que vivem, não estão aportados apenas pelos símbolos juninos. É por esse olhar que se faz interessante observar o *hibridismo* destacado por Canclini em relação a sociedade atual e como ela se manifesta na quadrilha, que pode ser interpretada como uma dança na roça para festejar a colheita, ou nos festivais juninos como espetáculos artísticos que integram música, dança e teatralização dando um foco maior para a identidade local e regional.

Dessa forma, o que se apresenta enquanto caminho credível nesta reflexão é a perspectiva da *encruzilhada*, que interpretada, a partir das sabedorias fronteiriças da *diáspora africana* compreende-se como um campo de possibilidades, tempo/espço das presenças e potências de *Exu*. (RUFINO, 2013, p. 56). É com essas ideias que atualizo o debate sobre o tema em questão que trata das *Quadrilhas* em seus caminhos e as possibilidades. Uma reflexão a partir de Conrado (2015):

Apesar de discriminarem a dança popular, considerando-a incultura, apropriaram-se de seus conhecimentos, representando-a, posteriormente, estilizada, como obras e segmentos renovadores, elaboradores de novos conceitos contemporâneos de arte (CONRADO, 2015, p. 206).

Para a maioria das pessoas que não circulam por esse ambiente junino é estranho imaginar que dentro de uma quadrilha possa existir tamanho aprendizado. No entanto, cabe refletir sobre esses papéis que se estruturam dentro do meio quadrilheiro, visto que são frutos dessas sabenças crescentes entre os grupos e seus atores.

Considero que as reflexões sobre as *culturas populares* no Brasil podem ser úteis para identificar quais fatores ou fenômenos já cruzaram a dança e a estética quadrilheira, numa perspectiva histórica, contribuindo para a estruturação do movimento junino quadrilheiro, o reconhecimento enquanto campo de conhecimento e também de organização sociopolítica. O impacto gerado na sociedade e produção cultural brasileira.

Nesse sentido, a pesquisa pretende refletir sobre esse contexto histórico da cultura junina, compreendendo às dinâmicas envolta dos processos de participação dos sujeitos, enquanto membros da sociedade, junto às instâncias de identidade e ancestralidade, questões sociais.

Esta pesquisa visa contribuir com a análise de possíveis relações de colaboração da comunidade quadrilheira e da dança na Bahia, que têm contribuído na construção e consolidação de ações sociais e culturais, refletindo o lugar de fala desses sujeitos, as formas de interação com a academia e o poder público, buscando possíveis estratégias de resistência, frente aos movimentos neoliberais que subalternizam a cultura enquanto eixo estratégico do estado. Conseqüentemente, a pesquisa também busca entender a relação que a manifestação quadrilheira, enquanto elemento das culturas populares, segundo as concepções de Abib (2019), estabelece com o contexto social contemporâneo ao assumir a característica do chamado mundo do trabalho e um aspecto estético voltado para uma linguagem mais espetacular.

Concluído a pesquisa teremos um material teórico-prático, em forma de artigo e *e-book* produzido durante a pesquisa, além de todo processo do fazer artístico, textual quadrilheiro para servir a academia, o movimento junino e toda sociedade a entender esse lugar de produção de conhecimento artístico *diásporico* das *quadrilhas juninas*, suas estruturas, necessidades e dinâmicas que precisam ser refletidas e asseguradas.

Visando também à formulação de ações para o campo da cultura, como viés de desenvolvimento social e econômico. Tais aspectos não estão focados apenas em sua dimensão festiva cultural, mas também em seu caráter de grupo social, complexo e repleto de simbologias e especificidades.

Referências

ABIB, P. A. J. Culturas populares, educação e descolonização. Universidade Federal da Bahia. **Revista Educação em Questão**, [S. l.], v. 57, n. 54, p. 1-20, 2019.

BIÃO, A. (Org.). **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P & A, p.45-70, 2009.

BIÃO, A. Um trajeto, muitos projetos. *In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P& A, 2007, p. 21-42.

CANCLINI, N. G. Culturas híbridas, poderes oblíquos *In: Culturas Híbridas estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, T. S. **A Quadrilha Junina em um Contexto de Profissionalização:** um estudo sobre a cultura quadrilheira em Sobral/CE: UVA, 2012.

CONRADO, A. V. S. Artes cênicas negras no Brasil: Das memórias aos desafios na formação acadêmica. **Repertório**, [S. l.], n. 29, p. 68-85, 2017.

CHIANCA, L. O. **A festa do interior:** São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: EDUFRN - Editora da UFRN, 2006.

HALL, S. Quando foi o pós-colonial? Pensando no limite. *In*: HALL, S. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 101-131.

LUZ, M. A. **Agadá:** dinâmica da civilização africano-brasileira. 4.ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

OLIVEIRA, E. **Filosofia da Ancestralidade:** corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260.

MACEDO, R. S. Etnopesquisa Implicada, Currículo e Formação. **Espaço do Currículo**, v.5, n.1, p.176-183, jun./dez., 2012.

MACHADO, V. **Pele da Cor da Noite.** Salvador: EDUFBA, 2013.

MENEZES NETO, H. **O balancê no Arraial da Capital:** quadrilha e tradição no São João do Recife. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MONTEIRO, M. **Dança Popular:** espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

PAULA, S. G. **Arromba chão que anima o salão, quadrilha de São João!** Memórias, danças e transformações das quadrilhas juninas em Salvador. 2020. 185f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador, 2020.

RUFINO, L. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, v. 1, n. 40, p.54-80, 2016.

SODRÉ, M. A. C. **Pensar nagô.** Rio e Janeiro: 1º Ed Vozes. 2017.

Márcio Fidelis dos Santos (UFBA)

E-mail: fidelismarcio@hotmail.com

Doutorando em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança UFBA;

Mestre em Dança pelo programa de Pós-Graduação Profissional UFBA;

Licenciado e Bacharel em Dança (UFBA; Professor de Dança do

Curso Técnico em Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia;

Membro do GIRA Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios

Afrobrasileiros e Populares

O protagonismo e a emancipação de Eusébio Lobo: fazeres da capoeira na formação acadêmica em dança

Marcos Cezar Santos Gomes (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esse artigo dialoga com parte da obra artística e pedagógica de Eusébio Lobo, também conhecido como Mestre Pavão. Diante da realidade, em que se constata uma negação e conseqüente esquecimento dos que fizeram primeiro, práxis na cultura ocidental, propõe-se um levantamento que possa ajudar a tornar o legado dessa pessoa mais acessível. Portanto, essa é uma iniciativa providencial que traz informações pontuais dos seus fazeres, sobretudo, em Illinois USA, quando conseguiu uma bolsa de estudos na Escola de Katherine Dunham (SILVA, 2008) e, não menos importante, a sua atuação como doutor livre docente da Universidade Estadual de Campinas - Brasil. Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo elucidar parte do protagonismo e da emancipação do mestre de capoeira e professor Eusébio Lobo da Silva. A sua história construída desde a década de 60, lutando e dançando capoeira na sua comunidade, posteriormente na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA é relevante e tem destaque como artista, professor e coreógrafo. O estudo de caso vem como metodologia utilizada, pois, atua com investigações específicas e individualizadas (GIL, 2017). Enquanto aos resultados, sabe-se que Eusébio se tornou uma pessoa de referência na interface entre capoeira e dança, confirmando, portanto, a hipótese de que se emancipou e protagonizou o universo acadêmico na formação de profissionais.

Palavras-chave: PROTAGONISMO E EMANCIPAÇÃO. EUSÉBIO LOBO. CAPOEIRA. FORMAÇÃO ACADÊMICA. DANÇA.

Abstract: This article dialogues with part of the artistic and pedagogical work of Eusébio Lobo, also known as Mestre Pavão. Given the reality, in which there is a denial and consequent outline of two that first appeared, praxis in Western culture, proposes a survey of data that could help to return or legacy of more axcesive people. Therefore, this is a providential initiative that traced occasional information on two of his tasks, especially in Illinois USA, when he got a scholarship at the Katherine Dunham School (SILVA, 2008) and, not least, his role as a free teacher of the State University of Campinas - Brazil. In this sense, this research had the objective of elucidating part of the protagonism of the capoeira master and professor Eusébio Lobo da Silva. His history built since the 1960s, fighting-dancing capoeira in his community and later in the Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA is relevant and stands out as an artist, teacher and choreographer. The methodology used here is or case study, therefore, it is based on specific and individualized investigations (GIL, 2017). Regarding the results, it is known that Eusébio became a reference person in the interface between capoeira and dance, confirming, therefore, the hypothesis that he emancipated and starred in the academic universe in the training of professionals.

1817

Keywords: PROTAGONISM AND EMANCIPATION. EUSÉBIO LOBO. CAPOEIRA ACADEMIC EDUCATION. DANCE.

1. Introdução

Esse trabalho tem como tema - O protagonismo e a emancipação de Eusébio Lobo: fazeres da capoeira na formação acadêmica em dança. No momento em que a conjuntura nacional nos provoca a mostrar a necessária audácia de um pensamento crítico emancipador e até a presença de “Um corpo encantado pela desobediência” (SANTOS, 2019), a partir de princípios epistêmicos, ontológicos e metodológicos, que produza novos saberes humanos individuais e coletivos, emerge essa pesquisa interessada no vislumbre da arte, imbricada na vida acadêmica do docente Eusébio Lobo, batizado artisticamente como Mestre Pavão.

Parte do legado que será entregue ao público leitor, nos inspira ao protagonismo através de caminhos que a dança contemporânea e a capoeira se atravessam. Nesse ínterim, é preciso nos remeter ao fosso da história e registrar que a capoeira é uma luta dançada e uma dança lutada, criada e desenvolvida pelas pessoas africanas escravizadas nas fazendas e senzalas, no período colonial brasileiro; sobretudo, na Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco (REGO, 2015).

Ao pensarmos dança luta, luta dança, emergem fatos inusitados que ocorreram na carreira de Eusébio. Nesse debruce científico por meio do texto dissertativo, falamos de uma pessoa afrorreferenciada e reverenciada mundialmente, pela popularização de inúmeros trabalhos artísticos e científicos publicados. Sabemos que em décadas passadas ele nos representou e tudo que efetivou, enquanto artista da dança e da capoeira reverbera na atualidade. A sua coragem e suposta ousadia se efetivaram em território brasileiro e norte americano, especialmente, nos EUA.

Portanto, o objetivo dessa investigação é elucidar parte do protagonismo artístico e pedagógico do mestre de capoeira e docente universitário Eusébio Lobo da Silva. Também, pretendemos analisar a importância da formação acadêmica em dança, subsidiada pelo cruzamento com os estudos em capoeira, enquanto linguagem e poética fundamental para a representação artística do cenário afro-brasileiro; refletir a maneira que acontece a discussão sobre a cultura da capoeira como movimento negro educador, capaz de transitar no campo da arte, assim como

da educação e discutir a necessidade de emancipar-se enquanto saber construído nas lutas por epistemologias emergentes.

Nesse estudo, tais lutas se reportam, necessariamente, ao “Movimento Negro educador”, através do pensamento da ativista mineira Nilma Lino, (GOMES, 2017). É importante sinalizar que a atenção atribuída aos feitos do mestre Pavão, virá imbuída de olhares decoloniais, correlacionados com a contemporaneidade. Para tanto, ao tratarmos de um homem negro na dança, existem preconceitos históricos que nos inquietam e incomodam frequentemente, os quais geram questões como, de que maneira um corpo negro pode potencializar a sua epistemologia representando a linguagem da capoeira, em programas de dança? A fim de problematizar com a obra publicada por Nilma Lino Gomes, em 2017, questiono ainda: os corpos negros dentro das cenas de dança contemporânea propõem subserviência ou subversão ao sistema hegemônico?

Esses olhares questionadores estão em acordo com a trajetória de Eusébio. Aquele corpo negro da periferia de Salvador – BA pôde chegar com suas potencialidades em terras estrangeiras e imergir em uma trajetória autônoma, a qual a capoeira era a maior sustentação naquele momento histórico. Ele até nos conta que a comunidade da dança confundia os seus princípios técnicos corporais, afirmando ser ele da dança apenas, enquanto que afirmava ser um capoeirista nato que ginga na vida (SILVA, 2008). É nesse aspecto que se dialoga com um dos objetivos desse trabalho, ao sugerir analisar, em parte, essa interface capoeira/dança na formação acadêmica. Quando entendemos que os corpos respondem positivamente, ao serem provocados com movimentos de capoeira nas aulas de dança.

Filosoficamente, a capoeira traz uma desenvoltura que abraça a filosofia do malando, onde podemos observar “Estéticas de um corpo encantado pela desobediência” (SANTOS, 2019). Assim, esse corpo se comporta como elemento insurgente que confronta o adversário literalmente, a fim de dar conta de um jogo bem sucedido ou, no mínimo, uma trama bem articulada. Embora tenha saído do Brasil a convite de Dunham, artista e mulher negra americana, Eusébio chega na América do Norte e encontra as autoridades das instituições e outros sujeitos sociais brancos. Todavia, se manteve no foco da individualidade para o crescimento coletivo.

Nesse dissertar progressivo, cabe situar alguns outros teóricos que se

atravessam e chegam para abordar a temática, romper com a perspectiva do poder universal europeu e legitimar o protagonismo e emancipação. Ainda no contexto afrorreferenciado, a obra de (FERRAZ, 2012) e Inaicyrá Falcão - Corpo e Ancestralidade. A autora diz que ao dançar, usamos a resignificação dos movimentos da Dança Livre de Rudolf Laban, em ações ancestrais, (SANTOS, 2021).

Essa pesquisa se justifica por meio da emergência em tratar da capoeira e dança com base na mestiçagem que as une, logo, traz como problema: de que maneira Eusébio Lobo protagonizou o ensino da capoeira na formação acadêmica em dança? Inicialmente, foi acreditando que a capoeira enquanto arte tinha potencialidade para gerir a sua trajetória em dança, fato iniciado no Grupo Folclórico Balú, passando pelo Grupo Oxum, em seguida no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Universidade Federal da Bahia – UFBA (ARAÚJO, 2012) e, se efetivou com a ida para Illinois USA, ao conseguir a bolsa de estudos na Escola de Katherine Dunham (SILVA, 2008).

Os seus esforços e determinação vão além do talento; é o que conseguimos visualizar em seu imenso currículo acadêmico, que começa se articulando em uma graduação incompleta em dança na UFBA e finaliza na Pós Docência, pela Unicamp. A abordagem metodológica assume um lugar de estudo de caso, que, segundo Gil (2017) está classificada como qualitativa e oferece dados para descrever uma fase ou a totalidade de uma pessoa, família, instituição ou comunidade. Na dissertação de Gomes (2013) vemos que “Método integral da dança: um estudo dos exercícios técnicos em dança, centrado no aluno” enquanto pesquisa de doutorado de Eusébio, demonstra a significativa contribuição que ele deu para o universo da dança e da capoeira; material que nos aproxima dos resultados da pesquisa ainda não concluídos.

2. O mestre e sua emancipação artístico-pedagógica



Fig. 1. Eusébio Lobo em entrevista. Fonte: Jornal da Unicamp – Campinas, 17 a 23 de agosto de 2009 – ANO XXIII – No. 437.

Para todos verem: Fotografia de Eusébio após escrever a coleção intitulada o corpo na capoeira, com quatro volumes. O autor está em uma área ao ar livre, sentado em uma cadeira e no fundo da imagem aparece coqueiros e outras vegetações. Ele está vestido com uma camisa vermelho e branco listrada, com boné cinza e óculos.

Como apontado inicialmente, a biografia do mestre aqui apresentada está sintetizada, em parte. Sabemos que histórias vêm de processos e são intermináveis. Por isso, abrimos um espaço ímpar, por ora, plural, para falar desse artista professor, cuja diferença está em ser uma oportunidade possibilitada para a minoria, pelo menos em nosso país. Quis dizer, à realidade dos profissionais capoeiristas no Brasil, quando se trata da acessibilidade ao nível superior público (federal ou estadual), representado pelo ensino do terceiro grau. Nessa reflexão, inserimos Eusébio Lobo da Silva, o mestre Pavão.

Capoeirista e estudante no bairro do Garcia em Salvador, atualmente aposentado. Como professor possui graduação em Bachelor of Artes pela Southern Illinois University at Edwardsville (1979), mestrado em Artes pela The Katherine Dunham School of Arts and Research – KDSAR - EUA (1980) e doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Aposentou-se como doutor livre docente na mesma Instituição. Tem experiência na área de artes, com ênfase em dança, atuando principalmente nos seguintes temas: método de ensino, técnico de dança. Dados extraídos no Currículo Lattes do professor.

O doutorado iniciado em 1990 foi concluído em 1993, com a pesquisa intitulada: “Método Integral da dança: um estudo dos exercícios técnicos em dança centrado no aluno”. Essa informação otimiza a contribuição que ele deu para o

universo da dança e da capoeira, o que reconhecemos como protagonismo e emancipação. O tema da primeira tese nos interessa pelo que apresenta em consonância com a emancipação proposta por esse trabalho.

Entretanto, consideramos que é na sua tese de livre docência de título “O corpo na capoeira” que o seu legado como capoeirista tem eminência acadêmica e popular, o que faz a diferença. Essa realidade não aconteceu com tantos outros capoeiristas famosos, tendo em vista a falta de oportunidade e o esquecimento por parte de alguns alunos e amigos, se caracterizando como fator determinante no final da vida. Após 50 anos de prática da capoeira concomitante com a dança, Eusébio é consultado para conceituar a capoeira e, diz:

A melhor definição que eu conheço para a capoeira A melhor definição que eu conheço para a capoeira, cunhada por Almir das Areias, é a que a compara a uma árvore. Dependendo da necessidade ou motivação da pessoa, a árvore pode servir para lhe fornecer sombra para o descanso, frutos para a alimentação e madeira para a construção (LOBO, 2009, p. 12).

Como se pode observar, estamos diante de uma pessoa que ao trazer os seus saberes ancestrais para o campo da dança, contempla os estudantes de graduação e pós-graduação no convívio da Universidade. Essa ação subjetiva do pensamento, diz respeito às potencialidades que cada mediador do conhecimento carrega consigo e socializa com seus alunos. O capoeirista e/ou a capoeira, ambos cúmplices de um processo protagonizando e escrevendo capítulos nos diários de milhares de jovens universitários.

Frente ao contraste curricular que encontramos, pensando em seus contemporâneos, ao iniciar essa abordagem sobre o percurso de Eusébio Lobo, rendemos uma homenagem aos poucos dançarinos/capoeiristas com expressividade mundial que conseguimos localizar, são eles: nossos amigos mestre Baiano na Bahia - Brasil e mestre Jelon em Nova York - Estados Unidos, os quais fazem parte desse elenco.

São tantos bons capoeiristas mestres, contramestres e professores, no entanto, eles não possuem uma trajetória atrelada à dança cênica profissional especificada no contexto das linguagens artísticas universalmente conhecidas. Assim, ao “pedir” permissão aos capoeiristas e com muita admiração e respeito ao berimbau, peço também “licença” ao próprio mestre Eusébio para fazer valer sua longa e brilhante história que trilhou em longas estradas. Ciente de que nosso mérito

como pesquisador científico ainda é frágil, utilizo-me dos quase cinquenta anos de estudos prático-teóricos da capoeira para mediar essas informações. Escavando os livros da coleção o corpo na capoeira, publicação da EDUFBA, 2008, ele nos conta com muito fascínio seu início, a surpreendente descoberta do corpo e o aprendizado histórico que viveu:

Descobri meu corpo no gingando da capoeira; meu potencial para aprender com a vida e influenciá-la. Foi através da capoeira que pude me expor (expressar) no e para o mundo. Meu “pequeno” mundo de Salvador, Bahia, no Grupo Folclórico Balú, no Grupo Oxum, nas festas de largo etc. Ah, que saudades! Daí e por essas atuações na capoeira, fui convidado a participar de um grupo de dança contemporânea. Ao ingressar naquele grupo, eu sabia que poderia contribuir de alguma forma com o corpo em movimento e isso significava capoeira. Naquele tempo já percebia a natureza indissociável da luta e da dança no jogo corporal. Com base nessa ideia, é possível dizer que o corpo na capoeira pode ser usado com ênfase em um determinado sentido sem excluir os outros (SILVA, 2008, v. 1, p. 14).

Na citação acima, a fala do mestre emerge como reflexões que reverberam nos debates em campo acadêmico, frente aos estudos da capoeira, enquanto ação política e movimento social. Nesse lugar, ressalta-se que é primordial a compreensão da análise da capoeira enquanto objeto emancipador. Ainda em entrevista para o Jornal da Unicamp, Eusébio imagina que a capoeira está se fazendo ou desenvolvendo-se no corpo, porque é através desse mesmo corpo que fazemos a capoeira. Ou seja, o fenômeno se resolvendo nele mesmo.

Este fato aliado às informações sobre o mestre em discussão, responde acerca da relevância que o mesmo tem, portanto, essa publicação pode vir a ser material de pesquisa para dançarinos e capoeiristas. Desde o momento que Eusébio participou da banca de qualificação de mestrado, do autor dessa pesquisa, no ano de 2012, ele desejava publicar algo que contemplasse a sua carreira, vindo a se efetivar nessa escrita. Que os mestres da cultura popular tenham os seus valores reconhecidos.

3. O corpo na ação de capoeiristas emancipados

No quadro “Fala mestre”, proposto por Eusébio Lobo, para que seus amigos pudessem fazer o prefácio dos seus livros da coleção - O corpo na capoeira, a professora doutora Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva se pronuncia:

Como ele nos conta, a capoeira serviu para o jovem adolescente ingressar no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, atuando ao lado de

profissionais da área. Viajou para os Estados Unidos a convite. Em Illinois foi submetido à prova, com banca formada pelo reitor da Universidade e por Katherine Dunham, entre outros professores, com o objetivo de conseguir uma bolsa de estudos; deu uma aula usando a linguagem da capoeira, o que resultou em sua contratação como professor instrutor. Ou seja, o acadêmico com curso de graduação não concluído, submetido à prova em terras estrangeiras, usando seu objeto mágico, a capoeira, galga o cargo de mestre (SILVA, 2008, v. 1, p. 10-11).

Enquanto mestre de capoeira, mestre e doutorando pesquisador em dança, percebo que as palavras da professora Dulce, mais do que comprovação dos “feitos ousados” do mestre Pavão, o que é característica dos exímios capoeiristas, me remetem a façanhas próprias realizadas pela África, Europa e América Central, vivenciadas na trajetória como capoeirista que dança, também. Fica explícito o reconhecimento que pessoas de outras culturas demonstram para conosco artistas brasileiros. Interessante é que existe um dito popular afirmando ser a capoeira a manifestação popular que mais divulga a língua portuguesa no exterior. Se assim o é, conclui-se que nosso país poderia investir mais nos capoeiristas.

Atualmente, são muitos os capoeiristas que migram para outros países. Não temos a certeza se encontraremos contratos genuínos como aconteceu com Eusébio na segunda metade do século XX, o que normalmente nos garante um bom retorno financeiro. Talento, determinação, esforço, são aliados das conquistas subsequentes. Espera-se que as consultas aqui realizadas despertem o surgimento de outros estudantes e pesquisadores que desejem investigar a vida de outros colaboradores do saber científico e popular, dando-lhes o devido valor.

É pertinente lembrar que a intenção desse último capítulo é, também, a partir dos fatos citados, difundir o saber que veio do povo. Portanto, tentamos por meio da pesquisa bibliográfica apresentar uma sucinta e desejada investigação. Nela, relacionamos fatos ocorridos do século XX ao XXI, justificando o hibridismo da capoeira com a dança cênica profissional.

Podemos considerar Eusébio Lobo uma pessoa, especialmente, emancipada em suas escolhas ao longo da carreira e eventos em que esteve envolvido. Em alguns momentos associamos o seu nome à emancipação em (Freire, p. 15), tendo em vista o seu trajeto que nos remete a “Educação como prática de liberdade” e a conquistas como a livre escolha e o direito de construir seus saberes. Também é pertinente inserir a dança de Eusébio no contexto do pensamento da mestra Inacyra Falcão dos Santos, quando publica *Corpo e Ancestralidade*, 1824

argumentando que ao dançar, usamos a ressignificação dos movimentos ocidentais e os transformamos em ações ancestrais (SANTOS, 2021).

Outra relação pertinente é o nome de Eusébio no universo da capoeira como dança negra, através da pesquisa “Danças negras: historiografias de memórias de futuro” (FERRAZ, 2018). O professor da Escola de Dança da UFBA, Fernando Ferraz, afirma que “A trajetória de Eusébio Lobo insere-se nos processos de desenvolvimento da capoeira como elemento cênico nos grupos folclóricos brasileiros, num contexto de apogeu dos grupos folclóricos soteropolitanos entre os anos 1960 e 1970 no Brasil”. Portanto, a preocupação de análise do hibridismo entre as duas linguagens, capoeira e dança, nos revela que elas são indissociáveis e estão no mesmo bojo artístico. Vale ressaltar que a dança fez parte da luta e a luta da dança, em momentos coloniais. Que possamos dançar o som inconfundível do berimbau.

Considerações

Ao finalizar esse artigo e não a pesquisa, pois, a mesma segue em processo e deverá reverberar em outros trabalhos, pode-se afirmar que os objetivos foram alcançados, assim como a nossa hipótese se aproximou da realidade histórica da vida e obra de Eusébio Lobo da Silva, o mestre de capoeira Pavão. Analisamos com afinco o que propomos inicialmente, concluímos que o mestre protagonizou uma carreira internacional brilhante e enfática, através da dança.

O vínculo inicial com a capoeira na sua comunidade levou a galgar caminhos jamais conquistados por capoeiristas ou até mesmo dançarinos profissionais, ao associar o mestre da cultura popular com o docente universitário. Através do material consultado, observamos que Eusébio foi um dos cinco primeiros dançarinos a alcançar a formação pela The Katherine Dunham School of Arts and Research – KDSAR – EUA. Além de chegar para contribuir através da capoeira da Bahia, ele, também, estudou em Universidades americanas, portanto, emancipou-se intelectualmente.

Entendemos que o ponto alto da sua emancipação se deu de forma justa e merecida, quando retornou da América do Norte. A sua ida para Unicamp – São Paulo causou uma grande revolução artística, resultando na fundação do Instituto de Artes e o grande desenvolvimento da dança na Instituição. Agora sabemos que

Eusébio se tornou um dos grandes capoeiristas dançarinos do Brasil com extensão internacional. Eusébio acreditou que a capoeira, enquanto arte tinha potencialidade para gerir a sua trajetória em dança, fato iniciado no Grupo Folclórico Balú, passando pelo Grupo Oxum, em seguida no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Referências

ARAUJO, L. V. C. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura.** Salvador: EDUFBA, 2012.

FERRAZ, F. M. C. **Danças negras: historiografias e memórias de futuro.** Disponível: em https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/7deb697e-9ee1-445ca41990d150ca0d22/Dan%C3%A7as+negras.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22.

FREIRE, P. **Educação como prática de liberdade.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2009.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GOMES, N. L. **O movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação.** Petrópolis: Vozes, 2017.

REGO, W. **Capoeira Angola: ensaios sócioetnográfico.** Rio de Janeiro. MC&G, 2015.

SANTOS, L. P. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 12, n. 31, p. 95-112, fev. 2020.

SANTOS, Y. F. **Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** 5ª edição. Curitiba: Editora CRV, 2021.

SANTOS, M. C. **Capoeira emancipatória no ensino da dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera.** 2013. 100f. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVA, E. L. **O corpo na capoeira: introdução ao estudo do corpo na Capoeira.** Volumes 1, 2, 3 e 4. Campinas: Edunicamp, 2008.

Marcos Cezar Santos Gomes (UFBA)

E-mail: zambi.mestre@hotmail.com

Doutorando, Mestre e Especialista em Dança pela UFBA - PPGDANÇA. Especialista em Metodologia da Educação do Ensino Superior e Pós-Graduação Docente. Psicopedagogo. Licenciado em Educação Física. Mestre de Capoeira. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA. Estudante pesquisador da área de artes/dança com ênfase em capoeira e metodologias de ensino.

A Dança Negra no Cinema Brasileiro Contemporâneo: contra dramaturgias de corpos negros na dança em campo expandido

Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN/UFBA)

Comitê Temático Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O conceito de cinema em campo expandido oferece um amplo campo para os estudos acerca das danças negras no cinema, tendo em vista que estas danças são constituídas de elementos simbólicos, estéticos, contradramatúrgicos e coreográficos presentes de forma implicada, resultando em uma perspectiva estética singular, decorrente do diálogo entre a câmera e a coreografia. Nessa perspectiva, o artigo proposto analisa as características estéticas da dança negra no cinema brasileiro contemporâneo, na obra intitulada, “um filme de dança”. Os procedimentos metodológicos e parâmetros de análise fílmica adotados tem como base o campo da análise fílmica.

Palavras-chave: DANÇA. NEGRA. CINEMA. EXPANDIDO. CONTRADRAMATÚRGICO.

Abstract: The concept of cinema in an expanded field offers a broad field for studies about black dances in cinema, in view of the fact that these dances are made up of symbolic, aesthetic, counterdramaturgical and choreographic elements that are implicitly present, resulting in a singular aesthetic perspective resulting from the dialogue between the camera and choreography. From this perspective, the proposed article analyzes the aesthetics characteristic of black dance in the contemporary Brazilian cinema in the work entitled, “a dance film ‘The methodological procedures and parameters of filmic analysis adopted are based on the field of filmic analysis.

Keywords: BLACK DANCE. EXPANDED CINEMA. COUNTERDRAMATURGICAL.

Questões Introdutórias

O início destes escritos se dá na primeira pessoa com o objetivo de situar as reflexões, estudos e pesquisas acerca da dança negra no cinema, a partir do contexto material e existencial vivido na condição de mulher negra, artista, pesquisadora das danças negras afroreferenciadas e de docente universitária. A argumentação aqui proposta é consequência do modo de existir, de provocar e de ser provocada pelas coisas do mundo que coabitam em mim, bem como, àquelas que nutrem e ramificam em outras diversas provocações que venho fazendo na atuação docente, particularmente, na pesquisa e estudos sobre a Dança Negra no

Cinema.

Os estudos contradramatúrgicos atravessam as questões refletidas no âmbito da dança negra no cinema, sendo para mim um campo de interesse, por duas razões que considero fundamental pontuar, a saber: primeiro porque gosto da sonoridade e elasticidade da palavra dramaturgia. De acordo com as ideias de Hercoles (2011), a dramaturgia em dança pode ser entendida como o lugar das ações do corpo, mais especificamente da composição da ação do corpo que dança. Este entendimento parte das observações e considerações da citada autora sobre a origem da palavra “dramaturgia”.

Dramaturgia é uma palavra de origem grega que significa a composição do drama, já a palavra drama, também do grego drao, significa agir, trata-se, portanto da composição da ação. Diferentes áreas artísticas fazem usos distintos desta definição etimológica, mas, aqui se fala de dança e, em dança, agir implica na construção de especialidades e competências táteis-cinestésicas (HERCOLES, 2011, p. 2).

A possibilidade de compreensão da dramaturgia em Dança a partir de um compósito de significados derivados de suas respectivas etimologias gregas, proposto por Hercoles (2011), amplia a possibilidade de se pensar a dramaturgia em dança enquanto forma singular e plural de ações realizadas pelo corpo no âmbito da dança negra, o que ora denomino de contradramaturgia da dança negra fora e dentro do cinema. Assim, acredito na possibilidade de refletir criticamente e propor que, em se tratando da dança negra tanto no cinema quanto fora dele, instaura-se um *modus operandi* inerente a um jeito singular de mover os corpos pautados em elementos constituintes dos valores civilizatórios afroreferenciados. É mister considerar que a dança negra brasileira contemporânea opera na contramão dos estudos dramaturgicamente tradicionais.

Neste sentido, no âmbito da dança negra se configuram criações contradramatúrgicas que privilegiam o vocabulário corporal específico, constituído de gestos, de símbolos, de afetos e de memória ancestral, fortemente e inegavelmente assentados no paradigma estético/conceitual/ cultural afro-brasileiro. Deste modo, as danças negras estabelecem relações de sentido e significado no dançar, por meio de repertórios que lhes são próprios, isto é, o que é dançado contradramaturgicamente falando se faz a partir das experiências e vivências de corpos, de modos de pensar, de agir, de mover, de relacionar, de compartilhar e, sobretudo, de tornar presentes princípios éticos e estéticos da cultura ancestral

africana e afro brasileira em seus paradoxos e hibridismos.

Do drama da vida individual e coletiva para as criações contradramatúrgicas na dança negra contemporânea

As experiências e vivências nas danças negras geralmente são aprendidas pelos dançarinos, coreógrafos e demais artistas que trabalham no âmbito das danças negras em diferentes contextos, acontecendo na maioria das vezes em espaços comunitários, ou seja, se aprende a dançar na experiência compartilhada com diferentes sujeitos. É nas comunidades de terreiro, que temos um exemplo dessa insurgência. Nele, aprende-se a louvar, a pedir, a agradecer e a dançar os mitos, os ritos e a sua respectiva ancestralidade. Os terreiros são espaços identitários multiculturais afro-brasileiros de resistência e de exercício pleno da espiritualidade de matriz africana.

[...] o terreiro é um espaço onde a tradição afirma-se, recriada como elemento capaz de garantir a permanência do Universo simbólico negro face a descontinuidade histórica provocada pela violência da escravidão. Nesses termos, podemos ver o terreiro como uma reterritorialização étnica operada pela via do sagrado em terras brasileiras, ou seja, uma forma social de condensar a realidade fragmentada parida pelos movimentos da diáspora africana (OLIVEIRA, 2002, p. 76).

As danças negras também são aprendidas nos grupos de dança denominados de dança afro, nas aulas e oficinas ministradas por expertises da dança e da cultura afro-brasileira, assim como e de forma ainda incipiente em algumas Universidades. O dançarino americano Clyde Morgan em sua fala no filme a ser, parcialmente, analisado neste artigo *Um filme de dança* (2013), afirma que “as danças negras não somente são dançadas e aprendidas nos espaços convencionais de dança, mas também são dançadas e aprendidas no *play*”. Ao utilizar o termo *play*, observa-se que o artista citado incorporou a metáfora do dito popular “não sabe brincar não desce pro *play*”.

As palavras de Morgan ditas em *Um filme de dança* (2013) se somam às imagens que apresentam um jovem dançarino negro dançando nas ruas, nas quebradas e em cima de entulhos, assim a expressão “*play*” utilizada por Morgan demonstra que a experiência adquirida e inserida na cultura de um povo, ou seja, o

espaço coletivo das ruas, dos parques e do *playground*¹ são espaços potenciais de expressão da dança negra. Nesses espaços alternativos se dança entre e com os outros. Deste modo, os corpos das pessoas negras vivenciam experiências de caráter social, temporal e simbólico, bem como articulam tradição e contemporaneidade nos corpos que dançam.

Neste sentido, essas características éticas e estéticas da dança negra, suas contradramaturgias são construídas em diferentes espaços de formação e de aprendizado do vocabulário técnico, corporal e estético dessas danças e, conseqüentemente, possibilita aos artistas da dança negra brasileira contemporânea expandir, recriar e ressignificar seus repertórios.

Um filme de dança (2013): a dança negra no cinema brasileiro contemporâneo

Em se tratando de análise fílmica, não vejo a possibilidade de reflexão sobre a película da cineasta Carmen Luz ser realizada sem uma postura crítica e ancorada sobre a colonialidade do poder, no sentido atribuído por Anibal Quijano (2000). Para este autor a colonialidade de poder pressupõe a articulação de duas questões fundamentais: capital e trabalho; valores civilizatórios europeus e não europeus. Ao articular esses dois dispositivos centrais, o autor também reflete sobre o conceito de raça e sua conseqüente interferência na composição dos espaços sociais, apontando o racismo como uma das esferas da colonialidade e da hegemonia do poder e da cultura eurocêntrica.

Nessa direção, as epistemologias das danças negras se revestem a partir de uma ética e postura contra a colonialidade e o etnocentrismo destrinchados por Quijano (2002). Chamo atenção para o fato de que o vocabulário corporal e os repertórios criados e inseridos nas danças negras, observadas em *Um filme de dança (2013)*, desobedecem a lógica do pensamento hegemônico europeu, fortemente assentados na ideia de superioridade do saber e da produção de conhecimento artístico e científico apresentado ao mundo como modelo ideal de civilização a ser seguido por outras culturas e povos no mundo ocidental e fora dele.

Neste sentido, as contradramaturgias da dança negra se configuram como desobedientes em sua concepção. De acordo, ainda, com o filósofo Walter

¹ *Playground* é utilizado no sentido restrito de parque infantil, local onde as crianças se divertem e brincam conjuntamente com pessoas adultas (Trad. Nossa).

Mignolo (2010) para se combater a colonialidade do saber é preciso exercer a desobediência epistêmica, visando descolonizar o próprio saber. Desse modo, o termo “contracolonial”, ora utilizado junto à palavra “dramaturgia”, dialoga com a decolonização do saber proposta por Mignolo (2010), pois veicula inevitavelmente a ideia de oposição e de desobediência para com o drama em seu sentido aristotélico e para com as dramaturgias de dança eurocentradas. As contradramaturgias das danças negras no cinema também se insurgem como coreografias do cinema expandido, conceito utilizado pelo cineasta, coreógrafo e artista visual britânico Isaac Jullien.

Observa-se que o termo insurgência atualmente está sendo fortemente utilizado em campos de estudos diversos e adotados por grupos de pesquisadores brasileiros como algo novo, isto é, como uma espécie de *slogan*, visando abarcar ou dar conta das diferentes perspectivas no campo da dança pelo viés das práticas e das metodologias consideradas insurgentes.

Teço uma breve crítica ao uso do termo “insurgente”, muitas vezes utilizado de forma descontextualizada em relação às práticas e aos modos de vida de pessoas negras e ou indígenas. Defendo uma articulação entre o uso situado do termo em sua coerência às origens étnicas e suas próprias formas de existência, sobrevivência e constante luta frente à cultura dominante colonizadora, recheada de práticas culturais violentas, de extermínio, de invisibilidade e de negação identitária e cultural. O que insurge são os corpos e suas contradramaturgias da vida cotidiana, sempre resistindo às práticas colonizadoras supracitadas, infelizmente ainda presentes na contemporaneidade da vida dos povos negro e originários em nosso país.

Nesta direção, convém afirmar que a insurgência é um a forma de vida das pessoas negras e indígenas que se dá nas diferentes formas desses povos reexistirem, reelaborarem e ressignificarem as diferentes dimensões de suas vidas, sejam elas sociais, culturais, políticas, estéticas e simbólicas.

Ao falarmos de contradramaturgias da dança negra no cinema brasileiro contemporâneo, marcamos um território e uma postura política, cultural, social e estética contracolonial insurgente feita por uma artista-pesquisadora negra. Nessa condição, debruço-me sobre esta temática com intuito de contribuir e ampliar as discussões sobre o tema. Para Christel Stalpaert (2009), a dramaturgia na dança é corporal, sendo também o lugar privilegiado do corpo e do olhar externo.

Em outras palavras, a dramaturgia na dança negra se constrói em processos de criação com conteúdos abissais, intensos e integrantes das dramaturgias da vida dos corpos negros e de seus paradoxos. Nessa direção, as contradramaturgias na dança negra devem significar surpreender e impactar o corpo do espectador. “O ‘olhar externo’ do dramaturgo deve, neste caso, ser expandido para um corpo externo, para um ‘teste’ corpóreo da capacidade corporal do espectador de ler e fazer sentido de uma estética de intensidade” (STALPEART, 2009, p. 123)².

Assim, o filme abordado expressa essa relação com o “outro-espectador”, a fim de possibilitar uma experiência sobre o corpo que dança os enunciados sobre a cultura negra, a dança negra e suas possibilidades de movimento. O termo “dança negra” abarca o seu sentido afrorreferenciado e diaspórico, cuja relação defino da seguinte forma:

Nessa perspectiva, o termo dança negra aqui utilizado tem como referência a história e os valores civilizatórios da África Negra, bem como o legado dos artistas e intelectuais brasileiros que se destacam no século passado pela ousadia, compromisso e pioneirismo político e artístico no combate à discriminação étnico racial e à exclusão dos negros nas artes e na sociedade brasileira (PAIXÃO, 2009, p. 7).

Para o pesquisador Ferraz (2018): "O termo danças negras também é diaspórico porque se constitui como espaço de negociação de subjetividades coletivas e individuais, no qual uma dinâmica de similitudes e diferenças constitui uma cultura negro atlântica híbrida" (FERRAZ, 2018, p. 3). A análise fílmica de *Um filme de dança* (2013) deve levar em consideração o tempo e o espaço de produção e fruição, pois de acordo com Jullier e Marrie (2009), a produção cinematográfica deve ser situada no tempo e no espaço geográfico, em suas condições materiais e históricas. Isto é, levando-se em conta não só o seu enunciado, mas sua enunciação, devendo extrapolar o campo da análise estrutural em nível do plano e dos jogos que lhes são inerentes: proximidade e distanciamento/perspectiva e profundidade. Centralização e descentralização dos planos/lateralidade, verticalidade dos planos/câmera alta e baixa, enquadramento e desenquadramento/frontalidade e paralelismo, etc.

² "The dramaturg's 'external gaze' should in this case be expanded to an external body, to a corporeal 'try out' of the spectator's bodily capacity to read and make sense of an aesthetic of intensities" (STALPAERT, 2009, p. 123 - Trad. Nossa).

Paralelamente, observa-se que em *Um filme de dança* (2013), já a partir do título, deparamo-nos com uma postura afirmativa sobre seu gênero; a dança é trazida para o proscênio, revelando em seu conteúdo uma pluralidade de vozes e de corpos (as) (es) negros(as) (es) em cena, e deste modo contribuindo para uma discussão acerca de diferentes artistas no âmbito da dança negra contemporânea brasileira.

Um filme de dança (2013) nas imagens iniciais apresenta o bailarino americano, Clyde Morgan dançando as histórias e memórias de um artista afro - americano que também já esteve na Bahia, sendo referenciado em suas diferentes atuações como professor convidado para lecionar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Enquanto Clyde Morgan dança na abertura do filme, algumas vozes masculinas se insurgem e atravessam o corpo do dançarino americano com falas que questionam e propõe pensar sobre diferentes questões implicadas, a saber: a experiência de ser negro, o que somos, de onde viemos, do que somos compostos, como é possível ampliar com coragem a relação com o mundo para não se perder deste mundo.

As questões destacadas acima se apresentam em *Um filme de dança* (2013) com danças e entrevistas de artistas negros (as) (es) brasileiros(as), pesquisadores(as) e docentes de diferentes regiões do país, vale citar alguns deles: Amélia Conrado³, Fernando Ferraz⁴, Evandro Passos⁵, Zebrinha⁶, Nildinha Fonseca⁷ Mestre King⁸, Mercedes Batista⁹, Marlene Silva¹⁰, Augusto Omolu¹¹, Augusto Soledad¹².

³ Amélia Conrado, artista pesquisadora e docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

⁴ Fernando Ferraz, artista, historiador, pesquisador e docente da Universidade Federal da Bahia.

⁵ Evandro Passos, artista mineiro, professor de dança afro-brasileira, doutorando do PPGDANÇA/UFBA.

⁶ Zebrinha dançarino, professor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia.

⁷ Nildinha Fonseca, dançarina, professora e solista do Balé Folclórico da Bahia, mestranda do PRODAN UFBA.

⁸ Mestre King (194-2018) Dançarino, professor de dança afro-brasileira.

⁹ Mercedes Batista (1921-2014), considerada a primeira Bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, precursora da dança afro-brasileira no Rio de Janeiro.

¹⁰ Marlene Silva (1936-2020), artista, coreógrafa e professora mineira.

¹¹ Augusto Omolu (1962-2013), artista e professor Baiano de danças negras de reconhecimento internacional.

¹² Augusto Soledade, coreógrafo, artista e professor baiano radicado nos EUA, criador da técnica de dança Afro Fuzion.



Fig. 1. Imagem do cartaz do filme. Fonte: <https://bityli.com/MPYTVsx>.

Para todos verem: descrição da figura: imagem em preto e branco de corpos de homens e mulheres negras (os) com o torso voltado para cima em ação de dança, a direita da imagem inscrições com dizeres: Dança Afro, Danças Negras, DocDançasNegras, ilustrando o cartaz de um “Filme de Dança” da Cineasta Carmen Luz.

Compreendo que a dança negra contemporânea em *Um filme de dança* (2013) coloca em cena dramaturgias da dança negra, compostas de histórias e memórias narradas pelos seus protagonistas, revelando os profissionais comprometidos com os valores civilizatórios africanos na cultura brasileira contemporânea em seus aspectos culturais, artísticos e educacionais. Os corpos desses protagonistas atuam em diálogo permanente com a câmera. Dessa forma, também são instauradas as contradramaturgias da dança negra em campo expandido no cinema.

O conceito de cinema expandido do artista Inglês Isaac Julien se assenta nas referências das chamadas tecnologias digitais, deste modo elas estabelecem a diferença entre o cinema normativo e o que ele denomina de pós-cinema ou cinema expandido. Este oferece um amplo campo de estudo coreográfico, pois é visto em seus estudos uma preocupação estética de composição coreográfica, isto é, a organização dos corpos em movimento em uma perspectiva tridimensional.

Observo na base epistemológica e conceitual de cinema em campo expandido de Isaac Julien, analogias com a dança negra no cinema, a partir das implicações estéticas decorrentes do diálogo entre a câmera e a coreografia. A produção audiovisual, Episódio 2 Mar de telas criada por esse artista na obra

intitulada: *Ten Thousands Waves*¹³ apresenta diferentes e singulares histórias multiculturais e pluriétnicas de pessoas em ações cotidianas e de dança. Nas telas de Isaac Jullien, observa-se também os corpos contradramaturgizando histórias e memórias individuais e coletivas de povos orientais em situação de diáspora, com ênfase em povos negros.

As dramaturgias da dança negra no cinema são distintas e singulares, embora elas tenham em comum os afetos afrorreferenciados. Nesta direção, as relações implicadas e estabelecidas nas contradramaturgias das danças negras em Um filme de dança (2013), se coadunam e mesmo se aproximam do conceito de campo expandido de Isaac Julien.

Um filme de dança (2013) reflete sobre a dança negra em diferentes perspectivas estéticas e políticas, a partir de diferentes vozes de artistas brasileiros e estrangeiros da dança negra contemporânea. Esse longa-metragem reflete a história e a memória da dança negra, das dançarinas(os/es), professoras(es), coreógrafas(os/es) e das pesquisadoras(es) negras(os/es), apresentando suas criações, ou seja, suas contradramaturgias coreográficas afrorreferenciadas no cinema.

Referências

BAUDELAIRE, C. As Multidões. *In: O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Leda Tenório da Mata. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FERRAZ, F. **Danças negras**: historiografias e memórias de futuro. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22/Danças+negras.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=7deb697e-9ee1-445c-a419-90d150ca0d22. Acesso em: 29 abr. 2022.

HERCOLES, R. M. **Formas de Comunicação do Corpo**: novas cartas sobre a dança. 2005. 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

HERCOLES, R. M. A Composição da Ação pelo Corpo que Dança. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA*, 2, 2011, Porto Alegre. **Anais eletrônicos [...]**. Campinas: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/papers/a-composicao-da-acao-pelo-corpo-que-danca>. Acesso em: 18 set. 2022.

¹³ *Ten Thousand Waves* - Dez mil ondas, foi montada e exposta no Brasil no SESC Pompeia em 2012.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

MIGNOLO, W. **Desobediência epistêmica**: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidade y gramática de la decolonialidade. Buenos Aires: Del Signo. 2010.

OLIVEIRA, P. C. M. **A organização da Cultura na cidade da Bahia**. 2002. 344f. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, 2002.

PAIXÃO, M. L. B. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade**: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. 2009. 175p. Tese (Doutorado em Artes); Unicamp, Campinas-SP, 2009.

QUIJANO A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: E. Lander (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2000.

STALPAERT, C. A Dramaturgy of the Body. **Performance Research A journal of the performing Arts**, v.14, 2009. Disponível em: <https://nyuskirball.org/wp-content/uploads/2018/04/A-Dramaturgy-of-the-Body-by-Christel-Stalpaert>. Acesso em: 29 abr. 2022.

MAR DE TELAS. Isaac Jullien: Geopoetics. Ep. 2: Direção e produção Solange Farkas. 2012. (25.01). Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/2214489/Mar_de_Telas_programa_7_IsaacJullien_Geopoetics. Acesso em: 14 abr. 2020.

UM FILME DE DANÇA. Direção, roteiro, pesquisa e produção: Carmem Luz. Montagem Artur Lins. (2013). Elenco: Balé Folclórico da Bahia, Clyde Morgan e outros. (90 min) (fragmento). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZArJdLn88o>. Acesso em: 29 abr. 2022.

Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN/UFBA)

E-mail: luluacaso@gmail.com

Líder e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: imagem cultura e representação/LINC/CNPQ/UFRN. Professora Associada do Departamento de Artes da UFRN, Curso de Licenciatura em Dança. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Dança afro-gaúcha: o matriarcado presentificado no fazer das danças negras

Natália Proença Dorneles (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O artigo aqui apresentado trata-se de uma pesquisa em andamento que se propõe a investigar como os saberes matriarcais se fazem presentes na Dança Afro-Gaúcha desenvolvida pelo Grupo Afro-Sul de Música e Dança (RS), encontrando caminhos investigativos para compreender de que maneira esse matriarcado fundamenta os processos artísticos elaborados pelo grupo. Trazendo a importância do matriarcado como um sistema africano de afirmação política das populações negras em diáspora. A performance é o território central que marca o encontro da encruzilhada, onde tais conhecimentos encontram-se presentificados.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-GAÚCHA. MATRIARCADO. DANÇAS NEGRAS

Abstract: The following article is an ongoing research that proposes to investigate how matriarchal knowledge makes itself present in the *Afro-Gaúcha Dance* developed by the *Afro-Sul Group of Music and Dance (RS)*, finding investigative paths to understand how the matriarchy substantiates the artistic process developed by the group. Pointing out the matriarchy value as an african system for political affirmation of afro diasporic populations. The performance is the central territory that marks the *meeting of the crossroads*, where such knowledge is presentified.

Keywords: AFRO-GAÚCHA DANCER. MATRIARCHY. BLACK DANCES

1. Afro-Sul: Um pedaço de África no Sul do Brasil¹

Na rota dos movimentos de insurgência organizados pelos corpos que atravessaram o Atlântico e que se reconstituem na diáspora negra, localizamos no sul do Brasil um pedaço de África. Criado por um grupo de jovens negros, em 1974, na cidade de Porto Alegre (RS), o Grupo Afro-Sul de Música e Dança é referência política, artística e social no combate a discriminação racial da população preta no estado do Rio Grande do Sul. Tendo a arte como seu lugar de fala, apresenta a Dança Afro-Gaúcha como criação do seu legado histórico na ação política de reconhecimento das identidades negras que constituem a memória e a história do Rio Grande do Sul.

¹ Frase que está escrita em uma das paredes na sede do Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode, localizado na Avenida Ipiranga na cidade de Porto Alegre.

Formado majoritariamente por mulheres negras, o Grupo de Música e Dança Afro-Sul é conduzido pela renomada artista negra gaúcha, Maria Iara dos Santos Deodoro, mais conhecida como Mestreira Iara Deodoro. Matriarca das danças negras no estado do Rio Grande do Sul, Mestreira Iara Deodoro é diretora do Grupo Afro-Sul de Música e Dança, referência cultural e intelectual de um saber negro que resiste em sua corp(o)ralidade e que através do seu corpo-voz cria um espaço político e artístico para o fazer das danças negras no estado, abrindo caminhos para falar sobre as danças negras no cenário das danças no sul do Brasil. Entre as políticas de fomento à cultura e ações sociais desenvolvidas pelo grupo, é criado o Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode em 1988, que se desenvolve a partir da necessidade de ações que busquem o fortalecimento individual e coletivo das pessoas pretas, onde estas se reconheçam enquanto sujeitos dignos de humanidade e de direitos.



Fig. 1. Mestreira Iara Deodoro na sede do Afro-Sul. Fonte: Jornal do Comércio

Para todos verem: Fotografia da Mestreira Iara Deodoro na sede do Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomode. Mestreira Iara está vestindo uma camiseta preta escrita Afro-Sul - Grupo de danças em letras brancas. Na cabeça ela usa um turbante colorido nas cores laranja e azul. No rosto ela usa um óculos de grau e expressa um leve sorriso, seus braços estão cruzados em frente ao peito. Atrás dela tem uma arte que representa uma foto tirada em um espetáculo do grupo, onde tem três bailarinos. Junto da arte está escrito: Afro-Sul - Um pedaço de África no Sul do Brasil. A parede que está a arte tem as cores preto, cinza e branco. Na lateral direita da foto aparece uma porta verde com quadrados de vidro e do lado esquerdo uma janela com quadrados de vidro.

A Dança Afro-gaúcha, termo usado pela Mestreira Iara para nomear o seu

fazer nas danças negras, é parte da sua pesquisa desenvolvida no grupo Afro-Sul durante sua trajetória como bailarina e coreógrafa. Tendo como perspectiva a recuperação e o reconhecimento dos saberes produzidos pela população preta, seu trabalho apresenta traços significativos de um matriarcado presentificado na criação e desenvolvimento do grupo. Estes traços são identificados a partir da pesquisa² intitulada: *Iara Deodoro, potência africana no sul do Brasil: Uma proposta de sistematização em dança afro-gaúcha como resistência da corporalidade negra no Rio Grande do Sul*. A pesquisa abordou os princípios técnicos, estéticos e pedagógicos da metodologia de Dança Afro-Gaúcha desenvolvida pela Mestre Iara e teve como objetivo sistematizar tais conhecimentos, analisando como se desenvolve a corporalidade na Dança Afro-Gaúcha. “Seu fazer em dança é um convite à comunidade preta de nos reorganizarmos coletivamente enquanto povo em diáspora, promovendo a partir da dança uma proposta afrocentrada” (DORNELES, 2020, p. 70)

A partir desta pesquisa, identificamos o matriarcado como um território abundante de conhecimento no que tange o campo das pesquisas em Danças Negras e os possíveis desdobramentos cênicos, artísticos e pedagógicos que emergem no campo da dança. Entende-se matriarcado aqui, a partir de uma perspectiva africana e suas dimensões na diáspora.

[...] compreendemos que o matriarcado é característica presente no berço meridional (África) desde tempos imemoriais, e que, devido ao impacto dos inúmeros contatos conflituosos com o Berço Nórdico Patriarcal (Europa), ocorreu um apagamento do protagonismo feminino negro focando na submissão e subordinação destas (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 598).

Desse modo, apresento aqui uma pesquisa que está em desenvolvimento e que se propõe abordar a importância do matriarcado para o fazer da Dança Afro-Gaúcha desenvolvida pelo grupo Afro-Sul, compreendendo como ele se apresenta e fundamenta os processos artísticos do grupo. Tomamos como questões norteadoras: De que forma os fundamentos matriarcais estão presentes na metodologia, estética e técnica corporal da dança afro-gaúcha? Quais são as práticas que corporificam esse fazer na construção da performance?

Importante dizer que essa escrita perpassa também pelas minhas vivências e experiências como integrante do grupo, sendo este, território do meu

² A pesquisa foi elaborada por mim no ano de 2020 para conclusão do curso de licenciatura em dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

pertencimento e (re)conhecimento como mulher negra, enquanto corpo político e artístico, onde meu corpo se coloca ativo na escuta das histórias que apresentam a Dança Afro-Gaúcha e que são contadas oralmente, como escreve o mestre Hampaté Bâ “transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo” (2010, p.167).

Tomamos como suportes teóricos da pesquisa, os estudos de Cheik Anta Diop (2014) sobre a Unidade Cultural da África, abordando as esferas do patriarcado e do matriarcado, os estudos sobre o Mulherismo Africana escritos por intelectuais como Nah Dove (1988), Anin Urasse (2022), Katiúscia Ribeiro (2019) e Aza Njeri (2019), Zeca Ligiéro (2011) e Leda Maria Martins (2003) trazem contribuições para os estudos no campo da performance, além de outros autores.

2. O matriarcado como alicerce da comunidade Afro-Sul

Vinda de uma família de estrutura matriarcal, Mestra Iara é criada pela mãe e pelas irmãs. Sua mãe, Maria Verônica dos Santos, mais conhecida por Vó Lili, representa uma figura de extrema importância na criação e continuidade do grupo Afro-Sul. Sem lugar para ensaiar, Mestra Iara conta que os ensaios do grupo aconteciam na garagem da sua casa, que se localizava no bairro Petrópolis, na cidade de Porto Alegre (RS), ainda na década de 1970, regado de comidas e cuidados da Vó Lili. Segundo Mestra Iara apud Alves Neto (2019)

Tia Lili foi uma apoiadora fundamental durante os primeiros anos do grupo, atuando como uma espécie de produtora-empresária. Quando os jovens músicos eram convidados a se apresentar era Tia Lili, a adulta responsável, que agenciava como empresária a contratação, acertos financeiros e espaços para ensaio do grupo. (2019, p. 118).

Conhecida pela sua “mão boa” para os feitos da cozinha, Vó Lili foi uma renomada cozinheira da burguesia porto alegreense, seu tempero causava alvoroço nas casas por onde passava. Seu talento na cozinha foi herdado pela Mestra Iara, que hoje é também conhecida por suas saborosas receitas. Essa herança culinária é elemento presente no grupo, seja no cuidado da alimentação durante os ensaios, celebrações ou festas, o tempero de Vó Lili se faz presente pelas mãos de Mestra Iara. Durante os ensaios não pode faltar a “comidinha da Tinha”, como carinhosamente a chamamos, o alimento preparado por ela vem cheio de amor e afeto, é fonte nutritiva não só do corpo, mas de importantes histórias. Histórias estas que contam sobre o amor de sua mãe e perpassam a trajetória do grupo, traçando

os elos com a ancestralidade e abordando a importância da oralidade. “Esta oralidade é entendida muito mais do que um meio de comunicação, mas como um meio de preservar a memória, a sabedoria dos ancestrais, atuando como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra” (PEREIRA, 2005, p. 38).

O alimento aqui representa um dos princípios do matriarcado, sua relação com a agricultura, a terra e o plantio. Segundo Cheik Anta Diop (2014), figura importante no que se refere aos estudos sobre matriarcado no continente Africano, o matriarcado é um sistema presente no berço meridional ou berço sul (África), concebido em condições opostas ao patriarcado, que ele descreve como o berço nórdico ou berço norte (Europa). Um dos fatores importantes para o desenvolvimento destes diferentes sistemas sociais, segundo o autor, foram as condições climáticas. Enquanto o berço nórdico patriarcal se desenvolve em temperaturas frias, caracterizadas pela vida nômade onde o homem se estabelece como provedor dominante e a mulher como figura de menor valor, o sistema matriarcal surge em um contexto climático favorável ao cultivo da terra e o desenvolvimento da agricultura, caracterizando as sociedades sedentárias.

Nas sociedades agrícolas a ciclicidade da natureza é base para o tempo social da vida, onde a centralidade feminina é fator importante e está intimamente relacionada com a fecundação da terra, sendo vista como uma “[...] divindade periodicamente fecundada pelo céu por intermédio da chuva” (DIOP, 2014, p. 40) onde a partir dessa fecundação dá origem a vegetação. Desse modo, “A assimilação do papel da terra na origem da vegetação ao da mulher no nascimento da criança é evidente” (DIOP, 2014, p. 40).

Com a travessia das populações negras pelo Atlântico, os hábitos alimentares e a tecnologia agrícola das sociedades sedentárias se fazem presentes nos modos de vida que se reelaboram na diáspora e que compõem as técnicas de sobrevivência dos corpos pretos. Estando em choque constante com as práticas do berço nórdico, visto que, é esse o lugar do colonizador, o papel desempenhado pelas mulheres nas sociedades que aqui se reorganizam, é de fundamental importância para a continuidade dessas populações. Responsáveis pelo cuidado e gestão das dinâmicas da vida social, o compromisso com a alimentação da sua comunidade, é uma das tarefas desempenhadas por elas. Diferente do berço nórdico patriarcal que impõe esse papel às mulheres de maneira subordinada, nas

sociedades matriarcais, ser a responsável pelo cuidado alimentar da sua casa, da sua família, é digno do lugar de celebração e respeito que a figura feminina ocupa dentro dessas organizações sociais.

Aqui, os estudos de Cheik Anta Diop, nos ajudam a compreender como a relação com a alimentação é elemento necessário no desenvolvimento das culturas africanas e como o papel social desempenhado pelas mulheres faz parte de todo um sistema que se organiza a partir dessa gestão matriarcal. Apesar dessa relação com a alimentação ir se modificando por conta da diáspora e estar em constante ameaça devido ao aprimoramento da tecnologia genocida alimentar, os saberes produzidos pelas sociedades matriarcais são movimentos de resistência que atuam contra essa política de morte.

Sendo assim, o papel que Vó Lili realizou durante seu envolvimento com o Grupo Afro-Sul pode ser analisado a partir da centralidade feminina, em que a figura materna é quem gesta a vida da sua comunidade. “A mulher é reverenciada em seu papel como a mãe, quem é a portadora da vida, a condutora para a regeneração espiritual dos antepassados, a portadora da cultura, e o centro da organização social” (DOVE, 1998, p. 8).

Como portadora da cultura e centro da organização social, tal como coloca Nah Dove acima sobre o papel das mulheres negras, Mestra Iara pratica o que chamamos de um gestar de potências. Quando enfatizamos o lugar materno, é importante dizer que esse gestar não está vinculado apenas a fecundação biológica, mas sobre o cuidado e o zelo que essas mulheres têm para com os seus pares, o que as colocam nesse papel de potencializar outras pessoas com os seus saberes. Ribeiro (2019) nos diz que “O levante da mulher preta é o levante de sua comunidade. Esse levante que potencializa as mulheres pretas serve como combustível da comunidade africana”. Dessa forma, quando Mestra Iara se potencializa a partir da dança, ela vai nutrindo outros corpos com o seu conhecimento, fazendo com que estes se reconheçam enquanto sujeitos humanizados e possuidores de uma história positiva e significativa sobre si e seus pares, “[...] esse saber é o que irriga e potencializa a comunidade [...]” (DORNELES, 2020).

3. Afro-Sul: Sementes da mesma raiz³

Com seu trabalho de cunho social e educativo em dança, sob uma perspectiva afrorreferenciada, Nogueira (2012, p.147) compreende a afroperspectiva como “[...] o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas”, Mestra Iara inicia seu desenvolvimento como educadora quando é criado ainda na década de 1970 o Afro-Sul Mirim, que surge a partir de casos de racismo sofridos pela filha da Mestra e a filha da Pedagoga Marilene Paré⁴ dentro das escolas onde as meninas estudavam. Identificando a necessidade de trabalhar a autoestima das filhas e desenvolver a identidade negra de forma positiva, elas começam a promover ações educativas voltadas para as crianças negras, pois se percebe essa necessidade vinda de outras mães também. É dessa iniciativa que é criado o Afro-Sul Mirim e que mais tarde vai se tornar a continuidade do grupo.

A partir desse trabalho com as crianças e o envolvimento das mães com o grupo, se começa a pensar ações educativas para essas mulheres também, entendendo que o nosso levante é comunitário, bem como disse Katiúscia Ribeiro anteriormente. A relação que essas mães vão tecendo com o grupo e o comprometimento que elas têm com as ações propostas, corresponde a um dos princípios do matriarcado, que é a maternidade coletiva, pois entende-se que a educação e o cuidado com as crianças é responsabilidade nossa enquanto comunidade. Segundo Anin Urasse 2019, existe uma canção tradicional de Guiné Bissau que diz assim: “*Nin si n ka padi/ padidas padi/ e padi par mi*” na tradução significa “Mesmo que não tenha gerado um filho/ outras mulheres pariram/ e o fizeram por mim”.

As crianças que fizeram parte do Afro-Sul Mirim são hoje as mulheres que junto com a Mestra Iara compõem os alicerces do grupo. As funções desempenhadas por elas vão desde o trabalho coreográfico às ações administrativas da instituição. Uma das exigências da Mestra era em relação a dedicação aos estudos, existe uma frase que elas dizem dentro do grupo que é “as gurias⁵ da Iara tem estudo”, que parte dessa importância que ela trazia de ter

³ “Sementes da mestra raiz” é uma frase que está na música - Mãe Preta - composta pelo Mestre Paulo Romeu, um dos fundadores do grupo Afro-Sul.

⁴ Marilene Paré é uma grande amiga da Mestra Iara e uma figura importante na história do Grupo Afro-Sul de Música e Dança. É pedagoga e mestra em educação.

⁵ Guria significa menina no Rio Grande do Sul.

interesse pelo conhecimento e busca-lo não importava o espaço onde elas estivessem.

Esse reconhecimento da educação como um caminho para a libertação dos nossos corpos faz parte de um processo de emancipação da população preta. Segundo Gomes, “no contexto brasileiro esse processo realiza a trajetória entre um estado de ignorância chamado colonialismo/escravidão e um estado de saber designado solidariedade/libertação” (2017, p. 98). A educação como herança é uma fala muito presente nas famílias negras e é colocada também como um lugar possível de ascensão dessas famílias. No grupo, as profissões das integrantes perpassam por diferentes áreas como: dança, educação física, medicina, fisioterapia, serviço social, pedagogia, administração, enfermagem, entre outras. Todas elas trazem nos seus discursos a importância que a figura da Mestre Lara teve nos seus processos educacionais e como ser parte do Grupo Afro-Sul foi e é significativo para a construção das suas identidades.

Essas sementes seguem germinando e alimentando os fazeres do grupo, se ontem eram elas que davam os primeiros passos dentro do Afro-Sul, hoje, seus filhos também estão presentes dentro do grupo e aprendendo desde crianças a importância e o respeito pela sua ancestralidade, tendo a cultura como agente na construção das suas subjetividades.

Família Afro-Sul é desse lugar que se configuram as relações no grupo, criadas como irmãs, por muitas mães e uma comunidade inteira. Um dos princípios mulheristas é a genuína irmandade no feminino, e isso é muito presente dentro do grupo. Mulheres que cultivam relações de irmandade sendo uma o alicerce da outra e juntas sendo a base que conduz essa grande e importante comunidade. É muito potente ver e sentir como essas relações são extremamente fortes e operam em colaboração com outros princípios⁶ mulheristas como: a centralidade na família, o respeito, o reconhecimento pelo outro, a maternidade, a ambição, o respeito pelos mais velhos, entre outros.

Oyèrónkẹ Oyěwùmí, escritora nigeriana, afirma que “O conhecimento

⁶ Segundo Anin Urasse (2022) o Mulherisma Africano, perspectiva teórica desenvolvido por Clenora Hudson em 1980, é composto de 18 princípios, são eles: 1- terminologia própria; 2 - autodefinição; 3 - centralidade na família; 4 - genuína irmandade no feminino; 5 - fortaleza; 6 - colaboração com os homens na luta de emancipação; 7 - unidade; 8 - autenticidade; 9- flexibilidade de papéis; 10 - respeito; 11- reconhecimento pelo outro; 12 - espiritualidade; 13 - compatibilidade com o homem; 14 - respeito pelos mais velhos; 15 - adaptabilidade; 16 - ambição; 17 - maternidade; 18 - sustento dos filhos.

sobre o Ocidente - é cultivado ao longo de décadas, mas o conhecimento sobre a África deve ser absorvido, por assim dizer, através do leite materno” (2021, p. 60), sendo assim, o grupo Afro-Sul se tornou esse caminho de volta para muitas pessoas pretas, esse movimento de sankofa⁷, que olha para trás e busca o que nos foi ceifado, reconhecendo na figura da mulher preta nosso caminho de retorno.

4. Dança Afro-Gaúcha: O matriarcado presentificado na performance

Dentre as fontes de pesquisa da Mestra Iara, a Mitologia Africana se apresenta como alicerce na elaboração dos trabalhos artísticos realizados pelo grupo. Instigada por suas vivências nos terreiros de suas avós, a Mestra conta que desde criança ela já tinha contato com as espiritualidades africanas, como o Batuque e a Umbanda, manifestações religiosas presentes no estado do Rio Grande do Sul.

[...] O batuque representa a expressão mais africana desse complexo religioso, pois a linguagem litúrgica é yorubana, os símbolos utilizados são aqueles da tradição africana, as entidades veneradas são os orixás e há uma identificação às “nações” africanas. A Umbanda representa o lado mais “brasileiro” do complexo religioso, pois se trata de uma religião nascida neste país, fruto de uma importante sincretismo entre catolicismo popular, espiritismo kardecista, concepções religiosas indígenas e africanas (ORO, 2010, p. 124-125).

A partir da concepção de mundo dos povos Iorubás - cultura que se disseminou no processo da diáspora negra e que tem forte influência na cultura brasileira -, o grupo retrata através dos arquétipos das divindades mitológicas, sobretudo das Iabás, a potência da matricialidade. O mito é o elo com o passado, o presente e o futuro. Ele narra a infinidade de acontecimentos da vida humana, da natureza, da sociedade e traz as tradições que fazem parte da cultura Iorubá, nos conectando com a ancestralidade e a espiritualidade. Sobre a influência das espiritualidades africanas nas criações artísticas, Santos (2006) aponta:

Pressupõe-se que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística. Os gestos, os movimentos corporais fazem parte do vocabulário da linguagem de comunicação nas danças, independente de uma função específica. O corpo, como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas (SANTOS, 2006, p. 77).

⁷ Símbolo Adinkra que representa a imagem de um pássaro olhando para trás que significa “ volte e pegue”. O símbolo faz parte da cultura dos povos Akan da África Ocidental.

Silva (2017) ainda contribui dizendo que:

“Nessas investigações, as noções de técnica corporal e linguagem se inspiram e fundamentam nas formas de religiosidade afro-atlânticas, e configuram-se como tema para muitas das pesquisas cruciais no campo das danças afro-orientadas [...] e que [...] parece importante reconhecer o quanto tais pesquisas em suas especificidades e qualidades são fundantes para esta e outras investigações na medida em que seus sujeitos reconheceram a potência dos saberes e maneiras de existir oriundas desses campos religiosos mobilizadores das identidades brasileiras (SILVA, 2017, p. 96).

Na mitologia africana, as labás, divindades femininas, trazem nos seus arquétipos características e saberes ancestrais das mulheres pretas. Conectadas a elementos da natureza, elas simbolizam a existência feminina como ventre gerador de potências e possibilidades transformadoras. São senhoras sagradas que gestam, alimentam e nutrem. Portadoras da sabedoria ancestral, personificam os mistérios, sentem as dores do mundo, rainhas, guerreiras, senhoras da terra, do ar e das águas. A mitologia africana afirma a existência do matriarcado, pois como coloca Nogueira (2018), a cultura iorubá é matriarcal, ela é protagonizada pela figura feminina.

Omiúdo! Odoyá! Janaina, Iara, Iemanjá, mãe dos Orixás
Do manto azul que fascina, rainha das águas.
Na beira do mar a bailarina Iemanjá, Janaina, Iara, Maria.
Mão feito nossa senhora.
Maria, preceito da vovó de Angola, sábia e guerreira com amor
De Yemanjá a bravura, de Osùm a doçura, afrobrasileira com louvor
A cigana com maestria, a dança em poesia Bela, negra, divina, é Dandara, Akotirene, Clementina
É Leci, Pina, Jovelina
É Dona Ivone Lara.
É Maria, é Iara Elegância e arte, bailado de porta estandarte
O axé do acarajé, é Iara, Afro-Sul Odomodê
Poema citado no Espéculo - O Feminino Sagrado: Um Olhar Descendente da Mitologia Africana do Grupo Afro-Sul no de 2016.

A performance torna-se território de investigação, pois é o ponto de encruzilhada dos elementos que constituem os conhecimentos produzidos por essas mulheres e os modos africanos que se reorganizam na diáspora. Ligiéro (2011) define essas manifestações enquanto práticas performativas, onde existe uma combinação de elementos como a dança, o figurino, a música, o canto, o espaço e que se encontram presentes nas manifestações religiosas afro-brasileiras. E, como vimos anteriormente, tais elementos tornaram-se fundamento de pesquisas e processos artísticos das ditas danças afro. Conforme Alves Neto:

Sabemos que o Brasil tem utilizado o prefixo Afro para referir-se à Dança Negra, já no Rio Grande do Sul a nomenclatura recebe como complemento o sufixo Gaúcha, sendo reconhecida, pois, como Dança Afro-Gaúcha em função do pertencimento geográfico de seus criadores e das peculiaridades impressas como sotaque no movimento (ALVES NETO, 2019, p. 50).

No que se refere à estética imprimida na Dança Afro-Gaúcha, os elementos da natureza apresentam-se como recurso criativo dos movimentos, tendo como principal referência a forma como esses elementos se relacionam com a simbologia de cada Orixá. Entre as orixás femininas trazidas pelo grupo, destacam-se Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã. Seus mitos fazem parte do espetáculo criado em 2016 - O Feminino Sagrado: Um Olhar Descendente da Mitologia Africana do Grupo Afro-Sul⁸, lugar escolhido para realizar as investigações a partir das performances. Os mitos trazidos para o espetáculo foram retirados do livro - A Mitologia do Orixás de Reginaldo Prandi (2001).

A partir das lendas trazidas para o espetáculo, é possível identificar alguns dos elementos que já foram trazidos no decorrer do texto e que se relacionam aos saberes e fazeres das mulheres negras. Na lenda de Oxum por exemplo, é abordado essa relação com a terra, com a fertilidade, na lenda de Iansã aparece o cuidado e a proteção com as crianças, Iemanjá aborda a resistência da população negra em manter as suas espiritualidades vivas e a Nanã vai trazer a maternidade das mulheres negras. Apresento aqui de forma sucinta um pouco do que é abordado em cada lenda, mas aponto como todos esses lugares estão manifestados em todas, pois fazem parte de como elas se constituem no mundo. Trago aqui um trecho do depoimento da bailarina Leciane Rodrigues no que se refere a sua percepção do espetáculo.

[...] O que me encanta assim, em fazer parte desse espetáculo é perceber que as labás somos nós, que somos mulheres reais do cotidiano, com durezas da vida real, da maternagem, do enfrentamento do machismo, de se colocar na sociedade, de perceber então tudo isso [...] (RODRIGUES, 2021).

As lendas representadas pelo grupo deixam evidente o quanto nossas memórias e saberes resistem ao tempo e se manifestam no presente, nos dando

⁸ GRUPO AFRO-SUL DE MÚSICA E DANÇA. Afro-Sul 2016 (O Feminino Sagrado: um olhar descendente da Mitologia Africana). Youtube: vídeo publicado por Afro-Sul Odomode, em 16 de novembro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=to6PiV3A2t8&ab_channel=Afro-SulOdomode. Acesso em: 31 ago. 2022.

caminhos para se reinventar enquanto mulheres negras e fortalecer a nossa comunidade, fazendo da espiritualidade e da ancestralidade nosso lugar de proteção e amparo. Através da dança e da performance retomamos e reinventamos um espaço importante para as mulheres negras, lugar de fala, de presença, de existência, dando voz às nossas narrativas. Como afirma Bonfim (2009), as mulheres negras fizeram com que fosse possível a reelaboração das práticas culturais na diáspora como: os arranjos familiares matricentricos, a dança, a música, a linguagem, a forma de se vestir, a relação não censurada do corpo, de forma que tais práticas abriram brechas na estrutura social seguindo a lógica da dinâmica dominação-resistência.

Diante dos apontamentos feitos até aqui, afirmo ainda sobre como essas práticas culturais transmitidas por gerações se transformaram em processos técnicos e estéticos em dança que, como ressalta Martins “[...] 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 [...]” (2003, p. 66), fazendo do corpo lugar de encontro destes conhecimentos, onde as experiências coletivas se tornam campo de investigação no desenvolvimento de técnicas, estéticas, metodologias e práticas pedagógicas em dança.

5. Considerações finais

As produções artísticas realizadas por mulheres negras têm se tornado ferramenta importante na leitura das camadas de história referente ao contexto cultural brasileiro, são as vozes que denunciam e ecoam as desigualdades históricas, que assolam as populações negras, mas também, trazem a importância da nossa cultura como um lugar de produção de conhecimento. São essas produções, que recuperam, através das suas narrativas, a sabedoria e a pluralidade das populações negras, tanto do continente africano quanto da diáspora.

Escrever sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos pelas mulheres negras do Grupo Afro-Sul é confrontar esse sistema que compulsoriamente vem nos apagando e nos negando o direito à existência, sobretudo em um estado extremamente racista como o Rio Grande do Sul. Reconhecer no matriarcado a potência que somos e não o que fizeram de nós é trilhar um caminho emancipatório para corpos pretos, afirmando nossas estratégias de sobrevivência e reinventando

outros caminhos de resistência.

Sendo assim, o grupo, sob a condução da Mestre Iara, torna-se espaço de resgate da memória africana e afrodiaspórica, de fortalecimento e de vínculo comunitário, que sob os pilares afromatriarcais retomam os fundamentos do quilombo como espaço de vivência coletiva e de luta anticolonial, utilizando as referências mitopoéticas para subverterem, por meio da dança, a condição de inferioridade imposta pelo ocidente sobre seus corpos.

Referências

ALVES NETO, M. G. **Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com mestra Iara.** 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

BÂ, A. H. A tradição viva. *In: História Geral da África*; volume 1. Metodologia e pré-história da África. Editor: Joseph Ki-Zerbo. 3ª edição. São Paulo: Cortez. Brasília: UNESCO, 2010.

BOMFIM, V. M. S. A Identidade Contraditória da Mulher Negra Brasileira: bases históricas. *In: NASCIMENTO, E. L. (Org). Afrocentricidade.* São Paulo: Selo Negro, 2009.

DIOP, C. A. **A Unidade Cultural da África Negra:** Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Coleção Reler África. Luanda, Angola: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

DORNELES, N. **Iara Deodoro, potência africana no sul do Brasil:** Uma proposta de sistematização em Dança Afro-Gaúcha como resistência da corporalidade negra no Rio Grande do Sul. 2020. 101f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

DOVE, N. Mulherisma Africana: uma teoria afrocêntrica. **Jornal de Estudos Negros**, v. 28, n. 5, p. 515- 539, mai., 1998.

GOMES, N. L. **O movimento Negro educador:** saberes construídos nas lutas por emancipação. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

GRUPO AFRO-SUL DE MÚSICA E DANÇA. Afro-Sul 2016 (O Feminino Sagrado: um olhar descendente da Mitologia Africana). Youtube: vídeo publicado por Afro-Sul Odomode, em 16 de novembro de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=to6PiV3A2t8&ab_channel=Afro-SulOdomode. Acesso em: 31 ago. 2022.

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

NJERI, A.; RIBEIRO, K. MULHERISMO AFRICANA: práticas na diáspora brasileira. **Currículo sem fronteiras**, v. 19, n. 2, p. 595-608, mai./ago., 2019. Disponível em: www.curriculosemfronteiras.org/vol19iss2articles/njeri-ribeiro.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

NOGUEIRA, R. **Mulheres e Deusas**: Como as Divindades e os Mitos Femininos Formaram a Mulher Atual. 1 ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2017.

NOGUEIRA, R. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectiva. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 3, n. 6, p. 147-150, fev. 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/358/331>. Acesso em: 10 set. 2022.

ORO, A. P. As religiões afro-gaúchas. *In*: SILVA, G. F.; SANTOS, J. A.; CARNEIRO, L. C. C.(Ors). **RS Negro**: cartografias sobre a produção de conhecimento. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 123-147.

SANTOS, I. F. **Corpo e Ancestralidade**: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação - 2.ed. - São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, L. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 281 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

PEREIRA, P. S. **GRIOT-EDUCADOR**: a Pedagogia ancestral negro-africana e as infâncias, em um espaço de cultura Afro-gaúcha. 2005. 161 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação - PPG Edu, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

RIBEIRO, K. Mulher Preta: Mulherismo Africana e outras perspectivas de diálogo. **Alma Preta Jornalismo**, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://almapreta.com/sessao/quilombo/mulher-preta-mulherismo-africana-e-outras-perspectivas-de-dialogo>. Acesso em: 12 set. 2022.

URASSE, A. Uma introdução aos 18 princípios do Mulherismo Africana. **PENSAMENTOS MULHERISTAS**. 2 jan. 2022. Disponível em: <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2022/01/02/18-principios-do-mulherismo-africana/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

URASSE, A. A maternidade numa perspectiva africana. **PENSAMENTOS MULHERISTAS**. 2 jan. 2022. Disponível em: <https://pensamentosmulheristas.wordpress.com/2022/01/02/a-maternidade-numa-perspectiva-africana/>. Acesso em: 30 ago. 2022.

Natália Proença Dorneles (UFBA)

E-mail: natalyadornelles@hotmail.com

Natália Dorneles, mestranda em dança pelo PPGDança UFBA.

Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande Sul.

Integrante do Coletivo Corpo Negra e bailarina do grupo de Música e Dança Afro-

Sul. Pesquisadora das corporalidades negras na área da dança.

Amélia Vitória de Souza Conrado

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

É Doutora e Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia(UFBA). Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e integra os Programas de Pós-graduação em Dança e Mestrado Profissional em Dança da UFBA. É líder do Grupo de Pesquisa GIRA-culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares. Colaboradora nas ações artístico-culturais do Bloco Afro Ilê Aiyê em Salvador-Bahia.

A presença africana na Bahia e em Cuba: entre cabildos, candomblés e confrarias

Raissa Conrado Biriba (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Este trabalho propõe discutir a presença africana na Bahia e em Cuba por meio da formação de “núcleos organizativos culturais” (SIQUEIRA¹, 1985; 1998; 2006) africanos nesses territórios, os quais foram imprescindíveis para o combate ao racismo e para as lutas por emancipação da pessoa negra. Para tanto, trazemos ao debate aspectos conceituais que se pautam nos estudos sobre pan-africanismo e negritude, amplamente abordado por intelectuais como Munanga (2012; 2016; 2019), Silva (2020) e Diop (2014); em perspectiva com a ideia de transculturação legitimada por Ortíz (1916; 1949; 1993; 2017), Barcía (2009), dentre outros pesquisadores cubanos. Ao considerarmos a importância dessas agremiações de africanos na Bahia e em Cuba, buscamos aproximar o diálogo entre ambos territórios, na medida em que identificamos aproximações quanto à constituição do seu *ethos* social – o qual se pode perceber no estabelecimento das tradições culturais afrodiáspóricas conhecidas como Yorubá/Lucumí, Bantu e Jêje/Arará nessas localidades. De outro modo, o presente artigo valoriza a importância da interculturalidade para os processos de descolonização de *Abya Yala*, bem como a necessidade de que essa ideia seja atravessada pelos movimentos pan-africanistas e da negritude, com vistas a construção de um futuro antirracista e anticapitalista.

Palavras-chave: AFRODIÁSPORA. TRANSCULTURAÇÃO. PAN-AFRICANISMO. INTERCULTURALIDADE.

Abstract: This work proposes to discuss the African presence in Bahia and Cuba through the formation of African “cultural organizational centers” (SIQUEIRA, 1985; 1998; 2006) in these territories, which were essential for the fight against racism and for the struggles for emancipation of the black person. To this end, we bring to the debate conceptual aspects that are based on studies on Pan-Africanism and blackness, widely addressed by intellectuals such as Munanga (2012; 2016; 2019), Silva (2020) and Diop (2014); in perspective with the idea of transculturation legitimized by Ortíz (1916; 1949; 1993; 2017), Barcía (2009), among other Cuban researchers. When considering the importance of these African associations in Bahia and Cuba, we seek to bring the dialogue between both territories closer, insofar as we identify approximations regarding the constitution of their social ethos - which can be seen in the establishment of the Afro-diasporic cultural traditions known as Yorubá. /Lucumí, Bantu and Jêje/Arará in these locations. On the other hand, this article values the importance of interculturality for the decolonization processes of

¹ Utilizamos o **negrito** nos sobrenomes das autoras negras, como forma de identificar o lugar de afirmação política dessas mulheres. Esta ação é sugerida por Figueiredo (2020) no artigo “Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial”, publicado na *Revista Tempo e Argumento*. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2175180312292020e0102>. Acesso em 02 dez. 2021.

Abya Yala, as well as the need for this idea to be crossed by the pan-Africanist and blackness movements, with a view to building an anti-racist and anti-capitalist future.

Keywords: APHRODIASPORA. TRANSCULTURATION. PAN-AFRICANISM. INTERCULTURALITY.

1. Introdução

Este trabalho está vinculado à pesquisa de Doutorado em andamento intitulada “Políticas de Fomento à Dança na Bahia e em Cuba: diálogos entre territórios afrodiaspóricos” realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA), a qual se volta para o aprofundamento dos estudos sobre o entrecruzamento da diáspora transatlântica africana na Bahia e em Cuba. Ao constatarmos semelhanças no âmbito das manifestações culturais religiosas em ambas localidades, bem como na constituição do *ethos* social afrodescendente baiano e cubano, acreditamos que esse fato nos dá a possibilidade de ultrapassar as fronteiras da colonização europeia e propor diálogos em perspectiva entre as formas de organização sociocultural e política africana no contexto desses territórios. Para tanto, nosso trabalho investigativo nos levou ao encontro dos chamados “*Cabildos de nação*” afrocubanos com o conhecido “*Candomblé*” afrobrasileiro.

Historicamente, ambos “núcleos organizativos culturais” (**SIQUEIRA**, 1985; 1998; 2006) podem ser considerados espécies de “confrarias de negros”, assim denominados por antropólogas e/ou estudiosas dessas localidades, como Maria de Lourdes **Siqueira** (ibidem) e María del Carmem Barcía (2009). Tanto na Bahia como em Cuba, esses agrupamentos de africanos se configuravam como organizações ou sociedades étnicas, cujo complexo processo de transculturação e reinvenção dos modos de vida afrodiaspóricos foram possíveis graças aos cultos e tradições ancestrais africanas aí preservados. Portanto, pode-se dizer que são formas de (re)existência negra nas sociedades transatlânticas, que tiveram como estratégia a congregação das suas identidades etnicoculturais para o fortalecimento das lutas por emancipação e liberdade.

Intelectuais negros como Munanga (2012; 2016; 2019), **Silva** (2020) e Diop (2014) explicam tal processo de reinvenção dos modos de vida africanos ao redor do planeta pelas vias epistemológicas do pan-africanismo e da negritude,

enquanto processos sociopolíticos que permitiram uma aproximação das diferentes etnias afrodiáspóricas para a emancipação de povo negro e afirmação de suas identidades entre fronteiras transatlânticas. Diante da condição histórica imposta pela colonização, escravização e tráfico de africanos, as confrarias de negros, irmandades, *cabildos* de nação e candomblés tiveram significativo papel no combate às estruturas racistas coloniais e pós-coloniais, “evidenciando, simultaneamente, processos de resistência, de adaptação e fundação de novas culturas”² (BARCIA, 2009, p. 50, tradução nossa).

O caráter pluricultural de nossas sociedades deve ser compreendido e associado às lutas históricas por emancipação dos africanos diáspóricos e povos originários, bem como às lutas contra o racismo instituído desde a chegada dos colonizadores europeus em *Abya Yala*³. É necessário considerar que as misturas étnicas entre os povos originários e afrodiáspóricos do nosso continente com os colonizadores europeus se deram à base de extrema violência contra mulheres e crianças africanas e indígenas; luta e resistência contra a imposição dos valores branco-hegemônicos; afirmação e (re)existência dos modos de vida dos povos originários e afrodiáspóricos. Por esse motivo, a importância dos processos de reconhecimento identitário e afirmação étnicorracial afro indígena abriram portas para compreender nossas sociedades transculturadas, que ainda vivenciam o “mito da democracia racial” (MUNANGA, 2019).

É nessa direção que nossos interesses e objetivos visam aproximar os estudos sobre a constituição dos “núcleos organizativos culturais” (SIQUEIRA, 1998) africanos na Bahia e em Cuba, em que reconhecemos a importância da interculturalidade enquanto processo que possibilita encontrar novos caminhos e soluções para o combate ao racismo e à colonialidade do *ser, saber e poder* em *Abya Yala* – que incidem sobre nossos corpos, culturas, ideologias e instituições. Sobretudo porque o lugar de trânsito que ocupam Bahia e Cuba no contexto histórico da afrodiáspora caracteriza a complexidade das suas formações

² Do original: “evidenciando, simultaneamente, processos de resistencia, de adaptación y de fundación de nuevas culturas” (BARCÍA, 2009, p. 50).

³ *Abya Yala* é o nome adotado pelo movimento dos povos originários na chamada América Latina para se referir ao continente. Para Biriba, Freire & Conrado (2021, p.1): “*Abya Yala* significa “terra em plena maturidade” ou “terra de sangue vital”. [...] É também a fase final de evolução e formação da Mãe Terra, quando ela vai entrar em pleno equilíbrio. Simboliza, portanto, esse grande momento e movimento de transformação que vem sendo a cada dia protagonizado por mulheres afrolatinoamericanas e indígenas, povos originários, comunidade LGBTQIA+, pessoas com deficiência, dentre outras, por reivindicação de autonomia e liberdade”.

socioculturais, bem como o caráter dinâmico de assimilação, arraigamento e (re)existência de suas referidas tradições culturais. Estas, refletem aspectos políticos e ideológicos que fundamentam as lutas contemporâneas por transformação e decolonialidade em nossos territórios. Para tanto, nos embasamos na perspectiva de autores como: Munanga (2019; 2020); **Silva** (2020); **Siqueira** (1998; 2006); **Conrado & Conceição** (2020); **Conrado**, Almeida & **Passos** (2021) Ortíz (1916, 1949; 1993, 2017); Barcía (2009); dentre outro(a)s pesquisadores, o(a)s quais nos auxiliam a construir esse debate.

2. Processos de transculturação na diáspora baiana e cubana

O trânsito de africanos para *Abya Yala* se deu em um contexto de extrema violência. Com as Grandes Navegações, as nações europeias iniciaram uma corrida pelo Atlântico em busca de riquezas para a construção de seus impérios. É a partir de meados dos séculos XV que se dá início ao processo de colonização e exploração da África, onde uma infinidade de povos, nações, etnias e culturas nas mais diversas regiões do continente foram mortas, destruídas e/ou sequestradas, passando por um processo de escravização para servirem como mão de obra nas colônias além-mar. No caso da Bahia e de Cuba – pólos do comércio triangular do açúcar, do tabaco e do tráfico de africanos com a costa ocidental africana – as nações africanas transportadas para esses territórios estabeleceram novas formas de vida e (re)existência cultural que irão caracterizar nossas sociedades como transculturadas.

Tal processo de transculturação é explicado pelo etnólogo cubano Fernando Ortíz (1949, p. 4), quando compara a ilha de Cuba a um *Ajiaco*: “antes de tudo, uma panela aberta”⁴. Segundo o autor, essa comida típica cubana é composta por uma diversidade de ingredientes que dão sabor ao sentimento de *cubanía* expressado por meio da dança aborígine, espanhola, africana e crioula constituída no país. Na Bahia, podemos associar a metáfora de Ortíz a uma “Feijoada”: comida herdada da afrodiáspora, que acompanha as rodas de samba e festividades da cultura local e nacional.

⁴ Do original: “Ante todo una cazuela abierta” (ORTÍZ, 1949, p. 4).



Fig. 1. Ajiaco cubano. Fonte: <https://www.dimecuba.com/revista/comida-cubana/receta-ajiaco-cubano/>

Para todos verem: panela na cor preta, com duas alças laterais, colocada sobre um “descansa prato” redondo de palha. No interior, um caldo espesso de cor amarelada, com pedaços de milho, abóbora, cenoura, um tipo de carne de porco e um ramo de folha verde enfeitando o prato.



Fig. 2. Feijoada brasileira. Fonte: <https://www.lanacion.com.ar/recetas/ensaladas/feijoada-nid06042014/>

Para todos verem: panela de barro esmaltada, com uma alça lateral redonda, colocada sobre um fundo de madeira. No interior, feijão preto com pedaços de carne diversos.

Contudo, esse processo de readaptação e encontro de culturas em nossos territórios foi/é atravessado pela agressão física e moral do racismo, que acomete a pessoa afrodescendente e os povos originários até os dias atuais. O racismo se configura como ideologia voltada à discriminação e exploração do corpo afrodescendente e indígena, o que vai influenciar nas suas formas de vida e (re)existência, bem como nos apagamentos, silenciamentos e transformações de suas tradições culturais. Isso porque o processo de transculturação consiste na perda, destruição, recriação, resistência, mescla, sobreposição, assimilação e arraigamento das distintas influencias culturais afrodiaspóricas e originárias com as culturas dominadoras europeias, que darão origem aos novos valores, expressões e

formas de organização das sociedades transatlânticas.

Indo mais adiante, o lugar de “cruzo” (RUFINO, 2019) que as expressões culturais religiosas afrobaianas e afrocubanas possuem advém da constituição do seu *ethos* social, uma vez que ambas localidades foram portas da afrodiáspora em Abya Yala. Tal fato é constatado na consolidação da cultura Yorubá, Jêje/Arará e Bantu de forma similar na Bahia e em Cuba, a qual se deu pelo trânsito de retorno dos africanos libertos com a costa ocidental africana – quando os movimentos abolicionistas ganharam maior força nas colônias europeias ao redor do mundo em meados do século XIX (MATORY, 2015).

Esse trânsito entre fronteiras transatlânticas foi o que tornou possível as relações etnológicas africanas na Bahia e em Cuba. Por outro lado, a dança foi alicerce das novas formas de expressão cultural afrodiáspóricas baiana e cubana, na medida em que por meio da sua ritualística, estabeleceu o diálogo entre culturas estrangeiras, o sentido de comunidade e a fundação das novas sociedades transculturadas.

3. Formação dos cabildos de nação e candomblés

Ao analisar as sociedades africanas formadas em Cuba, chamadas “*Cabildos*”, Fernando Ortíz (1916) identificou que a sua procedência viria de pelo menos 96 regiões da África. Esses povos eram capturados, sequestrados e vendidos em mercados construídos pelos colonizadores europeus antes de serem enviados para *Abya Yala*. Muitas dessas nações africanas foram indetectáveis, pois possuíam como registro o Mercado ao qual eram vendidas, normalmente localizado na Costa Oeste Africana. Ou seja, apesar de serem originários de outras regiões da África eram identificadas como naturais do local onde se situavam esses Mercados. Tal fato explica as denominações das culturas africanas que se estabeleceram na Bahia e em Cuba como Yorubá, Bantu, Jêje/Arará, as quais são consideradas nações – apesar de historicamente serem constituídas por povos de diferentes localidades.

Fuentes Guerra (2017, p. 77) assume que a falsa denominação dos africanos diaspóricos com os lugares de concentração e embarque do tráfico transatlântico oculta ou deturpa a sua etnicidade. De outro modo, o diálogo entre as distintas etnias africanas em nossos territórios permitiu a (re)existência dos seus

modos de vida e reconfiguração de suas tradições, por meio da formação de “núcleos organizativos culturais” (**SIQUEIRA**, 2006) e constituição da identidade negra (MUNANGA, 2019).

Em Cuba, os chamados “Cabildos de Nação” foram os mais complexos e importantes “núcleos organizativos culturais” (**SIQUEIRA**, 1998) africanos. Nas definições de Pedro Deschamps Chapeaux (apud **BARCIA**, 2009, p. 54):

era um agrupamento de negros africanos pertencentes a uma mesma nação ou tribo entre cujos propósitos estava a ajuda mútua, o socorro em caso de doença ou morte e manter viva a lembrança da pátria distante e perdida, mediante a prática da própria religião, o uso do idioma, os cantos, a música.⁵

Porém, como se sabe, essas nações nem sempre eram provenientes das mesmas etnias. Além disso, segundo os estudos de Barcía (2009), os cabildos de africanos foram criados com uma intenção controladora por parte do poder político espanhol e português. Uma das estratégias de controle era separar as etnias que falavam o mesmo idioma, evitando a sua articulação e organização política. Mas, ao contrário do que se desejava, os cabildos se tornaram verdadeiros agrupamentos de negros, constituindo “um *campus* onde [...] atesouraram suas culturas, não somente para recriá-las, mas para transmiti-las a seus descendentes”⁶ (**BARCÍA**, 2009, p. 53, tradução nossa).

Na Bahia, essas sociedades étnicas podem ser comparadas aos “Candomblés”, e se expandem aos quilombos, irmandades, confrarias e manifestações culturais afro-brasileiras como os afoxés, a capoeira, os reisados, as congadas e o Bumba-meu-boi (**SIQUEIRA**, 2006, p. 13).

Segundo a antropóloga Maria de Lourdes **Siqueira** (ibidem), apesar de todas essas formas de agrupamentos étnicos constituírem o legado das diferentes sociedades de matrizes africanas, pode-se dizer que há “um fundamento maior que perpassa todas as outras manifestações” (ibidem, p.15), que é o culto à ancestralidade e à religiosidade africana presente nos candomblés.

Nessa direção, é importante compreendermos que as sociedades de

⁵ Do original: “era una agrupación de negros africanos pertenecientes a una misma ‘nación’ o tribu entre cuyos propósitos estaba la ayuda mutua, el socorro em caso de enfermedad o muerte y mantener vivo el recuerdo de la pátria lejana y perdida, mediante la práctica de la religión propia, el uso del idioma, los cantos y la música” (CHAPEAUX, apud **BARCIA**, 2009, p.54).

⁶ Do original: “un campus donde [...] atesoraron sus culturas, no sólo para recrearlas sino para transmitir las a sus descendientes” (**BARCÍA**, 2009, p.53).

africanos possivelmente se constituíram nos territórios da diáspora a partir de aproximações e ajuda-mútua entre os distintos povos afrodiáspóricos, que tiveram o culto às tradições africanas no âmbito religioso, cultural, étnico, social, político como alicerce à luta coletiva. Isso porque são “culturas diversas de etnias diferentes, que por sua vez vão se mesclando, mas têm um núcleo definidor” (SIQUEIRA, 2006, p. 18).

4. Afrodiáspora, negritude e pan-africanismo

As sociedades étnicas africanas como as irmandades, as confrarias de negros, os *cabildos* de nação e os *candomblés* foram capazes organizar a luta coletiva antirracista e contracolonial desde a chegada dos europeus em nossas terras. Segundo Barcia (2009, p. 54, tradução nossa): “foram precisamente os elementos culturais, religião, língua, cantos e danças que possibilitaram estabelecer e manter a coesão grupal e dessa forma conservar e transmitir as tradições das diferentes etnias de origem africana”⁷.

Porém, diante dos processos de inferiorização e discriminação vivenciados pela pessoa negra – que se expandem às suas tradições culturais e modos de vida – esses “núcleos organizativos culturais” (SIQUEIRA, 2006) se transformaram em movimentos políticos-ideológicos de afirmação da negritude, cujo “reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação de seu destino, de sua história e de sua cultura” (MUNANGA, 2016, p. 116) foi imprescindível para as lutas pela equidade, igualdade e humanidade da pessoa negra nas sociedades racistas pós-coloniais.

Segundo o antropólogo Kabenguele Munanga, esse processo de afirmação político-ideológica da negritude tem origens no pan-africanismo, que compreende a necessidade de uma “unidade africana” (DIOP, 2014) e a consciência da luta coletiva e solidariedade entre os africanos e afrodescendentes ao redor do mundo. Isso porque, o sistema opressor do racismo age contra a pessoa negra, independente da sua herança étnica-cultural. Portanto, os pan-africanistas defendem a necessidade da valorização do legado africano e da “africanidade” (MUNANGA, 2016) como uma estratégia de ação e combate à discriminação racial e violências

⁷ Do original: “Fueron precisamente los elementos culturales, religión, lengua, cantos y bailes los que posibilitaron establecer y mantener la cohesión grupal y de esa forma conservar y transmitir las tradiciones de las diferentes etnias de origen africano” (BARCIA, 2009, p. 54).

que acometem os africanos e seus descendentes da diáspora.

É nesse sentido que consideramos a importância de que os processos identitários de afirmação político-ideológica em nossas sociedades transculturadas sejam atravessados pelos movimentos pan-africanistas e da negritude, sobretudo como forma de combate ao “mito da democracia racial” (MUNANGA, 2019; 2012) – que acomete os territórios da Bahia e de Cuba, cujas localidades são berços da afrodiáspora em *Abya Yala*.

5. Considerações finais

A dança teve papel fundamental no estabelecimento das tradições afrodiaspóricas, não apenas na Bahia e em Cuba, mas em toda *Abya Yala*. Foi também por meio da dança que as ideologias racistas posicionaram o lugar de inferioridade e discriminação do corpo afrodescendente e indígena. Isso pode ser constatado nas perseguições históricas aos seus cultos, ritualidades e manifestações artísticas, bem como nos sincretismos religiosos que foram estratégicas necessárias à (re)existência das suas tradições culturais e modos de vida.

Apesar do processo da transculturação se configurar como elemento fundante de nossas sociedades, sobretudo no âmbito do reconhecimento e afirmação da diversidade cultural em *Abya Yala*, os movimentos da negritude e do pan-africanismo nos ajudaram a compreender e desmascarar o mito da democracia racial presente nos discursos proclamados pelas estruturas dominantes, uma vez que as condições de vulnerabilidade, discriminação, desigualdades e pobreza acometem em sua maioria as pessoas afrodescendentes e indígenas – o que pode também ser ampliado para as comunidades identitárias que estão fora do padrão normativo brancohegemônico, como os LGBTQIAP+, pessoas com deficiência, dentre outras. Mesmo assim, a interseccionalidade dos fatores de raça, classe e gênero reconhece que o lugar social das mulheres e homens negros e indígenas é comprovadamente mais vulnerável no contexto das sociedades capitalistas atuais.

Na pós-modernidade, com o desenvolvimento do sistema capitalista global e do imperialismo mercadológico no mundo, as consequências da perseguição contra as culturas africanas e indígenas são enfrentadas no campo da dança, quando a mesma é transformada em objeto de hierarquização social.

Significa compreender que essas dinâmicas as posicionam em lugar de menor valor e legitimidade nas instituições, independente de serem consideradas elementos identitários nacionais e locais.

Em decorrência do racismo, percebe-se que os artistas negros e indígenas são os menos incentivados e/ou sofrem com as apropriações culturais, silenciamentos e invisibilizações por parte das classes brancohegemônicas. Aqui, fazemos referência aos estudos de **Conrado & Conceição (2020)** e **Conrado, Almeida & Passos (2021)**, que abordam as consequências de tais processos para a manutenção e sobrevivência das culturas e populações afrodiáspóricas e indígenas, bem como a importância das suas manifestações para o combate ao racismo e à imposição de modelos e estereótipos culturais aliados às ideologias brancohegemônicas.

Nessa direção, acreditamos que somente com a união dos povos em *Abya Yala* pelo reconhecimento da presença africana e indígena em nossos territórios e valorização das suas expressões culturais – que se tornaram símbolo das identidades nacionais nos lugares que constituem afrodiásporas – será possível encontrar soluções para uma verdadeira descolonização do nosso continente. Além disso, considerando que Cuba é a principal referência e resistência do socialismo na contemporaneidade; e que a Bahia é referência nos movimentos culturais de afirmação da negritude – com destaque para o Bloco Afro Ilê Aiyê, criado em 1974, “mediando através da dança, do canto, da indumentária, mensagens que conduziram ao orgulho de ser negro e das suas origens culturais, reconstruindo a auto estima e identidade étnico-racial do povo negro” (**SILVA, 2020, p. 198**) – acreditamos que é possível aproximar os diálogos e as fronteiras transatlânticas entre ambas localidades, com vistas a trilharmos caminhos para um futuro antirracista e anticapitalista.

Referências

BARCIA, M. D. C. **Los Ilustre Apellidos**: negros en La Habana Colonial. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2009.

CONRADO, A. V. S.; CONCEIÇÃO, S. S. Dança e Música de Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra. **Revista Dança**, Salvador, v. 5, n. 1 p. 100-109, jul./dez. 2020. Disponível em: 1863

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/42878/23826>. Acesso em: 19 set. 2022

CONRADO, A. V. S; ALMEIDA, E. P.; PASSOS, S. B. Danças, epistemologias negras e indígenas para uma educação humana e antirracista. *In*: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6, 2ª edição virtual, 2021, Salvador. **Anais eletrônicos [...]**. Salvador: Editora ANDA, 2021, p. 2490-2502. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos>. Acesso em: 18 set. 2022.

DIOP, C. A. **A unidade cultural da África negra**: esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Trad. Sílvia Cunha Neto. Luanda: Edições Mulemba; Portugal: Edições Pedagogo, 2014.

FUENTES GUERRA, J. **Los negros congos de Cuba**. La Habana: Ediciones Unión, 2017.

MATORY, J. L. **La Religión Del Atlántico Negro**: Tradición, transnacionalismo y matriarcado en el candomblé afrobrasileño. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2015.

MUNANGA, K. **Negritude**: Usos e sentidos. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MUNANGA, K. Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro. **ILHA - Revista de Antropologia**, v. 18, n. 1 p. 109-122, 2016.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. 5ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

ORTÍZ, F. **Los factores humanos de la cubanidad**. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales, 1949.

ORTÍZ, F. **Origen de los afro-cubanos**. La Habana, 1916. p. 214-239.

ORTÍZ, F. **Travesía y trata negrera**. La Habana: Publigráf, 1993. Colección Raíces.

ORTÍZ, F. **Los negros esclavos**. 3ª ed. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Fundación Fernando Ortíz, 2017.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SILVA, A. C. Movimento Negro no Brasil: uma trajetória. **Retrospectiva de uma trajetória de ações afirmativas precursoras à Lei 10.639/03**. 2ª ed. Salvador: Hetera, 2020. p. 188-205.

SIQUEIRA, M. L. **“Agô, Agô Lonan”**: repensando o ser negro em terreiros de candomblé Salvador-BA. 1985. 304f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) –

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1985.

SIQUEIRA, M. L. **Agô Agô Lonan** – Belo Horizonte: Mazza Edições, 1998.

SIQUEIRA, M.L. **Siyavuma**: uma visão africana de mundo. Salvador: Ed. Autora, 2006.

Raissa Conrado Biriba (UFBA)

E-mail: raissabiriba@gmail.com

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança – UFBA). Mestra em Cultura e Sociedade pelo Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos (Poscultura – IHAC/UFBA).

Membro do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afrobrasileiros e Populares – GIRA (CNPQ).

1865

Mandinga no Pé e Patuá no Peito: Processos Criativos Através das Danças Afro-Soteropolitanas e da Capoeira

Rose Bárbara da Silva (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esse artigo propõe uma análise dos métodos estético-criativos envolvendo as Danças Afro-brasileiras e a Capoeira Regional como elemento e possibilidade para a construção do corpo cênico emancipado, Rangel (2015). Retoma-se as origens da expressão “Mandinga no Pé” Dias (2004), percebendo-a como a movimentação síntese em um processo que provoca jogadores de Capoeira a dançar, e dançarinos a jogar Capoeira, pelo método da pesquisa ação Gil (2010). A investigação, que nasce de inquietações pessoais para o desejo de compreensão, e, quiçá, transformação das construções artísticas, analisa e incorpora elementos da ancestralidade Cruz (2011) em uma perspectiva de dar continuidade aos processos que ligam a contemporaneidade cultural de relações híbridas aos saberes e práticas dos antepassados. Para compreensão do corpo que enfrenta atravessamentos, adota-se o conceito proposto por Martins (2003) quanto ao lugar de cruzamentos de discursos diversos. Com o objetivo de explorar padrões de movimentação da Capoeira e das Danças Afro-brasileiras, especificamente as danças Afro na cidade de Salvador, prestigiam-se alguns repertórios como a puxada de rede, o maculelê, a dança das marisqueiras, os sambas de roda e a capoeira do amor. Os estudos de Nóbrega (2008) trazem uma reflexão sobre o corpo negro que dança – não apenas como reprodução de habilidades – mas dentro de contextos coletivos em que a Capoeira e a Dança ofereçam ao indivíduo uma relação subjetiva a partir de vivências pessoais e coletivas, que estão disponíveis no seu meio de ação e referência.

Palavras-chave: MANDINGA NO PÉ. PROCESSOS CRIATIVOS. ANCESTRALIDADE.

Abstract: This article proposes an analysis of aesthetic-creative methods involving Afro-Brazilian Dances and Capoeira Regional as an element and possibility for the construction of the emancipated scenic body. The origins of the expression “Mandinga no Pé” Dias (2004) are taken up again, perceiving it as the synthesis movement in a process that provokes Capoeira players to dance, and dancers to play Capoeira, through the action research method Gil (2010). The investigation, which is born from personal concerns for the desire for understanding, and, perhaps, transformation of artistic constructions, analyzes and incorporates elements of Cruz ancestry (2011) in a perspective of giving continuity to the processes that link the cultural contemporaneity of hybrid relations to the knowledge and practices of the ancestors. In order to understand the body that faces crossings, the concept proposed by Martins (2003) regarding the place of crossings of different discourses is adopted. With the objective of exploring movement patterns of Capoeira and Afro-Brazilian Dances, specifically the Afro dances in the city of Salvador, some repertoires such as the pulling of a net, the maculelê, the dance of the marisqueiras,

1866

the sambas de roda and the capoeira of love. The studies by Nóbrega (2008) reflect on the black body that dances – not only as a reproduction of skills – but within collective contexts in which Capoeira and Dance offer the individual a subjective relationship based on personal and collective experiences, that are available in your means of action and reference.

Keywords: MANDINGA ON THE FOOT. CREATIVE PROCESSES. ANCESTRALITY.

1. Matrizes das Danças Soteropolitanas

As danças de ascendência africana possuem demasiada importância na sociedade brasileira, seja como forma de expressão artística, como objeto de culto ou como simples entretenimento.

Num primeiro contato as raízes ritualísticas que estão presentes nas festas de candomblé me trouxeram um mundo simbólico ainda pouco nítido. Os elementos ali presentes possuem em si construções de sentido que para os iniciados, são fundamentais. Já em um segundo momento, dei início a uma busca pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições que envolvem a construção de imagens e a percepção de sentimentos, o que viria a possibilitar a abertura para um corpo criativo e imaginativo, que articulassem as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade com os dias de hoje.

Na diversidade cultural baiana, o Candomblé é uma das matrizes religiosas mais significativas, tendo se tornado uma expressividade estética/cultural fundamental, o que favoreceu o surgimento de outras manifestações, como o samba, o maculelê e a capoeira, entre outras.

Percebo, dentro de meus processos criativos, como professora de dança e coreógrafa, o instante em que se instaura, por meio do movimento, elos entre estas diversas tradições e a contemporaneidade na diversidade das danças. A presença da cultura africana no Brasil será tratada aqui como contribuição marcante, por meio de seus saberes e inscrições impressas na base estrutural da cultura do povo brasileiro. Trarei alguns aspectos que poderão elucidar como a construção cênica do corpo nas Danças Afro soteropolitanas e na Capoeira, fazeres com os quais estou implicada, são parte de um movimento de fortalecimento identitário, da população da cidade de Salvador.

1.1 Danças Afro-Soteropolitanas

As Danças Afro-soteropolitanas se caracterizam pela integração de símbolos relacionados à mitologia Yorubá, seus elementos estéticos possibilitam um diálogo com outras técnicas e processos de investigação fundamentados em ritmos e inspirados em fazeres essencialmente baianos. O estudo desse legado se dá, graças à difusão das diferentes metodologias das Danças Afro-brasileiras, que dão margem para a sistematização de procedimentos de ensino imbuídos do compromisso de transformação social; aspecto que promove possibilidades para a profissionalização de aprendizes que pretendem seguir carreira como artistas da dança e intérpretes-criadores.

Atualmente, as Danças Afro-brasileiras vêm passando por um processo dinâmico de transformação. Seus fazeres de dança são diversos e agregam repertórios singulares, ora se aproximando de padrões reconhecidamente tradicionais, ora abrindo-se para reinvenções, adaptações e convergências coreográficas mais contemporâneas. Com isso, surge a necessidade de construir estratégias que contribuam com a continuidade estética e criativa desses conteúdos e práticas, as quais, atualmente, são encontradas e mantidas apenas dentro dos grupos de Capoeira ou nos grupos Folclóricos. Quanto aos últimos, este estudo os aborda a partir da constatação de que tais grupos são motores da preservação das danças populares regionais, pois são espaços em que se prestigiam apresentações de danças e músicas populares de determinada região, com afluência, em grande parte, na cultura Afro-brasileira. Nesse aspecto, a dinâmica encontrada dentro desses grupos, conforme estudos de Robatto; Mascarenhas (2002, p. 187), fundamenta, enquanto importância cultural, a sua abordagem nesta pesquisa:

Alguns grupos de Recreação Cênica do Folclore, de outros Estados mantêm um repertório abrangente, dando, naturalmente, ênfase às manifestações da sua região, mas estudam também variantes culturais e nacionais e adotam danças de outras regiões do país, abarcando manifestações de quase todo o Brasil. Porém, a maioria dos grupos folclóricos profissionais concentram-se nas danças da terra, como é o caso dos grupos baianos. Em Salvador, um polo turístico por excelência, podem-se identificar esses grupos pela sua área de atuação, objetivos e produtos artístico. Tem-se basicamente duas linhas: grupos de adaptação cênica das manifestações populares de danças regionais tradicionais, com pequenas alterações das formas originais, porém com novas funções, ou seja, danças para espetáculo; grupos de pesquisa das danças regionais num processo de recriação do tradicional e transposição cênica dos costumes do povo através de coreografias contemporâneas (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p. 187).

Essa afirmação decorre do fato de perceber que alguns repertórios como a puxada de rede, o maculelê, a dança das marisqueiras, os sambas de roda, a capoeira do amor, encenados nesses coletivos, não têm sido renovados e explorados no ensino das Danças Afro-soteropolitanas, tanto quanto outros repertórios ligados às orixalidades, dos quais ressalto o trabalho inventivo de coreógrafos como Rosângela Silvestre, Paco Gomes, Vera Passos, Jorge Silva, Nildinha Fonseca, Mateus Ambrozi, Tainara Cerqueira, Denilson José, Amilton Lino e tantos outros.

Esses elementos dialogam com as diversidades que influenciam a cultura brasileira como um todo. O corpo do povo soteropolitano em especial, traz fortemente uma construção cultural que é portadora de emoções, e sensibilidades, além de sentido ético-estético resultante das relações históricas e sociais.

Nesse sentido, todos os saberes e mistérios que existem nas Danças soteropolitanas, nos fazem pensar e movimentar. Assim, desejamos investigar uma proposta artístico pedagógica que aborda a preocupação da valorização do cotidiano e das atitudes pessoais dentro dele. Mais que o simples ato de dançar, visamos transcender o estúdio, a sala de aula, para compreender de forma integrada, como um meio de valorização da cultura de um povo. Como explica Nadir Nobrega:

Em Salvador, a dança está imbuída de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de suas matrizes culturais, em especial a africana, na qual o dançar se traduz como poder de comunicação em sentido profundo. Posso ver que a dança reproduz em movimentos gestos, com o apoio de indumentária, a história e os seres sobrenaturais ou orixás cultuados pela comunidade (NOBREGA, 2007, p. 86).

Percebe-se, portanto, que o misticismo, os ritmos, a beleza e a riqueza de elementos culturais estão intrinsecamente ligadas às dimensões sociais. Dessa forma, suas coreografias vão além do passo marcado; elas articulam sentidos de pertencimento e engajamentos políticos, étnicos, estéticos e éticos, apresentados no momento da criação.

Deste modo, imprescindível revisitar essas performances que são amplamente encontrados no bairro da Ribeira, em Salvador. O local - que é de pertencimento - é também o cenário em que a pesquisa e busca por esses repertórios se desenvolveu. A escolha pela Ribeira é, portanto, uma forma de reconhecimento das especificidades territoriais.

1.2 Dança das Marisqueiras do Bairro da Ribeira

Trata-se de uma coreografia que apresenta a compreensão da prática cultural de movimento do labor das Marisqueiras, voltada para a organização espacial coletiva, com estruturas de movimentos que se repetem algumas vezes; do salutar de uma pesca artesanal que consiste na captura, pelas mulheres, dos mariscos, o que requer grande desprendimento de energia, força braçal e horas sob o sol. A performance traduz no corpo das trabalhadoras a ritualização dos gestos cotidianos de cavar, esfregar, puxar, limpar, sacudir e peneirar, reproduzindo memórias e sensações através dos cânticos que emprestam um ar de ritual e beleza àquela atividade.

A recriação desses elementos culturais retirados da ação do trabalho da mariscagem nos possibilita a valorização do trabalho das mulheres marisqueiras, que é um movimento de preservação do meio ambiente e de reconhecimento de uma atividade que é realizada com paciência e dedicação e auxilia nas questões socioeconômicas.

Os gestuais das marisqueiras integram a cena dos shows folclóricos, onde são retratados de forma dramatizada. Fazem parte, ainda, das apresentações de muitos grupos de Capoeira, e frequentemente são apresentadas junto com o ritual da puxada de rede, em uma representação da cultura popular tradicional.

1.3 Puxada de Rede do Bairro da Ribeira

A referências acerca da origem da performance da puxada de rede são inconclusivas, já que não há consenso entre historiadores e até mesmo dentro dos grupos de Capoeira. Apesar disso, é possível constatar, através do contato com os pescadores, que o ritual integra e agrega às pessoas da comunidade, haja vista os significados e a simbologia da puxada de rede.

Ao “puxar a rede”, os envolvidos utilizam de elementos como o canto, a dança e a demonstração de solidariedade. Não se trata, portanto, de uma atividade de trabalho, apenas; é uma potente manifestação sociocultural.

Este modo de dançar a puxada de rede foi levado para os espetáculos de shows folclóricos associados à Capoeira Regional, onde adquiriu característica teatralizada, interpretada por dançarinos e capoeiristas. Além dos aspectos cênicos

e musicais, percebe-se na encenação movimentações com dinâmicas mais rápidas: no ato do sacudir do chapéu para baixo e para cima, encontram-se sequências coreográficas sustentadas em ritmos frenéticos; na ação do bater do pé e pular, interpreta-se o puxar, lançar e sacudir a rede, intercalados com o contraste de movimentos mais leves na reprodução da atividade de remar e empurrar o barco, aliados da entoada dos cânticos de louvação para lemanjá.

1.4 Maculelê

Verso com canto; luta com improviso. O maculelê é uma manifestação cultural dos canaviais, existentes na Bahia desde o século 18. Dançada por negros e caboclos do Recôncavo Baiano, a dança sempre esteve ligada ao cotidiano do povo, à sua cultura, suas crenças e seus mitos. Os dançarinos utilizam bastões em seus movimentos ao ritmo do som de atabaques; e suas expressões são marcadas pela mistura de elementos do Frevo e da Capoeira.

Com o passar do tempo e suas atualizações, o bailado vem mostrando a sua vivacidade em vários países pelo mundo, pois é bastante praticado por grupos baianos de Capoeira. Transformou-se em uma das mais importantes performances coreografadas e é praticada após uma roda de Capoeira pelos capoeiristas.

Importante reverenciar o nome e memória de Mestre Popó¹, responsável pela recriação da brincadeira dramática com cânticos e bastões. O mestre, juntamente com a Professora Emília Biancardi², estruturaram o Maculelê como é conhecido hoje. O livro Raízes Musicais da Bahia, de autoria de Emília Biancardi se tornou referência de pesquisa e de repercussão na recriação dessa manifestação de dança. Este formato foi continuado por muitos grupos folclóricos que atualizam esses legados dos grupos artísticos da cidade de Salvador.

1.5 Capoeira do Amor

Coreograficamente, ginga, expressão e movimentos acrobáticos, marcam a estética e a virtuosidade da Capoeira do Amor, cuja execução exige habilidades e

¹ Conhecido como Popó do Maculelê, Paulino Aluizio de Andrade foi um dos responsáveis pela divulgação do Maculelê, formando, junto dos parentes e amigos, o grupo de maculelê de Santo Amaro, na cidade de Santo Amaro da Purificação.

² Emília Biancardi é etnomusicóloga, pesquisadora da música folclórica e especialista nas manifestações tradicionais da Bahia, criadora do primeiro grupo folclórico do estado, o “Viva Bahia”. O Grupo foi um verdadeiro laboratório experimental de música e danças folclóricas.

destrezas físicas como força, agilidade, flexibilidade, equilíbrio e que, ao expandir os limites corporais, colocam o corpo em exposição, em relação inabitual com as leis da gravidade. Praticada pelos grupos folclóricos e eventos de Capoeira, tendo sua origem através do grupo Olodumaré, conforme nos conta Ferraz, após sua pesquisa de campo:

O que se sabe é que, após uma dissidência, surge o Olodumaré, grupo dirigido por Camisa Roxa, um discípulo do mestre Bimba. Nele, Domingos Campos é convidado para se integrar como coreógrafo e preparar um espetáculo, nos moldes dos shows folclóricos para viajar pela Europa. Domingos me relatou, aborrecido, reconhecer, diversas vezes, trechos de suas criações nas obras de consagrados coreógrafos. Sua coreografia Capoeira do amor – um duo criado com base na fusão de movimentos de dança moderna e da Capoeira (FERRAZ, 2012, p. 169).

Esse repertório continua sendo explorado pelos grupos, no entanto, se atualiza quando elabora uma visão contemporânea dessa manifestação cultural. Ao ritmo do berimbau a performance nos traz a possibilidade de traspasar para o palco, sensações e expressões que circundam o cotidiano das mulheres de hoje. Guerreiras, lutadoras incansáveis que após a sua jornada de trabalho, vão embalar seus filhos, fazer a comida, lavar a roupa, estudar, enfim, mas que no final se esforçam para se manterem de pé. Nesse sentido a Capoeira do Amor não se resume a mais um quadro que reproduza as expectativas romantizadas de sua vida, diga-se de passagem, coreografadas e imaginadas por homens, mas o jogo entre as dualidades das relações amorosas elaboradas a partir das experiências de mulheres. Sendo cada vez mais urgente explorar uma linguagem poética que atualize os significados importantes para a concepção da cena.

1.6 Sambas de Rodas

Samba vadio. Nasce na mandinga da sobrevivência. Na época em que o samba surgia na Bahia, qualquer manifestação cultural africana era vista com desconfiança e criminalizada, exatamente o que ocorria com a Capoeira e com o Candomblé. Com o samba, portanto, não foi diferente.

Uma característica marcante dessa manifestação é a variedade das formas de samba do Recôncavo Baiano, que compartilham das mesmas características coreográficas: a roda, a umbigada e o miudinho. Assim como na Capoeira, a roda do samba é formada por instrumentistas e pelos sambistas que

cantam em coro, batem palmas e ficam à espera de sua vez de entrar nela, geralmente executado em pares, que vão ao centro e desenvolvem movimentos ritmados, sempre no aguardo da entrada de outro solista na roda.

Existem várias denominações para o samba do Recôncavo, ainda que os três estilos do samba de roda compartilhem das mesmas formas de dançar, a velocidade dos 6 ritmos do samba corrido, do samba chula e do samba de barravento, as danças variam de acordo com a região do país, mas o molejo é sempre contagiante.

Seja em relação ao samba baiano ou ao tradicional carioca, a dança ganha mais expressão quando é liberada a ginga do corpo, nesse legado das rodas de samba espalhadas pelo país inteiro.

Ferraz (2012) buscou fazer um estudo permeando as danças negras e suas múltiplas configurações, articulando uma discussão política sobre os reconhecimentos étnico raciais e os fazeres artísticos conectados às tradições africanas no Brasil. Apontou que esses fazeres articulam-se de acordo com as particularidades assumidas e vivenciadas de seus produtores, seus vínculos religiosos ou engajamentos políticos –, uma arte que traz, obrigatoriamente, uma matriz que dialeticamente generaliza e diferencia, amparando-se em tradições e revitalizando-se em contemporaneidades, mas, sobretudo, afirmando-se negra. Sua matriz aparece expressa por temas, vivências e corporalidades Afro-descendentes. Ele enuncia que:

A dança afro deve ser concebida fora dos modelos redutores – sua riqueza está nas suas singularidades, nas suas redes de contaminação. Este estilo de dança não deve ser abordado como forma cristalizada, mas considerado múltiplo, capaz de agenciar entre seus espaços de produção diálogos entre os terreiros, a dança teatral contemporânea, a pesquisa científica, a militância política, a cultura de massa, os repertórios coreográficos de uma dança afro-brasileira moderna, e muitas outras intersecções (FERRAZ, 2012, p. 278).

As Danças Negras no Brasil incorporam movimentos espirituosos, estilizados e vigorosos, são danças que variam conforme a região e comunidade étnica. Uma Dança Afro soteropolitana é mãe do prazer e filha da dor. A densidade desses processos, a meu sentir, se constrói e se torna possível apenas através da mandinga. E, assim constatado, vira objeto, tema e investigação de minha pesquisa. Explico.

Nas Danças soteropolitanas, a base de investigação é, essencialmente, intertextual e criativa em relação às ações cotidianas. Ela se volta para o corpo através de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e as ressignificando por meio da arte do movimento criativo.

Nesse sentido, os estudos de Nadir Nóbrega Oliveira (2008) trazem uma reflexão sobre o corpo negro que dança na cidade de Salvador, Bahia, contextualizando as trajetórias artísticas ao longo da vida e dos processos criativos de performers afrodescendentes anônimos ou não. De tal modo, esse corpo vira sujeito político de marcante presença na afirmação identitária de etnicidade e cultura ancestral.

[...] a dança é um conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo acompanhado por música ou não, através dos elementos como forma, ritmo, espaço, tempo e força. Na dança, o artista (coreógrafo/bailarino) capta as realidades do mundo, através da sua capacidade de observação, análise e imaginação, bem como a partir das suas referências pessoais, condições culturais e de todas as impregnações que o cercam, tornando-se visualmente contempláveis, graças às combinações dos movimentos corporais (OLIVEIRA, 2008, p. 1).

Em minhas abordagens e práticas pedagógicas como professora e coreógrafa, busco repensar os modos de ensinar e aprender a dançar, sob viés da pedagogia descolonizadora, desconstruindo a ideia de que para dançar as expressões afro-brasileiras devemos nos apropriar de outros referenciais técnicos que não sejam o das expressões das danças de matriz africana no Brasil.

Assim, minha experiência e técnica se misturam com meus processos de observação, seja a partir dos repertórios dos movimentos como o da mariscagem, do jogo da rede na pesca, do trabalho urbano dos flanelinhas, do cozimento dos alimentos pelas baianas, dentre outros tantos comuns em meu espaço de nascença e criação. Nesses cenários é possível localizar ações como o ato das marisqueiras de cavar, peneirar o marisco, jogar o marisco; além dos pescadores jogar, atirar e lançar a rede de pesca; os flanelinhas ao esfregar, deslizar, torcer, sacudir, jogar e limpar os carros com as flanelas.

Corpo; Negritude e Fé são elementos incorporados em Minha Dança. Mas, que dança é essa? Para possibilitar o entendimento, ou, quiçá, uma definição provisória sobre as Danças Afro soteropolitanas é preciso compreender antes o que elas são em mim, pois as tenho como indissociáveis de minha existência. Dançar é

como vejo o mundo à minha volta: todas as respostas estão dentro de mim, quando sinto a energia grandiosa da minha Gira, à mulher-mãe-marisqueira na beira-mar. Investigar as Danças Afro, em especial, na cidade de Salvador é compreender que, antes de tudo, elas são constituídas através de processos complexos e sagrados de vivências.

2. Capoeira e Danças Afro-Soteropolitanas: um cruzamento por meio da Mandinga

Há divergências sobre o surgimento e origens da Capoeira. Para essa investigação, todavia, importa que a cultura corporal Afro-soteropolitana está relacionada à uma vastidão de elementos, que se estruturam a partir de duas bases majoritárias de matriz africana, provenientes de civilizações Congo e Yorubá. A primeira sustenta a espinha dorsal dessa música que tem no samba a sua principal representatividade. A segunda, a música religiosa e os estilos dela decorrente.

Partindo dessas análises, o estudo desenvolvido se debruça sobre o método estético-criativo que envolve as Danças Afro-soteropolitanas e a Capoeira Regional ao defender a pesquisa intitulada Mandinga no Pé. O trabalho objetiva, ainda, explorar como a Dança se constitui como fenômeno ético e estético, e não apenas aquisição de habilidades, em um contexto coletivo em que a Dança oferece a pessoa uma relação subjetiva a partir de vivências pessoais, coletivas que estão disponíveis no seu meio de ação e referências.

Nessa medida, entende-se que é necessário reconhecer que as Danças Afro-soteropolitanas são parte integrante do patrimônio cultural de sua cidade, pois são danças de expressão, que impulsionam ao criativo e à transformação, preenchidas de territorialidade, e que têm a resistência como forma de arte de expressão cultural. A Dança é a arte de toda a nossa ancestralidade; nosso olhar amoroso para dentro de si e de nosso saber fazer. É a partir daí que encontraremos a nossa Dança-Negra.

Esta pesquisa tem como intenção evidenciar as potencialidades das Danças Afro-soteropolitanas, mostrando a sua diversidade através das movimentações síntese em um processo que provoca jogadores de Capoeira a dançar. Compreende-se a noção deste intérprete-criador como a do sujeito artista que pensa criticamente os seus processos criativos, empreendendo-os para além da

mera reprodução de uma gramática de movimentos codificados; ou seja, desejamos provocar a pessoa para que engaje seu corpo à criação e fruição, absorvendo e reagindo diante do que foi provocado.

Essas expressões culturais presentes nas práticas habituais subvertem enredos sociais enrijecidos de corpos obrigados pelo mercado à subserviência irrestrita ao sistema de acúmulo de capital. Em minha existência, tenho-as como de “cruzos” (RUFINO; SIMAS, 2018), minha ancestralidade, vivências pessoais, profissionais e de minhas construções artísticas. É a partir dessas constatações que tenho as Danças Afro soteropolitanas como manifestações ontológicas de meu povo.

No contexto social, portanto, o modo performático do cotidiano é dança, que é luta, que também é reza e bênção - um apelo de proteção formulado em favor de si e do outro. Daí é que se tem mandinga – na prática habitual do dia a dia árduo, que acontece por meio de trejeitos que desmistificam o peso fatigante com que a vida se impõe, componente presente também no corpo daquele que produz dança.

3. Contra o mal olhado eu carrego meu patuá: Mandiga e Processos Criativos

Esta pesquisa tem como aspecto importante as concepções sobre a expressão “Mandinga no Pé”, tão utilizada pelos Mestre da Capoeira. Nessa perspectiva, é necessário entender o que é o bom mandingueiro(a), compreendendo-o em sua ancestralidade, técnicas e usos do corpo. Dessa forma, se torna possível investigar a presença desse elemento na malícia do artista da dança.

Em rodas de Capoeira, a expressão, em linhas gerais, significa a malícia e a oração, que o bom mandingueiro carrega em seu patuá, ciente de quem é o seu santo protetor. Possui Mandinga no Pé o sujeito que consegue improvisar fora do normal; o “intangível”; aquele que dança/joga com alma e amor. A mandinga é também uma ginga particular. Uma forma lúdica de viver. Todas essas características são descritas pelos mestres de Capoeira.

O mote de criação, a noção de Mandinga no Pé, é pensada como a movimentação que instiga o intérprete-criador a perceber que a Mandinga está conectada com o seu modo de ser, no ato de suas criações, em sua atitude criadora, que é divina, porque sai do corpo e da alma.

Como os mestres de Capoeira dizem: Mandinga é tudo que a boca come. Para Dias (2004, p. 55), na Capoeira, “a mandinga, além de proteção do capoeirista cumpre uma função estética no jogo”. Assim, ao passo que a mandinga é a magia do capoeirista que tem o corpo fechado, que faz reza forte e traz a proteção dos orixás, a mandinga aparece também como uma representação teatral. Para a autora, “nesse processo de legitimação da capoeiragem, a cultura malandra foi sendo incorporada à simbologia da capoeira na contemporaneidade, cujas manhas foram construídas nas ruas de Salvador” (DIAS, 2004, p. 68).

Há, portanto, uma complexidade refletida sob a perspectiva de uma multi-constituição cultural que parte de compreender influências indígenas, europeias e das culturas negras e resulta em uma cultura baiana específica, ligada, substancialmente, neste contexto, à mandinga no pé, objeto de interesse para a análise e construção do corpo que dança e que ginga.

Diante disso, pensar em uma ressignificação das Danças Afro soteropolitanas é importante. Um dos motes desse trabalho consiste em adaptar alguns golpes do mestre Bimba entre movimentações reelaboradas do contexto das Danças soteropolitanas, porque, até então, o referencial predominante era a da técnica da dança moderna para corpos negros que dançam.

Entre idas e vindas, dúvidas e acertos no que diz respeito à pesquisa que me propus a desenvolver dentro do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), percebo-me envolvida emotivamente com o retorno para a academia e, diante disso, venho investindo energia e fé em tal projeto. A forma e o alinhamento de minhas ideias ocorrem nas encruzilhadas da minha trajetória pessoal, profissional e acadêmica.

Durante esse processo, percebo, hodiernamente, a composição de diversos cruzos de aprendizagens e experiências, de forma indelével, as quais contribuem inegavelmente para o potencial criativo das pessoas envolvidas no processo. Tais cruzamentos podem ser percebidos através das histórias, desejos e significados de vida de cada alune, lugar que os abastecem de recursos artísticos sensíveis e de fortalecimento de toda dignidade que lhes pertencem.

A encruzilhada, entendida a partir do conceito proposto por Leda Maria Martins (2003) como um lugar de cruzamentos de discursos diversos, é adotada na pesquisa para compreensão deste corpo que enfrenta atravessamentos,

centramentos, descentramentos, interseções, influências, divergências, fusões, rupturas, multiplicidade, convergências, dentre outros:

Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo o termo "encruzilhada" como uma chave teórica que nos permite clivar algumas formas e construtos que daí emergem. A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmicos e epistêmicos que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim [...] a encruzilhada é o lugar sagrado das mediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano, que gravitam na circunferência de suas linhas de interseção. Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centrimento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (MARTINS, 2003, p. 16-17).

Vale destacar que as reflexões sobre a docência e processos artísticos pedagógicos foi provocada, em especial, pelas leituras e escutas sobre as pesquisas das mestras³ atuantes na contemporaneidade. Minha pesquisa estuda a construção de um corpo cênico emancipado a partir de elementos da Capoeira e das Danças Afro-soteropolitanas, em especial, indagando sobre a noção de Mandinga no pé, a qual é compreendida como a movimentação síntese em um processo que provoca jogadores de capoeira a dançar, e dançarinos a jogar capoeira. Assim, o trabalho pode ser compreendido dentro da concepção de pesquisa implicada, na medida em que está, por excelência, comprometida com o âmbito político e social.

³Amelia Conrado Doutora é Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É Professora Associada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Vania Oliveira Licenciada em Dança, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança e Mestre em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi institucional em Difusão do Conhecimento.

Marilza Oliveira Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Difusão do Conhecimento: UFBA-UNEB-UEFS-LNCC-SENAI CIMATEC. Mestre em Dança e especialista em estudos contemporâneos em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Licenciada e Bacharel em dança pela UFBA.

Luciane Ramos da Silva Doutora em Artes da Cena pelo IA- UNICAMP (2018).

Edeise Gomes Cardose é Professora do curso de Dança e Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2016), Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar e Multi-institucional em Difusão do Conhecimento -DMMDC (2019) é Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDança/Ufba (2017).

Inah Irenam Técnica em Dança pelo Curso Técnico Nível Médio em Dança da FUNCEB; Bacharela em Artes pela Universidade Federal da Bahia Graduanda em Museologia pela UFBA. Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança | PRODAN/UFBA. Bolsista FAPESB. Doutoranda em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança.

Ao considerar as possibilidades diversas relacionadas à Capoeira, destaca-se o pensamento de Dias (2004), que retoma as origens da expressão “mandinga” para perceber que a “mandinga no pé” está diretamente relacionada com o entendimento da relação entre corpo e mundo:

A mandinga é consagrada como uma característica essencial da capoeira. Desde o começo do século XX, a palavra mandinga era usada como sinônimo de capoeira. Ela é considerada a principal arma de defesa e ataque dos seus praticantes e pode ser observada nas músicas cantadas nas rodas, no jeito de corpo do jogador e nos golpes aplicados. Atualmente o bom capoeira é o indivíduo mandingueiro que sabe disfarçar, enganar o adversário, que ganha o jogo através da esperteza, da “arte da falsidade”, do fingimento (DIAS, 2004, p. 16).

A investigação em fundir processo artístico-educativo me apresentou pistas potentes para o estudo dos métodos estético-criativos da Capoeira e das Danças Afro soteropolitanas, partindo do conceito de encruzilhada para a construção de reflexões sobre ancestralidade e para a compreensão de caminhos para uma criação artística contemporânea, que esteja aliada a um processo de reconhecimento cultural como pertencente de um grupo social afrodescendente.

Os levantamentos produzidos a partir da pesquisa indicam para a necessidade de atualização dos repertórios dos grupos Folclóricos, os quais impulsionaram e contribuíram para a difusão das Danças Afro-soteropolitanas no Brasil e no mundo, até os dias atuais. A partir da investigação foi possível constatar que a beleza contida nos gestuais do corpo que ginga e dança na vida é expressão e marca de um povo que é sujeito da afirmação das Danças Afro-soteropolitanas e que, a partir daí, é necessário retomá-las e reconhecê-las em sua importância cultural, o que acontece (e é possível) através da mandinga, que, dado a sua ligação à noção de cruzos, atravessa e alcança as pessoas envolvidas dentro dos processos criativos.

Referências

CARNEIRO, E. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: 1961.

CRUZ, N. B. **Consciência corporal e ancestralidade africana**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2011.

DIAS, A. A. **A malandragem da mandinga: o cotidiano dos capoeiras em Salvador na República Velha (1910-1925).** Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

FALCÓN, G. **Balé Folclórico da Bahia: patrimônio cultural do Brasil.** Lauro de Freitas, BA: Salistuna Editora, 2015.

FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento.** 2012. 291f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5. ed. - São Paulo: Atlas, 2010.

LIMA, R. G. Folclore e Cultura Popular. O museu de Folclore e as Artes Populares. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 28, p. 100-119, 1999.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, v, 26, p. 63-81, 2003.

MARTINS, S. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

OLIVEIRA, N. N. PPGAC/UFBA. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 8 - CORPO, VIOLÊNCIA E PODER, 8, 2008, Florianópolis.

RANGEL, B. Corpo-Sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura. *In*: ENECULT: ENCONTROS DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 11, 2018, Salvador. **Anais [...]**, Salvador: Universidade Federal da Bahia, v. 1, 2015.

ROBATTO, L.; MASCARENHAS, L. **Passos da dança: Bahia.** Salvador: Casa de Palavras, 2002. (Coleção Casa de Palavras, Série memória; 4).

THOMPSON, R. F. **African Art and Motion: Icon and Act.** Los Angeles: University of California, 1974.

Rose Bárbara da Silva (UFBA)
E-mail: ngraluz@hotmail.com

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Metodologia dos Estudos Africanos e Afro-Brasileiro, na Faculdade Olga Metting. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Coordena o Curso Preparatório e o Núcleo de Estudos em Dança Afro-brasileira. Profissional da dança.

1880

A dança dos corpos velhos no candomblé: inquietações nas encruzilhadas da pesquisa

Saulo Santos Oliveira (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: O presente artigo deseja discutir fissuras movimentadas em torno da pesquisa “a dança dos corpos velhos no candomblé”, provocadas por encontros, confrontos e reflexões, experienciadas no processo inicial de meu doutoramento no Programa de Pós Graduação e Dança – UFBA, assentando encruzilhadas de conhecimentos e possibilitando novas texturas para a pesquisa em curso no mover do pesquisador. Desejamos evidenciar como a encruzilhada de conhecimentos contribuem para processo de pesquisa sobre envelhecimento e dança no candomblé denunciando um possível esteticídio do corpo negro vivo.

Palavras-chave: DANÇA, CANDOMBLÉ. PESQUISA EM DANÇA.

Abstract: The present article wants to discuss fissures around the research “the dance of old bodies in candomblé”, provoked by encounters, confrontations and reflections, experienced in the initial process of my doctorate in the Postgraduate and Dance Program - UFBA, establishing crossroads of knowledge. and enabling new textures for the ongoing research in the researcher's movement. We wish to highlight how the crossroads of knowledge contribute to the research process on aging and dance in Candomblé, denouncing a possible aestheticide of the lived black body.

Keywords: DANCE, CANDOMBLÉ. DANCE RESEARCH.

Encruzilhadas , confrontos e reflexões...

Este breve escrito possui três objetivos centrais: estabelecer as formas sistêmicas de subalternação e periferização do corpo negro enquanto corpo estético e social, delimitar noções palpáveis acerca do conceito de *esteticídio* em Enrique Dussel e posterior a isto demonstrar a existência de uma dupla presença do *esteticídio* quando falamos sobre o corpo velho. Em meu processo de doutoramento se mostra como um dobramento de minhas produções durante o mestrado, o que demonstra similitudes, porém, é com a aplicação e o aprofundamento conceitual da ideia de *esteticídio* e suas expressões fenomênicas que conseguimos, em certa medida, dar um passo a frente para especializar mais ainda nossa ideia de corpo velho e vitalizar uma necessidade de recuperação dessa ancestralidade, em

especial, por meio de suas performances na dança.

Cada corpo representa um lugar social, seja velho, jovem, oriental, ocidental, negro ou branco. Concordamos com Foucault (2004, p. 126) quando o mesmo afirma que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Nogueira (1998), ao investigar a extensão psíquica do racismo, afirma que ao se analisar a situação social e racial na qual se insere o corpo é possível que se entenda as diversas relações de poder que se manifestam na sociedade, pois, como veículo comunicativo, o corpo ocupa um lugar de enunciação. De igual forma, Cesárie (2010, p. 104) nos lembra que a negritude não é “essencialmente de natureza biológica [mas, sim,] uma das formas históricas da condição humana.”. A compreensão de tais autores que escolhemos acompanhar nos permite solidificar nossa compreensão acerca determina da centralidade e relevância do entendimento e discursão dos corpos que estão sujeitos as relações de poder na sociedade e as características que se mostram, de certa forma, intrínsecas a estas manifestações de matéria que chamamos de corpo carregada de manifestações simbólicas de poder. Como nos afirma Isidinha Nogueira:

O corpo humano, para além de seu caráter biológico, é afetado pela religião, grupo familiar, classe, cultura, e outras intervenções sociais. Assim, cumpre uma função ideológica, isto é, a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos em termos do espectro de tipificações. É assim que, em função da aparência (atributos físicos), alguém é considerado um indivíduo capaz ou não de cometer uma transgressão (atributos morais), por exemplo (NOGUEIRA, 1998, p. 45).

Podemos perceber, como nos afirma Silva *et al.* (2017, p. 106) que o “corpo é o espaço onde cada sociedade inscreve os gestos de um aprendizado internalizado durante um determinado tempo histórico.” E é desse registro encarnado de concentrações culturais que podemos ler os diversos códigos, práticas, crenças, repressões e liberdades que circulam a identidade que se encontra personificada neste conjunto de órgãos e membros. Ao perceber o corpo como uma tela, devemos também entender que tais telas possuem cores diversas que transforma as tonalidades em que a sociedade imprime nela suas simbologias. O corpo negro não é qualquer corpo, como de fato nenhum corpo é, porém, é um corpo marcado por uma dissidência de infelicidades históricas que condicionaram o

mesmo a simbologias hierarquicamente renegadas. Aimé Cesárie nos fornece uma boa síntese desta condição.

A negritude não é uma pretenciosa concepção do universo [uma crítica a noção unificadora do ser homem proposta pelo humanismo europeu]. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas (CESÁRIE, 2010, p. 105).

Pensar a negritude implica em remontar todo o histórico de violação e coisificação deste corpo ao longo da formação do imaginário coletivo social. Pois, reflete as representações sociais que historicamente condicionam o negro no lugar do distante, do objetado, daquilo que ocupa o lugar fora do conjunto de valores e atributos nos quais os sujeitos possam se reconhecer. Dessa forma, a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto representação dos indivíduos. Enquanto o branco é socialmente agradável e positivo, o negro está impregnado pela negatização dos sentidos e, inserido no contexto da diferença, vive constantemente a experiência de estar em risco física ou moralmente por conta da sua imagem. O negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social. “Para o indivíduo negro, o processo de se ver em um “nós” em relação às tipificações sociais inscritas no extremo da desejabilidade esbarra nessa marca – o corpo – que lhe interdita tal processo de identificação” (NOGUEIRA, 1998, p. 46). Com o corpo, o negro carrega a carga histórica da escravidão e isto se reflete nos aspectos da sociedade que o oprime e o marginaliza.

Joan Kealiinohomoku (2013) em seus trabalhos nos serve também como um instrumento de interpretação das ideias de centro e periferias que ocorrem dentro da própria área da dança quando analisamos de forma crítica as categorias que usamos para categorizar e consequentemente entender as formas de representação da dança na nossa cultura e também na cultura alheia. Em seu trabalho “Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica” o autor, como o título “autoevidência”, busca realizar uma análise o ballet clássico usando premissas do mesmo não como simplesmente “dança”, mas com o olhar de uma “dança étnica”. Sua aposta de inovação se encontra em vislumbrar tal conceito de etnicidade na dança europeia igualando-a a todas as outras que comumente

recebem tal conceito também carregado de uma ideia de folclorismo e primitivismo. A partir de uma série de exemplos o autor nos mostra como os teóricos da dança tem trazido em seus estudos comentários carregados de estereótipos e contradições exatamente por seu foco excessivo em reafirmar prisões imagéticas das concepções comuns de etnicidade e ao mesmo tempo, uma indevida afirmação da dança clássica europeia como um pilar universal que ultrapassa a barreira de cultura localizada¹.

Contra essa noção universalista do classicismo europeu que argumenta que o *ballet* não poderia ser categorizado como uma dança étnica pois a mesma seria uma espécie de amalgama de costumes e reflexões sociais, artísticas e culturais de nacionalidades e povos diferentes, dando a mesma uma posição, não de manifestação local e conseqüentemente étnica, mas algo próximo a um produto da cultura mundial. Porém, Kealiinohomoku reafirma, e nós concordamos, que:

A dança clássica permanece um produto do mundo ocidental, e é uma forma de dança desenvolvida pelos brancos que se exprimem em línguas indoeuropeias e que compartilham uma tradição europeia comum. Admitamos que a dança clássica seja internacional no sentido de que ela 'pertence' aos países europeus, assim como os grupos de origem europeia sobre o continente Americano. Admitamos igualmente que a dança clássica teve um passado de influências complexas, o que não diminui seu valor enquanto forma étnica (KEALIINOHOMOKU, 2013).

O que podemos extrair deste trabalho de Kealiinohomoku é a possibilidade de trazer tal visão de igualdade de análise e conseqüentemente de liberdade de valoração cultural em suas mais diversas origens e etnicidades, como já se faz comum na área de estudos avançados da antropologia para as interpretações e produções acadêmicas da área de dança, mas que entretanto, parece ainda ter resistência dentro da própria área.

Tal reafirmação das “danças periféricas” como simplesmente danças se faz fundamental pois retira delas a ideia do “outro que não é”, como diz Frantz Fanon ao discutir a ideia de reconhecimento em sua obra *Pele negra, máscaras brancas*. O corpo negro se consolida enquanto unidade de sentido de forma completamente diferente do corpo branco, partindo de pressupostos existenciais e contextos dicotômicos. A partir desta diferença, sujeitos negros não possuem referencial de corpo isento de violência, uma vez que a literatura cumpre a função de

¹ É interessante percebermos como vemos aqui um desdobramento mais localizado da noção de Aimé Cesária acerca do danoso da pretensão de unidade universal apresentada pelo humanismo europeu.

reafirmar o lado “vencedor” no processo de construção da história.

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p. 104)².

Enrique Dussel nos propõe a pensar numa libertação estética do colonialismo e da colonialidade, compreendendo a estética como campo de experiências educativas acessadas através da percepção dos sentidos desencadeando a maneira pela qual percebemos o mundo. O autor também nos alerta de um *esteticídio* das estéticas coloniais que produz os padrões de beleza para o mundo ocidentalizado, pautadas em ideais da modernidade com pretensão excêntrica de negação dos valores estéticos de outras sociedades não ocidentais.

Para Dussel, faz parte da história europeia uma certa busca pela totalidade estética, fenômeno este que desagua no que conhecemos como eurocentrismo. O que o autor nos mostra é que esta pretensão pela proliferação universal da própria sensibilidade para o belo europeu, esta determinação de unidade estética, produz “inevitavelmente, a negação do valor de todas as outras estéticas; será um autêntico esteticídio [...] Os mundos culturais outros em relação à Europa serão julgados como primitivos, bárbaros, sem beleza alguma, no melhor dos casos, folclóricos” como discutimos ainda pouco acerca da ideia de dança étnica (DUSSEL, 2019, p. 25).

Esses juízos estarão sustentados por escalas classificatórias dos tipos de humanidade, que, até por sua forma, dimensões craneanas, cor da pele, estranheza dos hábitos, comidas, vestidos, música, dança, arquitetura etc., evidenciariam tipos humanos inferiores. De modo indubitável, a pele negra africana e de outras cores, de diversas culturas, darão lugar a um racismo que será um meio privilegiado para marcar, até na natureza da corporalidade, a suposta superioridade da estética ocidental (DUSSEL, 2019, p. 25).

Dussel expõe que a Europa possui como *modus operandi* o estudo sistemático das formas de produção tecno-cultural dos outros povos para utilizar como ponto de partida e a após sua assimilação e desenvolvido, buscam apagar

² De modo geral, além de reconhecer-se como sujeito negro, o indivíduo percebe-se como sujeito não-branco e, como o parâmetro de construção de si, ao se encontrar em uma sociedade em que as relações de poder são desfavoráveis a sua raça, o indivíduo, como forma de pertencimento social, tenta se construir sob os valores dos dominantes e da cultura opressora como instrumento de reconhecimento de si, o homem negro, o corpo negro, nega si, para se aproximar dos arquétipos brancos.

suas origens e esquecer suas fontes, posteriormente caracterizando como “primitivos, atrasados ou selvagens”. Há esta atividade Dussel, usando como exemplo as ignoradas contribuições da China para a cultura moderna da Europa, chama tal prática de esquecimento das fontes culturais de produtos assimilados para europa de “Despotismo”.

Uma vez criada a retórica do “milagre estético grego” da Antiguidade como origem da tradição que culmina na modernidade (enquanto “milagre europeu”), dão-se as bases teórico-ideológicas do eurocentrismo estético, que julga a todas as outras estéticas, conforme dissemos, como infantis, primitivas, bárbaras, kitsch. É um momento central da modernidade/colonialidade, no qual a Europa não reconhece tudo o que deveu às culturas dominadas coloniais do Sul, que desaparecem numa amnésia total da origem de quase todos os descobrimentos modernos (DUSSEL, 2019, p. 26).

No mundo colonial, a estética fica em definitivo cindida entre: a) a arte praticada pela elite dominante colonial, que é mimética e julga eurocentricamente a beleza na colônia, e, por isso, despreza o próprio e o popular; b) e a arte popular, tradicional, a qual, ainda que frequentemente se reconheçam suas impressionantes obras do passado (como meros antecedentes sem continuidade), como pode observar-se nas culturas chinesa, indostânica, islâmica (desde a antiga Mesopotâmia), africana (desde o antigo Egito e sua extensão à savana e ao horizonte bantu), mesoamericana ou inca – que goza de vitalidade até o presente –, no entanto, essa arte popular será catalogada como tradicional, rudimentar, bárbara, naïf ou folclórica (DUSSEL, 2019, 27).

Podemos então conceituar esteticismo como a prática sistêmica de negação ou subalternação de uma representação estética no mundo. Seja por expressão artística consciente ou simplesmente por performance cotidiana cultural. Tendo estabelecido tal conceito, podemos adentrar, a nosso principal tema neste escrito: nossa percepção do duplo esteticismo que ocorre com o corpo negro velho. Em primeiro lugar pela carga histórica que oprime a estética negra, em seu caso, a opressão contemporânea que oprime a estética velha, do corpo vivido.

O corpo ao ser interpelado pelas ditaduras emergentes da cultura hegemônica incorpora valores que determinam em quais aspectos ele deve ser moldado, em consonância a sociedade sofre implicações na indústria cultural. Para entendermos a condição do corpo velho na sociedade, se faz necessário entendermos que na contemporaneidade, a velhice é vista em primeiro caso como fraqueza para o trabalho e perda dos atrativos de relação social. Bauman descreve a sociedade ocidental capitalista como, principalmente, uma sociedade de consumidores.

A primeira vista esta nomeação parece óbvia e sem importância investigativa, pois, como o mesmo apresenta “o consumo é uma condição e um aspecto permanente e irremovível, sem limites temporais ou históricos; um elemento inseparável da sobrevivência biológica” (BAUMAN, 2008, p. 37). A tese de Bauman é de que o consumo transforma o consumidor em mercadoria, pois o capitalismo exige que as pessoas participem do mercado para sobreviver. Uma mercadoria é algo que tem como finalidade o mercado. Quando fabricado a finalidade não é satisfazer os desejos de outras pessoas, isto é, o indivíduo final é apenas um intermédio para troca e lucro no mercado. Para participar melhor do mercado, as pessoas são estimuladas a participar da competição e agregar valor a sua mercadoria (a si).

As pessoas são aliciadas, estimuladas ou forçadas a promover uma mercadoria atraente e desejável. Para tanto, fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que tem à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajados a colocar no mercado, promover e vender, são elas mesmas. (BAUMAN, 2008, p. 13)

Não é apenas no trabalho que as pessoas vão se portar como mercadoria. A lógica da mercadoria se expande na formação da identidade e personalidade. A pessoa só pode formar sua identidade consumindo e sendo consumismo. Ao explorarem o mercado à procura de bens de consumo, os membros da sociedade de consumo são atraídos para lojas na perspectiva de encontrar ferramentas e matérias-primas que podem e devem usar para se fazerem aptos a serem consumidos.

A questão é que, na lógica capitalista o homem está para a sociedade, detendo como pilar central de ser a sua força de trabalho. Assim como a característica fundamental do homem está no trabalho. Como dirá Marx, na sociedade do capital é do e pelo trabalho que o homem se faz homem. Sendo assim o idoso, que não se encontra mais no auge da vitalidade da força física, não é mais parte integrante da lógica da produção, pois ele não está mais ativo na geração de mais-valia já que esse alcançou uma idade comumente associada à ideia de improdutividade e incapacidade, não pertence mais ao grupo de trabalhadores.

Nas sociedades que antecedem a emergência do Capitalismo, as sociedades africanas pré-coloniais também são exemplos, é possível observar a importância que é dada aos corpos envelhecidos nas próprias estruturas sociais. Os

idosos eram as figuras de decisão, liderança e sabedoria, pela grande experiência de vida. Nos terreiros, os mais velhos são considerados e reverenciados pelos mais novos, resultado de uma educação pautada na ancestralidade, respeito e admiração por aqueles que andam um pouco mais devagar.

Para uma reflexão um pouco mais densa sobre corpo e juventude tomo como iniciativa pensar sobre algumas questões hiper-capitalistas que permeiam a cultura possibilitando reflexos em nossos corpos. Eliane Blessmann (2004, p. 22) problematiza exatamente essa perspectiva ocidental quando aponta a efetividade dos meios de comunicação ao propagar parâmetros de beleza e saúde dos corpos ao considerar que “imagens do corpo são fartamente disseminadas em jornais, revistas, televisão e anúncios, mas são imagens da juventude, saúde e beleza dos corpos, que se apresentam como ideal a ser alcançado, muito distante da realidade do corpo envelhecido”.

Neste quesito a dança aparece como elemento restrito à juventude, destituída de uma experiência sensorial construtora de conhecimento e autoconhecimento, sendo vista apenas como um instrumento de entretenimento para aprimoramento físico, estético e estilístico. Ampliando os conceitos, os aspectos socioculturais são tão importantes quanto os biológicos para compreender o lugar do velho na sociedade. Podemos perceber que o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer outra idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence. Esta observação aponta para reflexão de que a posição dos velhos, através do tempo, é determinada pelos moldes sociais convenientes para o processo da sociedade em questão. Em muitos casos a função do velho passa a ser a de contribuir apenas com suas memórias e experiências, já que lhes falta vigor físico.

Quando não existiam livros, na oralidade africana os idosos representavam a sabedoria, eram aliados do tempo, guardiões da memória coletiva transmitida oralmente – um tipo de conhecimento materializado na sua corporeidade. Porém, essa visão positiva em relação aos processos da velhice só prevaleceu até o século XIX, como afirma Blessmann (2004), quando a sociedade moderna passou a se fundamentar no trabalho produtivo e criativo aliados a racionalidade. A partir de então a velhice passou a ser ressignificada com base na desvalorização social proporcional aos impedimentos físicos e psicológicos em paralelo ao vigor da juventude.

Esta é uma imagem negativa da velhice com a qual convivemos no século XX, pautada sobretudo na fragilidade bio-psíquica e na decadência, resultante da perda do status, de poder econômico e social, quando o mundo passa a ser dominado por quem detém a ciência e a técnica, ou seja, os mais jovens (BLESSMANN, 2004, p. 23).

Diante das reflexões, Ribeiro (2008) depreende que é possível observar que

[...] uma grave consequência do individualismo na sociedade industrial é a aversão ao processo de envelhecer. Sendo a mercadoria mais valiosa que o homem, envelhecer implica em tornar-se cada vez menos capaz de produzir, fato que determina uma perda progressiva de valor. Valor concedido à força física, destreza, adaptabilidade e não à importância da experiência. O envelhecimento além de representar um caminho para a morte, confere uma condição realmente lastimável nesse contexto social” (RIBEIRO, 2008, p. 22).

Nossa proposta apresentada para lidar com tal perda da relevância do envelhecer, seja para a sociedade como um todo, mas também a nossas produções na dança, em especial na dança negra, é justamente a produção sensível a ancestralidade. A ancestralidade não se limita a uma respeito ao que é anterior, é um modo de vida, que nos acompanha no nosso cotidiano, diz de onde viemos e nosso passado, mas também pauta as nossas. Ancestralidade é um modo de estar no mundo. Como nos afirma Machado (2014), a Ancestralidade é reconhecer as nossas origens e ver que essas origens, nos causam um encanto que vai guiar nossas ações, o cuidado e reverência ao corpo, o cuida de mim e de tudo que está a minha volta. Pois, ao recorrer ao ancestral, a nossa história, é ter consciência de que a tradição com ancestralidade não é imóvel, ela se movimenta com reverência a cultura dos que vieram antes, e vê a vida da cultura na comunidade, nos corpos que formam aquele grupo em constante espiral.

Referências

BAUMAN, Z. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BLESSMANN, E. J. Corporeidade e envelhecimento: o significado do corpo na velhice. **Revista Estudos interdisciplinares sobre o envelhecimento**, Porto Alegre, v. 6, p. 21-39, 2004.

CESÁRIE, A.; C. M. (Org.). **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, Volume 3).

DUSSEL, E. **Revista Filosofazer**. Passo Fundo, n. 52, jul./dez. 2019.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA. 2008.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.

KEALIINOHOMOKU, J. **Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica**. 2013.

NOGUEIRA, I. B. **Significações do Corpo Negro**. 146p. Tese (Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MACHADO, A. F. **Ancestralidade e Encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. 2014. 240 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2014.

RIBEIRO, R. Y. Qual é a sua gloriosa idade? O envelhecimento de mulheres lorubás (África Ocidental) à luz do diálogo entre Christopher Lasch e Lin Yutang. **Revista Transdisciplinar de Gerontologia**, ed. especial, p. 19-24, 2008.

SILVA, L. A. R.; SANTOS, M. L.; MEDEIROS, M. M. O corpo na Idade Média: alguns apontamentos. **Revista NUPEM**, v. 9, n. 16, p. 105-115, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/nupem.v9i16.140>. Acesso em: 26 jun. 2022.

Saulo Santos Oliveira (UFBA)

E-mail: saulojorgealafim@gmail.com

Professor da Educação Básica (SEDU/ES), pesquisador. Licenciado em dança (UFBA). Mestre em Ensino e Relações Étnico Raciais (UFSB). Doutorando em Dança (UFBA)

1890

miniDOC considerações de uma feitura: poéticas e salvaguarda do legado afrobaiano de corpos exunianos no mundo

Uildemberg da Silva Cardeal (PPGDANÇA/GIRA)

Comitê Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras.

1. Rito/Abertura

*Exù Eleguá, agô Mojubà
agô Mojubà, Exù Eleguá
eeExú ôh eeEleguà aeê.
(música - trilha de Bira Santos)*

Meus respeitos EXÙ, Mojubá.
LAROYÉ! LAROYÉ! LAROYÉ

Se antes não havia material virtual sobre quem são, seus saberes, sabores e fazeres, AGORA TEMOS. O mini documentário intitulado TRIDENTE MOVENTE: MEMÓRIA DAS DANÇAS AFROBAIANA é resultante da proposta de realização do minidoc que retratasse os Saberes e fazeres de Mestres da dança afro-baiana, uma imersão realizada toda em ambiente virtual, contemplada pelo Prêmio das Artes Jorge Portugal 2020, Lei Aldir Blanc Bahia, na categoria V - memória de mestras e mestres da dança da Bahia, conduzida pela Tabephe Produções, guiada pelos artistas pesquisadores em dança Uildemberg Cardeal, Andréia Oliveira e seus pares.

Desde o quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, de onde sou nascido e criado, identifico no legado de homens pretos das artes do corpo que aqui construíram seu legado ancestral, potencialidades exuísticas: Manoel dos Reis Machado – Mestre Bimba (1899 -1974); Romualdo Rosário da Costa – Mestre Môa do Katendê (1954 – 2018); Carlos Santos Pereira – Mestre Negrizú (1959), são ícones de salvaguarda dos saberes afrodiaspóricos como a capoeira, a música percussiva dos blocos afros e as danças afro-brasileiras conhecidas nos quatro cantos do mundo. Nesse sentido, é poético e político reverenciá-los, trazê-los como possibilidade de (re)mover as estruturas coloniais asfixiantes dos nossos modos, e somente Exú enquanto principio criativo e aporte filosófico dessa encruzilhada, nos dá caminhos de possibilidades para ora se perder, ora se encontrar no processo

1891

criativo em dança a que se destina a pesquisa.

A presente proposta de socialização das considerações de uma feitura, diz respeito ao processo criativo e as reverberações do que vem a ser mais um dos tantos caminhos de pesquisa dados por Exú, êeeh Mojubá. No exercício de sistematizar as descobertas, os passos dados com a pesquisa, se fez necessário olhar para trás, situar e reverenciar outros Mestres e Mestras que é parte do corpo exuniano que me tornei. Nesse sankofar das memórias, me deparo com as parições das corpas Exúas na pesquisa, que são as Mestras Silvia Rita e Leda Ornellas, importantes em minha trajetória de dançarino. Como não acolher nessa essa Gira encantada a força matriarcal das Marias que correm mundos, as Mulambos, as Padilhas Laroyêe.

Silvia Rita, Negrizú Santos e Leda Ornellas a quem atribuo o fato de serem responsáveis por eu ter chagado até aqui, e por isso são meu mestre e minhas mestras, são quem conformam o tridente movente desta viagem pelos trilhos da memória das danças afro-baianas no mundo.

Enquanto rito/abertura dou por apresentado os principais motivos que nos favoreceram realizar o mini documentário: Exú, favorecendo a costura dos tempos presente, passado e futuro simultaneamente; o estado de reverencia e gratidão por ter acessado a experiência em dança desses mestres; e por fim as políticas públicas (Lei de Emergência Cultural) que favoreceu honrar com cachês dignos a toda equipe, considerando que cachê digno ao artista preto não é uma realidade, o que ainda se percebe é um esforço colonial para prostituir e desqualificar nossas expressões artísticas.

A seguir, nos dois próximos tópicos, o que se propõe é uma viagem sem volta nos trilhos da memória das danças afro-baianas, perpassando os aspectos da ancestralidade de cada mestre, a sua manifestação da experiência de vida que é feita de resistências e denúncias históricas por manutenção de nossos modos africanos-brasileiro.

2. Experiência legado de corpos exunianos no mundo: modos de pensar e fazer

Em meados dos anos 90, fui apresentado à professora Silvia Rita, que se consagrou como minha primeira professora de danças afro-brasileira. Na ocasião ela ministrava aulas no Cine Solar Boa Vista, importante aparelho cultural aqui do

Engenho Velho de Brotas, por vias de algum projeto cultural promovido pela Fundação cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. Um encontro foi suficiente para entender qual seria minha praia de boas ondas: fui ficando, me destacando e acabei batizado por ela de Berg Maria. Quem quiser saber *pourquoi*, quando me encontrar que rogue a Exú coragem para me interpelar.

Desde criança, vejo aquele homem preto, esguio e elegante, dito dançarino autodidata, subir e descer as ruas e ladeiras aqui do bairro jogando seus *dreads*, sendo sempre ovacionado por toda comunidade. Era o Negro Lindo do Badauê¹, era o mestre diferenciado do Ijexá dilatado, era Negrizú de quem me aproximei pela primeira vez por intermédio das forças criativas que tem a dança da então professora Sívia Rita. Nunca mais o abandonei, toda oportunidade de estar perto deve ser aproveitada pelas trocas de saberes ancestrais que pulsam nele. E tão logo fiz suas aulas, me deixei dirigir por ele, e saí compondo a ala de dançarinos do bloco Afro Olodum em alguns carnavais. Desses aquilombamentos de forças e trocas mutuas, ouço falar da professora de danças afro Leda Mariah Ornellas, uma corpa Exúia no mundo, aqui, ali, acolá como ela mesma se denomina no minidocumentário.

Com a mestra Ornellas, que embora tenha sido minha vizinha, crias do mesmo bairro, reduto Vasco da Gama ou Ilha do medo, como ela diz e da Paróquia São João Batista, foi na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia que firmei parceria. Foi minha professora, tutora, colega, coreógrafa.

Atribuo em especial às mestras Sílvia Rita e Leda Ornellas e ao mestre Negrizú Santos e as oportunidades que me deram ao longo de minha formação, tais régua e compasso, corformam o cidadão, artista, profissional e pesquisador em dança que me tornei. Assim foi imprescindível, olhar meus caminhos e não enxergá-los ou, não trazê-los enquanto corpos pretos exunianos. Seu legado e inspiração ampliam meu entendimento de dança negra no espaço branco e suas micropolíticas de resistência.

Na escrita desse projeto me deparei com a dificuldade de encontrar sistematizado, dados *online* da história do mestre e das mestras, um memorial ou site que viabilizasse suas produções e eternizasse nosso legado afrobaiano, senti a

¹ **Nego lindo do Badaê**, título que conquistou após vencer o concurso de escolha do dançarino que representaria o Bloco afro Badauê a agremiação carnavalesca criada e liderada por Mestre Môa do Katendê nos idos dos anos 70/80.

necessidade de pensar ações que colocassem ao alcance do público relatos de **memórias viva da dança**, em prol do reconhecimento e valorização de suas produções artísticas e educacional. Então foi dado o passo inicial dessa feitura, vale informar que no mesmo período de realização do miniDOC o mestre Negrizú estava em construção de seu memorial artístico virtual em virtudes também de uma justa homenagem de um admirador, também contemplado pelo Prêmio Aldir Blanc 2020. Homenagear em vida nossos mestres e mestras por seus feitos baseados nos saberes ancestrais, caracteriza nossa ginga contracolonial pela manutenção dos nossos saberes, esperamos inspire outros jovens artistas.

Esse miniDOC é primeiramente uma prova de gratidão por pela oportunidade de tê-los como Mestres e Mestras educadoras, coreógrafos, parceiros de criação ao longo de minha formação em dança, e acredito que assim como eu, tantos outros jovens artistas foram salvos por seus modos de condução de vidas, assim fica ressaltado a importância de políticas públicas que fomentem ações em projetos artísticos e sociais como os que participei no início de minha formação em dança. Portas e janelas que iam se abrindo nesse percurso, me oportunizava ampliar os horizontes de conhecimento rumo à dança que diz sobre nosso povo.

Debruçado em entender como se dariam os processos de construção criativa entre corpos exunianos do Engenho, frente à necessidade do distanciamento social, ficar em casa e evitar o contato físico impostas da pandemia do Covid19, a ideia inicial era focar em realizar tudo que fosse possível sozinho, para quando chegasse “o fim” da pandemia as coisas estarem encaminhadas. Laroyêee evoquei Exú que logo respondeu que para a existência de corpos pretos, não existe estar sozinhos, e que sobre o contexto fragilizado de saúde pública, que nos acostumássemos.

Tal feitura se deu, sobretudo pelo interesse coletivo de cura, de aquilombar-se para tornar aqueles dias menos tensos. E reverenciar nossa ancestralidade, refletindo os tempos, passado e presente era nosso objetivo principal, e que nos gerou um efeito balsâmico dando forças para o momento de incertezas, porque era difícil pensar o futuro, sabíamos que a produção audiovisual ali projetada daria conta de visibilizar e salvaguardar a produção de narrativas das danças afro-baianas sistematizadas pelas mestras Leda Ornellas, Silvia Rita e mestre Negrizú.

A produção dessas narrativas, se deram mediante encontros virtuais, inicialmente compartilhávamos os arquivos de nossas memória corpo, reelaboramos os sentidos das imagens estimadas pelos mestres, transportávamos imagens em pastas, links, drives foi preciso muita paciência para o mergulho na lida das virtualidades. Além da incumbência de alimentar o perfil no *instagram* @minidocdanca com postagens semanais no período de vigência do projeto com pílulas das memórias corpo. Com as *lives* de mestres convidados se pretendeu promover diálogos favoráveis com o público, fazê-lo embarcar na história das danças presentes nesses corpos, oportunidade de identificar nas trajetórias dos mestres e Mestras estratégias de sobrevivência para que chegássemos até aqui.

Assim compreende essa homenagem, pela elaboração do minidocumentário de 16 minutos, a partir dessas narrativas corporais afrocentradas que seguem somando na formação de muitos artistas. A proposta se destina ao campo da Dança afro-brasileira, extensivo a toda comunidade interessada nos discursos de corpos pretos e em sua produção cultural na Bahia.

Nos dias atuais, perceber o histórico desrespeitoso de tratamento com nossos corpos e epistemologias pretas e a cultura da escassez a que estamos condenados. Sabemos que se a modernidade invisibilizou nossas narrativas, e nossos modos de criação, portanto essa homenagem pretende celebrar a potência do encontro desses mestres, conhecimento construído por cada um, refutando e problematizando os modos engessados da hegemonia branca de se promover arte/conhecimento, trazendo ao topo da discussão o legado ancestral da Dança Negra afro-baiana, dos blocos de afoxés, dos candomblés, da ginga e da mandinga da capoeira e seus modos bantu congo de se pertencer à encruzilhada da Bahia.

Considerando a Bahia um estado pluricultural, difundir as narrativas de corpos pretos e subalternizados pelo sistema enquanto experiências cognitivas do corpo e seu legado na dança afro-baiana, é que justifico a necessidade de amplo alcance, bem como a importância desse mini documentário chegar para artistas, pesquisadores, historiadores da dança, por via dos festivais.

A fim de ampliar essa discussão, trago para a investigação artística-acadêmica, um panteão de teóricos para subsidiar a pesquisa, no quesito processo de criação em dança mergulha nas perspectivas de Corpo e Ancestralidade (SANTOS, 2002), na possibilidade de confabular junto a filosofia da Ancestralidade em (OLIVEIRA, 2011), e os Contos Criolos da Bahia (DIDI, 1976). Os desafios de

ser um corpo preto na contemporaneidade e suas implicações políticas (LUZ, 2002), a necessidade de africanizar a universidade (LUZ, 2013), o cruzo epistêmico das ideias em movimento (RUFINO, 2019), pertencimento identitário para pensar formação de quilombos urbanos (HALL, 2006) e sobre subjetividade do homem/corpo negro (FANON, 2008).

Enquanto cidadão soteropolitano, negro, periférico, artista da Dança, mediador educacional e cultural, um corpo exuniano comprometido com um fazer artístico voltado às provocações reflexivas e críticas, recorro a quem veio antes, seus/nossos *modus operandis* considerando que:

Nós herdamos de nossos ancestrais o nosso próprio Método de Conhecimento. O africano não estabelece uma distancia entre ele e o objeto de estudo. Ele toca, ele vive, ele aspira, ele vive a realidade dialeticamente (SENGHOR, 1965).

Potencializados os modos africano-brasileiros de produção de conhecimento, metodologia baseia-se nos processos compartilhados de construção de conhecimento onde o cruzo de nossas cabeças/mundos e as experiências que nos atravessam o corpo serão disparadores para conectar toda equipe, convocando-os a sentir-se parte da criação como corpo exuniano dinamizador. Para isso, nos organizamos da seguinte forma:

Primeiro passo, promover encontros virtuais para fins de elaborar nosso calendário de ações, fomentar uma tempestade de ideias para se chegar a um plano exequível para todes, pensar/refletir a estrutura das *lives*, datas, agendar realização, convidades, micro entrevistas, organizar a frequência de postagens realizada por todes na plataforma web adotada, criação coletiva de *Hashtags* e o que ocorrer do âmbito das questões de ordem do projeto.

Segundo passo, pensando no movimento de salvaguarda das memórias, gerar questões que estimulem os mestres a responderem de forma livre, seja com uma foto antiga, uma dança que o marcou e que o corpo não esqueceu, ou ainda uma palavra que o remeta a seus mestres. O projeto oferecerá 3 *lives* mediadas por cada mestre com seus respectivos convidados.

No ambiente virtual, entre imagens pixealizadas e inúmeras quedas de conexão possíveis deram forma à metodologia central desse processo de criação. Reiterando a fala de Senghor, atribuo a vivência das encruzilhadas de Salvador, dos laboratórios de criação coreográficas a partir do que os mestres já tinham como suas

referencia. Os resultantes que compreendem esse projeto perpassa o movimento virtual gerado ao logo de 3 meses de intensa produção de conteúdo disponíveis tanto no Canal do *YouTube* da Tabephe Produções como no perfil do *instagram* @minidoc.danca.

O projeto realizou seus objetivos e metas conforme previsto. Eternizando o legado desses mestres em um rico acervo das memórias dançantes, e que segue aberta a visitação no *instagram*, a obra final do mini documentário em 2 versões com e sem acessibilidade em LIBRAS.

Nesta ginga contracolonial a movença priorizada é manter-se vivos, e reconstruir efetivamente nossas humanidades, para tanto, trazer ao centro da discussão, a poética, a política, os fazeres, saberes e sabores para promoção da vida e arte dos homens e mulheres pretes na Bahia para reinvenção de uma África “pautada no direito à alteridade civilizatória africano-brasileira” (LUZ, 2013, p. 175).

Com todos os Exús comendo, rasurar o tempo e o espaço promovendo nossas subjetivações anteriormente silenciadas, dar vez a nossa expressão, foi fundamental para nos darmos conta de que a liberdade de criar é uma dádiva ancestral exuniana acessível à todes.

3. Cards ilustrativos para quem desejar saber mais

Nossa viagem pelos trilhos da memória das danças afroaianas, era movidas por uma série de atividades proposta pela TabepheProduções, produtora soteropolitana, preta interessada desde sempre no aquilombamento de ideias, pesquisas e produções artísticas. As atividades consistiam basicamente em alimentar com pílulas de danças o perfil no *instagram*, numa média de 3 vezes por semana cada pessoa envolvida, além de promover três *lives com uma pessoa artista convidada de seu tempo ao longo dos meses de execução*.

Esse exercício garantiu não apenas o volume de postagens no perfil, como outro bem cultural, a produção e visibilidade de outros mestres e mestras, narrativas audiovisual atravessadas pela música percussiva afro-baiana. Cada mesa mediada pelos mestres encontra-se salva no perfil do *YouTube* da Tabephe Produções e no perfil do *instagram* do @minidoc.

A seguir apresento os *card* de nossa autoria links de acesso e breve descrição para #paratodessaberes:

Descrição da logocarimbo do projeto (imagem fixa para todos os cards).



Fig. 1. Logocarimbo. Fonte: criação do autor

#paratodessaberes: Card em fundo branco, na parte central está disposto em letras vermelha o primeiro nome do projeto: *saberes e fazeres de mestres e mestras*, em seguida em letras na cor preta aparece escrito tudo junto *miniDOC*, *mini* minúsculo e *DOC* maiúsculo, a letra *O* de *doc*, aparece representada por um vaso de planta espadas de Ogum, com um tridente vermelho saindo entre as espadas para esquerda, logo abaixo uma linha amarela anuncia o segundo nome da obra: *memórias da dança afro-baiana*.

Descrição da figura 2 que contém 06 cards do projeto agrupados:



Fig. 2. Cards 01 - 02 - 03 - 04 - 05 - 06 - lives realizadas. Fonte: Produção do autor

Card01 - card de lançamento público do perfil do *instagram* @minidoc.danca, com realização de uma *live* de abertura do projeto.

#pratodessaberem: card de fundo branco, anunciando o início dos trabalhos. No topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em pb da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca. Em seguida aparecem as fotos em cores e os nomes dos mestres: Leda Ornellas, Negrizu Santos e Sílvia Rita ladeadas dentro de uma estrutura de filme negativo preto e vermelho, abaixo sete vasos de planta da planta espada de Ogum com o tridente vermelho saindo entre as espadas, apontando para a direita. Por fim imagem dos patrocinadores.

Segue link: https://www.instagram.com/p/CKT_t3OHosO/.

Card02 – card live de lançamento público do perfil do *instagram*

#pratodessaberem: card de fundo verde, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em pb da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca. Em seguida aparecem às fotos replicadas do um galo chamado Eduardo, ao lado uma tarja amarela convida o publico a estar junto de 21 de janeiro a 10 de março de 2021. Por fim imagem dos patrocinadores.

Card03 – (Live): Diálogos Corpo e Tambor, mediado pela Mestre Sílvia Rita e seus pares percussionistas. Ronie Santos, Ricardo Costa, Everaldo Brito e Eduane Rudáh.

Segue link: https://www.youtube.com/watch?v=-zvtF3na_6g&t=2931s.

#pratodessaberem: card de fundo verde claro, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em cores da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca.

Em seguida, no centro da pagina aparece à foto da mestra Sílvia Rita ladeada pelos seus convidados, do lado esquerdo aparecem muitos vasos de planta espada de Ogum e o tridente vermelho apontando para direita, por fim, na parte inferior da página os patrocinadores.

Card04 – (live) A Mestre homenageada Leda Ornellas conversou com a artista Mestre Jandira Espinheira, segue links: <https://www.instagram.com/p/CLW-xwJn7le/> e <https://www.instagram.com/p/CLXB30SnelA/>.

#pratodessaberem: card de fundo cinza com uma rede de pérolas, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em pb da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca, dentro da estrutura de filme negativo as letras L, i, v, e 1. Em seguida, no centro da pagina aparece à foto da mestra e de sua convidada, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da pagina.

Card05 – (Live): Encontro com a mestra Leda Maria Ornellas: memórias de um corpo dançante, artista convidada M. Daiane Silva. Segue link: <https://www.instagram.com/p/CLfWXcXnSz5/>

#pratodessaberem: card de fundo azul claro com uma rede de pérolas, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em pb da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca, dentro da estrutura de filme negativo as letras L, i, v, e 2. Em seguida, no centro da página aparece à foto da mestra e de sua convidada, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da página.

Card06 – (Live): A Mestre homenageada Sílvia Rita conversou com o percussionista e educador Mestre Sidney Argolo. Segue link: <https://www.instagram.com/p/CLnR1yonBul/> e <https://www.instagram.com/p/CLnX0h5p5nU/>.

#pratodessaberem: card de fundo degradê de tons lilás e roxo, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em cores da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca, dentro da estrutura de filme negativo as letras L, i, v, e 3. Em seguida, no centro da página aparece à foto da mestra e de seu convidado, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da página.

Descrição da figura 3 que contém 06 cards do projeto agrupados:



Fig. 3. Cards 07 - 08 - 09 - 10 - 11 - 12 - lives realizadas. Fonte: Produção do autor

Card07 – (Live): Diálogos Corporais: o Engenho, mil cacos e uma dança, o Mestre Negrizú conversou com os dançarinos convidados Wagner Santana e Magno Reis.
Segue link: <https://www.youtube.com/watch?v=sYt0XyFRBe4&t=5376s>.

#pratodessaberm: card de fundo degradê de tons vermelho e verde claro, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo vermelho da lei Aldir Blanc, o nome ao projeto e @minidoc.danca. Em seguida, no lado esquerdo aparece o galo Eduardo replicado sete vezes, do lado direito a imagem do mestre ao centro se ramificando para imagens dos dois convidados, por fim na parte inferior da página na horizontal os patrocinadores.

Card08 – (Live): A Mestra homenageada Leda Ornellas conversou o artista percussionista Mestre Bira Monteiro, segue link: <https://www.instagram.com/p/CLzvVERJef/>.

#pratodessaberm: card de fundo bege, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo em cores da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, ao lado o @minidoc.danca. Em seguida, no centro da página aparece à foto da mestra e de seu convidado, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da página.

Card09 – (Live Performance): Dia das Mulheres com Andréia Oliveira, Berg Kardy, Leda Ornellas, Negrizú Santos e Silvia Rita, Jandira e Amélia Conrado.
Segue link: <https://www.youtube.com/watch?v=AmGfIXbyHk8>.

#pratodessaberm: card de fundo amarelo, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo vermelho da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto, do lado o @minidoc.danca. Em seguida, todo o lado direito e inferior estão preenchidos com uma estrutura triangular ora com fotos dos mestres, ora com, flores um signo adoptado para homenagear as mulheres, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da página.

Card10 – (Live): Matinê rasgos epistêmicos das danças Afrobaianas uma conversa com Andréia Oliveira, Berg Kardy, Leda Ornellas, Negrizú Santos e Sílvia Rita.
Segue link: <https://www.youtube.com/watch?v=72JEKcogH9M>.

#pratodessaberem: *card* de fundo bege com uma galinha de angola, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo preto da lei Aldir Blanc, a logocarimbo que dá nome ao projeto a esquerda, seguida do @minidoc.danca. No lado direito o tema da *live* escrito em vermelho, logo abaixo aparece foto de rosto dos convidados, a régua dos patrocinadores está na vertical do lado esquerdo da parte inferior da página.

Card11 (Live Performance): Potências exunianas em convergências.

#pratodessaberem: *card* de fundo cinza escuro, com várias pontes e viadutos se encruzilhando, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo vermelho da lei Aldir Blanc, a logocarimbo desse cartaz é um tridente encima tem escrito em amarelo miniDOC e embaixo saberes e fazeres de mestres e mestrás. No centro da página em verde limão o título da *live*, do lado direito a régua dos patrocinadores na vertical do lado esquerdo da parte, fotos dos mestres mediadores.

Card12– (Live): (Live) estreia do miniDoc.

#pratodessaberem: *card* de fundo em degradê nas cores azul, amarelo e laranja, ao final da página tem montanhas em preto, no topo da página a Tabephe produções apresenta o selo preto da lei Aldir Blanc, a logocarimbo desse cartaz é um tridente encima tem escrito em amarelo minidoc e embaixo saberes e fazeres de mestres e mestrás. No centro da páginas fotos dos participantes emolduradas em triângulo apenas as mestrás Leda, Sílvia e Negrizu têm sua imagens coloridas, os demais preto e branco, do lado esquerdo a régua dos patrocinadores na vertical.

4. (In) Possíveis (In) Conclusões

Tanto as narrativas que delineiam o produto final dessa empreitada que chamamos de minidocumentário, como todo conteúdo disponível no perfil do projeto no *instagram* doravante chamado de pílulas das memórias dançantes, despertam em nós o desejo de querer saber mais, o que será que foi omitido? Frente à sensação de que os 16 minutos não dariam conta de abarcar a trajetória de quase 5 décadas de produção de conhecimento em Dança, não podemos dar por finalizado o que ainda pulsa, em nossos corpos pretos exunianos.

Entre ir e vir, escolhemos ficar, e atentos aos caminhos que Exú dá. O minidoc se converte em nossa ginga contra colonial por vida que enquanto pulsa resiste, assim deixo aberto corpo desse texto, convocando o leitor a sentir-se á vontade para visitar os links, e concluir o inconclusível por sua conta e atravessamentos.

Não foi fácil, mas faríamos tudo outra vez. Se antes não existia documentado os saberes sabores e fazeres desses mestres agora temos.

Referências

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

LUZ, M. A. **Cultura Negra em tempos pós-modernos**. 3ed. - Salvador: EDUFBA, 2008.

OLIVEIRA, E. Artigo: **Epistemologia da Ancestralidade**. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/phocadownload/eduardo-artigo.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

OLIVEIRA, E. Filosofia do encantamento. **Revista TRANS**, Núcleo de Investigações Transdisciplinares, UEFS-BA, 2003.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas #1**. 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gatikyv_2ml. Acesso em: 05 jan. 2020.

SANTOS, I. F. **Corpo e Ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança- arte- educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança arte e educação. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2009.

Uildemberg Cardeal / Berg Kardy (UFBA)
E-mail: berg.k@hotmail.com

É Ser Humano, homem preto, do quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, artista, dançarino, professor, produtor cultural, estudante pesquisador no cursando Mestrado Acadêmico em Dança no PPGDança/UFBA, Integrante do Grupo de pesquisa GIRA-UFBA.

1902

Mercedes Baptista: a arte acadêmica da dança afro brasileira cênica e seus transcursos nas danças urbanas no território capixaba

Yuriê Pâmella Perazzini (UFBA)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa pretende investigar sobre os transcursos da mestra Mercedes Baptista (1921 – 2014) quando vem para capital Vitória/ES em 1977, para coreografar o grupo de capoeira *Beribazu* e, como sua presença contribuiu com a profissionalização da dança afro até chegar nas danças urbanas. A partir do relato de experiência do professor Renato Santos, o artigo compartilha partes da sistematização do método criado e nomeado por ele “A arte acadêmica da dança afro brasileira cênica – método Mercedes Baptista” e as minhas escrituras. Invisto nas intelectuais e pesquisadores como Leda Maria Martins (2020), Fernando Ferraz (2014 e 2017), Luciane Ramos (2020 e 2021), Luciana de Oliveira (2018), Paulo Melgaço (2021), Zeca Ligiéro (2011) e a força ancestral do povo Bantu como princípio fundamental trazido por Fourshey; Gonzales; Saidi (2021), a fim de conhecer mais a história da dança afro capixaba. O objetivo é evocar a filosofia Bantu e o movimento da ancestralidade, *Sankofa*, voltando ao passado para buscar o que ficou lá e contribuir com a construção do presente para que, num futuro próximo, tenhamos mais registros das memórias da nossa história da dança afro brasileira cênica.

Palavras-chave: MERCEDES BAPTISTA. DANÇA AFRO. DANÇAS URBANAS CAPIXABA. DANCE FUSION. BANTU.

Abstract: This research project aims at investigating the journey of the dance master Mercedes Baptista (1921 - 2014) when settling in the city of Vitória, the capital of the state of Espírito Santo, in 1977, to choreograph the *capoeira* group Beribazu and how her presence contributed to the professionalization of the Afro-Brazilian dance until it reached the stage of urban dance. Based on Professor Renato Santos' experience report, the article shares parts of the systematization of the method he created and named "The academic art of Afro-Brazilian scenic dance – the Mercedes Baptista method" with my own experiences. I have invested in scholars and researchers such as Leda Maria Martins (2020), Fernando Ferraz (2014 and 2017), Luciane Ramos (2020 and 2021), Luciana de Oliveira (2018), Paulo Melgaço (2021), Zeca Ligiéro (2011) and the ancestral power of the Bantu people as a fundamental principle brought forward by Fourshey; Gonzales; Saidi (2021) in order to learn more about the history of the Afro-based dance by the *capixabas*, the local name given to the people from Espírito Santo. The goal is to evoke the Bantu philosophy and the movement of ancestry, *Sankofa*, going back to the past in order to search for what was left behind and to contribute to the construction of the present so that in the near future we will have more records of the memories of our scenic Afro-Brazilian dance history.

Keywords: MERCEDES BAPTISTA. AFRO DANCE. LOCAL URBAN DANCES (CAPIXABA). DANCE FUSION. BANTU.

1. DançaS AfroS e Mercedes Baptista

Para dar início a pesquisa é importante dizer que durante o texto optei por falar algumas vezes em primeira pessoa e a definir aqui, ainda que de modo iniciático, a melhor maneira de me referir a dança afro. Falar de dança afro é um convite para pensar na pluralidade, multiplicidade, transdisciplinaridade e complexidade de definições concretas e rígidas desse movimento afro diaspórico. Me interessa pensar nas dinâmicas das motrizes culturais como Zeca Ligiéro (2011) propõe em seu livro “Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras” para compreender o que venho chamando de DançaS AfroS.

O presente estudo procura apontar para a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas, sobretudo, de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes e simpatizantes no Brasil, presente também na diáspora, em celebrações festivas e ritualísticas no continente americano, independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos (LIGIÉRO, 2011, p. 112).

A partir desse dado sobre as motrizes africanas mencionadas acima, falaremos sobre as diversidades oriundas dos transcursos dos movimentos africanos em diáspora nas américas, percebendo as interlocuções entre os diferentes modos de fazer, criar, produzir e nomear dançaS afroS. Evidencio a escrevivência como caminho metodológico e como escolha política. É a partir dela que decido nomear DançaS AfroS no plural me colocando na gira do tempo cosmo. O tempo que não tem um fim, que é cíclico. Aquele que vai e volta, que passa por todos lugares, espaços e gerações.

A escrevivência, em meio a diversos recursos metodológicos de escrita, utiliza-se da experiência do autor para viabilizar narrativas que dizem respeito à experiência coletiva de mulheres (SOARES; MACHADO, 2017, s/p).

Com base na escrevivência apresento a mestra Mercedes Baptista (1921 – 2014), que na minha percepção, se preocupou com a formação do indivíduo como cidadão consciente das camadas raciais, sociais, étnicas, culturais, políticas e da autoidentificação das suas ancestralidades afros. Tudo isso vinha carregado nos seus saberes e fazeres educacionais e artísticos, o que nos leva a compreender a

importância dos processos individuais na criação dos trabalhos cênicos e da produção de subjetividades cognitivas coletivas.

No livro “A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970”, a pesquisadora Luciana Oliveira (2018) reflete sobre o posicionamento dos negros na sociedade. Aborda questões do “eu e o outro”, nos processos de construção de identidades e a longa história de segregação racial.

De maneira geral, os processos individuais de identificação ocorrem na afirmação das diferenças perante o outro, de tal forma que a individualização nunca está integralmente dissociada do reconhecimento dos outros. Isso faz com que as subjetividades individuais organizem as produções simbólicas do indivíduo quanto gerem significados coletivos. (OLIVEIRA, 2018, p. 203).

Diante da ideia sobre diferenças individuais que geram significados coletivos, chamo pra gira o professor Doutor Fernando Ferraz no qual apresenta em seus estudos algumas informações importantes sobre a trajetória da Mercedes. Em sua dissertação, cita Marianna Monteiro (2011) falando sobre o legado da mestra, as quais uso como atalho teórico.

Mercedes Baptista (1921 – 2014) nome que nós artistas independentes da área de atuação, principalmente da dança, precisamos saber, falar e referenciar. Precursora da dança moderna no Brasil e responsável pela expansão e desbravamento do chão das pesquisas a respeito das danças afros no território nacional e internacional. Sua trajetória tem muitos cruzamentos relacionados a ser e estar no mundo com propósito. Baptista passou por momentos de muita dificuldade para adentrar os lugares do universo profissional da dança. Em 1948 participou do concurso público para se tornar bailarina profissional do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e conseguiu com muita dificuldade. Paulo Melgaço da Silva Junior (2021) traz em seu livro a fala da própria Mercedes Baptista compartilhando como era difícil permanecer na dança sendo uma pessoa não branca:

Tudo foi sempre muito difícil, mas quem iria assumir ou deixar claro que parte das minhas dificuldades era pelo fato de que eu não era branca? Nunca iriam me dizer isso, nem dizer que o problema era racial, mas eu sabia que era e, por isso, sempre lutei cada vez mais procurando me aperfeiçoar (BAPTISTA apud SILVA JUNIOR, 2021, p. 34).

Baptista encontra parcerias pelo caminho. Nomes como Abdias do Nascimento que dentre tantas frentes, foi o fundador do Teatro Experimental do

Negro – TEN, no qual Mercedes foi bailarina e coreógrafa. Katherine Dunham, que no ano de 1950 convidou a mestra para ir estudar nos EUA. Ao retornar para Brasil, Baptista começa a fusionar seus aprendizados, fazendo suas misturas de diferentes técnicas como a união da dança moderna com o ballet e as danças dos orixás como podemos assistir no vídeo “Balé de pé no chão”¹. Joãozinho da Goméia (1914 – 1971) que contribuiu com as pesquisas junto aos terreiros de candomblé a respeito dos rituais afro-brasileiros. Influenciada pela experiência vivida na América do norte – EUA e reconhecendo nossa força brasileira, Baptista funda o Ballet Folclórico Mercedes Baptista em 1953, no qual realizou diversas apresentações no território nacional e internacional. Se hoje, no carnaval brasileiro temos alas coreografadas e comissões de frente, devemos agradecer a dona Mercedes Baptista, pois ela, além de contribuir com a nossa cultura popular brasileira nos espaços cênicos, foi responsável pela introdução das percepções cênicas, nas ruas, criando a primeira ala coreografada no carnaval do Rio de Janeiro pela escola Salgueiro no ano de 1963.

No ano de 1977, Baptista pisa no território capixaba para fazer um trabalho coreográfico com o grupo de capoeira Beribazu juntamente com as dançarinas da escola de dança Lenira Borges Ballet Studio. Lenira Borges² pioneira na criação de uma escola de ensino da dança, compreende suas limitações a respeito dos conhecimentos das danças afros e decide trazer Mercedes Baptista para a realização do espetáculo que o mestre Odilon Vieira³ pediu ajuda ao estúdio de dança Lenira Borges Ballet Studio.

Os cruzamentos e as movimentações da diáspora africana no território capixaba como herança cultural emergente, nos convida a nos entendermos como protagonistas dos processos de ensino-aprendizagem da história da dança mundial,

¹ Balé de pé no chão: Coreografia feita por Mercedes Baptista para o Balé Folclórico Mercedes Baptista, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=4s>. Acesso em: 2 jul. 2022.

² Lenira Borges: Professora por vocação e também uma realidade que de certa maneira foi imposta pelo seu pai, que naquela época acreditava que mulher que dançava não era mulher de respeito, deixou dona Lenira Borges seguir seu sonho no mundo da dança, porém sem se apresentar. Mesmo diante deste cenário, dona Lenira Borges seguiu dando aula por diversos lugares do Brasil. Mas foi em Vitória/ES que decidiu permanecer, desenvolver e contribuir com a dança criando a primeira escola de dança da capital, além de formar inúmeros artistas.

³ Odilon Vieira: é o primeiro mestre do grupo de capoeira Beribazu formado pelo mestre Zulu na escola agrícola em Brasília/DF. O grupo Beribazu foi criado em 1972 e está dentro da Universidade Federal do Espírito Santo, na cidade de Vitória/ES, desde 1978, há 44 anos, onde completou 50 anos de existência neste ano de 2022.

que vão, por exemplo, da capoeira no Brasil ao *house dance* em Chicago e/ou⁴ Nova York. Interessa perceber os atravessamentos que a capoeira tem na história das danças afros brasileiras tanto quanto nas danças urbanas⁵.

2. Renato Santos e "a arte acadêmica da dança afro brasileira cênica – método Mercedes Baptista"

A oralidade e a escuta ativa foram um dos meios que o professor Renato Santos (2021) experienciou para a escrita do método proposto por ele. Compartilho aqui um breve relato de quem é o professor Renato Santos.

Escutar, falar, assimilar ideias e práticas, e desempenhar ações coletivamente conferia sabedoria e fortalecia o senso de pertencimento. [...] a abordagem pedagógica comum envolvia a participação ativa dos alunos no processo de aprendizagem, e os professores, por meio de atividades práticas, asseguravam o domínio do conteúdo. O ensino e a aprendizagem eram processos ativos (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2021, p. 153).

Santo antes de ser dançarino, era atleta e praticava corrida de 100 e 400 metros rasos e foi indicado a fazer ballet para melhorar sua técnica e coordenação motora em prol do melhor rendimento atlético e é assim que ele começa a se interessar pela dança e os seus diferentes métodos. Foi aluno bolsista da escola de dança Lenira Borges Ballet Studio onde se formou no método Royal Ballet. Santos seguiu seus estudos e ingressou na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES como aluno de Educação Física.

No ano de 2013, tornou-se como coordenador de Dança dos cursos básico e técnico de Dança da Escola Municipal de Teatro, Música e Dança de Vitória/ES – FAFI, criou e implementou o curso de “Qualificação em dança afro brasileira cênica - método Mercedes Baptista”, no Museu Capixaba do Negro - Verônica da Pas “Mucane”, da Prefeitura Municipal de Vitória/ES. A história da dança afro capixaba cênica, especificamente na cidade de Vitória/ES, é marcada pela perseverança e resistência dos seus precursores e produtores que reconhecem nela a trajetória da história e memória dos antepassados afro-brasileiros, como a de Mercedes Baptista. A partir da passagem da mestra pelo território capixaba, os

⁴ e/ou: procuro evitar definir origens, pois há autores que defendem o surgimento em Chicago e outros em New York. Esse caminho pode variar dependendo de qual estilo musical a pesquisa se debruça. Neste caso, falo da dança sem me prender ao “bairrismos”.

⁵ Danças urbanas: na verdade é apenas um sinônimo para o já usado “Dança de Rua” (FRANK EJARA, 2011).

jovens Renato Santos, Ariane Meireles, Walter Lima e Maria Cecilia criaram o primeiro grupo profissional de dança afro cênica no Espírito Santo, o grupo *Negraô*, que neste ano de 2022 completou 31 anos.

Com o interesse na difusão dos ensinamentos da dança afro brasileira cênica, o curso é ofertado gratuitamente e sem pré-requisitos profissionais. Ele tem duração de dois anos e proporciona a capacitação de pessoas interessadas. Pode conhecer mais sobre a história da dança afro brasileira cênica a partir dos ensinamentos deixados pela “mãe da dança afro brasileira” Mercedes Baptista, referência trazida por Fernando Ferraz (2017).

Renato Santos explica o que vem a ser o seu método:

A Arte Acadêmica da Dança Afro Brasileira Cênica é um método/sistema de linguagem acadêmica das Artes Dramáticas das Danças com a estética e conteúdo dos saberes das civilizações africanas que compõem a cultura dos descendentes da Afrodiáspora no Brasil (SANTOS, 2021, p. 01).

Estudioso dos diferentes métodos de dança, o professor Renato Santos, que teve contato direto com a própria Mercedes, apresenta como fundamento de seu método “A arte acadêmica da dança afro brasileira cênica - método Mercedes Baptista”⁶ o tema chamado por ele de Conteúdo, que consiste em sistematizar partes do todo que envolve o espaço cênico até desaguar na execução e apresentação profissional da dança cênica. Uma breve apresentação da estrutura do caminho metodológico desenvolvido por Santos (2021). Apresentação das etapas: 1 - Áreas do palco cênico: ensinamentos técnicos a respeito das dimensões e dos posicionamentos na área do palco cênico; 2 - Caixa cênica: proscênio, boca de cena, ciclorama e bastidores; 3 - Etapas da graduação da complexidade da dança afro brasileira cênica; 4 - Elementos básicos da dança afro brasileira cênica, posições, posturas e movimentos. Tais etapas se aproximam muito da estrutura e da dinâmica das aulas de ballet, muito disso se dá devido a formação de Mercedes.

O diferencial que percebo na sistematização trazida pelo professor é quando ele se debruça em organizar todo o contexto, desde o território/palco até a dança apresentada profissionalmente na estrutura de espetáculo cênico, por exemplo, o espetáculo “*Balé de pé no chão*”, com as bailarinas e bailarinos(es) se

⁶ Arte acadêmica da dança afro-brasileira cênica – método Mercedes Baptista: documento feito pelo professor Renato Santos, disponível em: https://drive.google.com/file/d/1iSdKt6PKO5mc7qUhQlq9SiFZVc_gpEAm/view. Acesso em: 25 abr. 2022.

movendo pelo palco com domínio espacial, estético, cênico, dramático e profissional. Santos (2021) chama de “A arte acadêmica” por reconhecer, assim como as tradições Bantu reconhecem, outros espaços que vão além das estruturas da universidade acadêmica. Espaços como as escolas por onde passamos, os projetos sociais, os terreiros, os espaços culturais alternativos, os bares, os encontros nas esquinas, o seio familiar, as manifestações populares, as rodas de samba, os encontros para vadiagem, a capoeira, as rodas de improviso nas ruas e nas festas, entre outros espaços que a branquitude não reconhece e não compreende como espaços de formação artística, educacional, estética, ética e política, etc.

3. Dance Fusion: Como descolonizar um corpo?

No chão que meus pés vêm pisando transpassam outras cosmopercepções⁷. Sendo assim, este artigo oferece também uma parte do relato de experiência da minha trajetória como professora de danças urbanas desde os anos 2000 até me encontrar com “A arte acadêmica da dança afro brasileira cênica - método Mercedes Baptista”, no qual tive a oportunidade de fazer parte da primeira turma em 2013. Entendo que Leda Maria Martins (2020) fala desta oferta de escrita como um convite a outras epistemologias, no quais também estou decidindo sapatear:

Este texto lhes é oferecido como um convite para pensarmos a memória em outros ambientes, nos quais também se inscrevem, se grafam e se postulam a voz e o corpo, desenhados nos âmbitos das performances da oralidade e das práticas rituais (MARTINS, 2020, p. 94).

Neste curso conheci o método apresentado pelo professor e iniciei minha investigação a respeito das uniões de diferentes técnicas de danças, assim como a mestra Mercedes Baptista se propôs a fazer ao misturar a técnica do ballet com a dança moderna e as danças dos orixás, além de utilizar outras técnicas de dança a gafeira e também gestos do cotidiano da vida rural como na coreografia Cafezal. Compreendo a pluralidade de diferentes corporeidades advindas da diáspora africana nas Américas, o que logo me fez refletir: as danças urbanas são danças afros? A união das técnicas de *dancehall*, *twerk*, *funk* brasileiro, samba de coco,

⁷ Cosmopercepção: é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. (OYÈRÚNKE OYEWÙMÍ, 2021, p. 29).

capoeira, *house dance*, forró, *hip hop freestyle*, dança dos orixás, dança contemporânea, samba *reggae*, danças afro brasileiras, *reggae*, maculelê contribui para uma corporeidade da dançarina(o/e) cênica de modo a estimular a valorização da autoestima das pessoas não brancas em cena? Tais reflexões começaram a estimular mudanças no modo como me posicionava em sala de aula enquanto artista. Foi por meio da educação e dos processos de ensino-aprendizagem dentro e fora dos espaços institucionais que comecei a romper com os padrões hegemônicos presentes nas escolas de dança, ou seja, meu corpo não está descontextualizado dos atravessamentos que vinham emergindo.

Assim podemos dizer que possuímos, na verdade, não um corpo individual descontextualizado, isolado de seu entorno, mas sim uma corporeidade compartilhada, que se estabelece na relação ecológica que está no encontro com o outro, na alteridade (SÁNCHEZ, 2011, p. 72).

Quando Sánchez fala sobre a corporeidade que compartilha com o outro que está em seu entorno na alteridade, percebo o cruzamento do meu trabalho com o de Mercedes, principalmente em se tratando das(os/es) estudantes afrodescendentes nos espaços das escolas de dança onde a pauta racial não está dissociada da dança.

Como produtora do meu próprio fazer artístico, assumo o termo danças afros em razão de minha vasta trajetória dentro da dança, que se iniciou quando eu tinha apenas quatro anos de idade no *jazz dance*, cruzando com o *funk* brasileiro, o samba *reggae*, o pagode baiano, o paredão, o *hip hop freestyle*, o *house dance*, o *dancehall*, o *reggae*, as *street dance*, o movimento das *sound system*, a capoeira, além da dança contemporânea – que tem como precursor em Vitória/ES o mestre Gil Mendes⁸. Todas elas compõem meu caminho como professora e minha corporeidade enquanto artista metamorfoseando em meu corpo e me convidando a pensar numa prática de ensino da dança de modo mais acolhedor, sem perder os fundamentos, princípios, técnicas e as especificidades de cada dança.

Foi assim que surgiu “*Dance fusion: como descolonizar um corpo?*”⁹.

⁸ Gil Mendes: artista da Dança, nascido na cidade de Vitória, Espírito Santo, Brasil, atua como professor de dança, bailarino e coreógrafo. Tem formação acadêmica em dança pela UFBA (licenciatura e especialização) e já atuou como professor em curso superior, rede regular municipal e ainda atua hoje na Escola Técnica Municipal de Teatro, Dança e Música Fafi. Como coreógrafo tem trabalhos diversos com grupos no estado do Espírito Santo e também no exterior.

⁹ *Dance Fusion: Como descolonizar um corpo?* Texto disponível no Portal de dança ES: <https://docs.google.com/document/d/18qTa2cS5TA1sEgMTapKM-FrA5VzwqI0TdGBkxtYTMwo/edit>.

Pensando numa prática que nos convida a reflexão sobre o que está atravessando nossos corpos e as mudanças que queremos para melhorar nossa autoestima, autocuidado, além de unir diferentes técnicas das danças afros como *dancehall*, *twerk*, *funk* brasileiro, samba de coco, capoeira, *house dance*, forró, *hip hop freestyle*, dança dos orixás, dança contemporânea, samba *reggae*, danças afro brasileiras, *reggae*, maculelê, jogos cênicos, preparação física e improvisado para democratização e emancipação dos corpos para a cena e para a vida. Judith Jamison (1994) fala, em entrevista concedida para o jornal Folha de São Paulo, sobre a visão da companhia Alvin Ailey, que também acredita na união de linguagens para um corpo cênico mais potente.

A partir da própria formação, Ailey propôs que o bailarino deve ser capaz de se expressar através de várias técnicas, pois quando está no palco tem que se projetar em todas as dimensões do movimento (JAMISON, 1994)¹⁰.

Reconheço-me e inspiro-me na trajetória de Mercedes como minha ancestral. Percebo que não tenho como avançar em minhas pesquisas sem voltar e aprender com quem veio antes. Uma *griô* do presente-passado-futuro como a tradição Bantu ensina:

As pessoas reconheciam que a negligência com seus ancestrais era imprudente, porque esquecer-los poderia resultar em infortúnio. [...] Como os falantes Bantu acreditam que negligenciar seus ancestrais poderia ter efeitos desastrosos para uma pessoa, família ou para a comunidade em geral, eles se empenhavam em cumprir com seus deveres de satisfazer e propiciar seus antepassados com suas ações e palavras (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2021, p. 94).

É esse o caminho que faço, no movimento *Sankofa*, voltar para adquirir conhecimento do passado, a sabedoria e a busca da herança cultural dos antepassados, para construir um futuro sem racismo, homofobia, sexismo ou quaisquer outras formas repressivas, de dominação e exclusão. Um jogo espiralado e nada linear, como Luciane Ramos da Silva (2020) diz:

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 (SILVA, 2020, p. 15).

Em geral, a ausência de uma educação antirracista nas salas de dança

¹⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/20/ilustrada/1.html>

contribui para que as discussões sobre os tensionamentos raciais sejam, muitas vezes, negligenciadas, gerando dolorosas fissuras na autoestima dos estudantes afrodescendentes. Desta forma, visando quebrar uma dinâmica normatizada pela educação eurocêntrica e hegemônica, proponho em minhas práticas educacionais um respirar imerso nas tradições Bantu, no qual acredita e tem como fundamento o compartilhamento das suas narrativas, músicas e danças.

Nas sociedades de língua Bantu é amplamente difundido o uso das duas raízes, *-gan- e *-dag-, para se referir não apenas à instrução verbal e à contação de histórias, mas também à aprendizagem de histórias, ideias e ideais expressos na dança, na música e nas canções (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2021, p. 153).

Ampliar e oportunizar espaços outros para a reflexão através do corpo, do intelecto crítico-emancipatório e dialógico, é o único caminho para a tomada de consciência intelectual, social, cultural, política, étnica, econômica, estética, entre outras, para ser e estar no mundo como produtores de mudanças significativas, inclusive na profissionalização da área da dança. Segundo Luiz Fernandes de Oliveira (2018):

Em outras palavras, a construção de uma noção e visão pedagógicas que se projeta muito além dos processos de ensino e de transmissão de saber, uma pedagogia concebida como política cultural, envolvendo não apenas os espaços educativos formais, mas também as organizações dos movimentos sociais. Decolonizar na educação é construir outras pedagogias além da hegemônica (OLIVEIRA, 2018, p. 101).

É parte fundamental da minha prática como professora e artista buscar a democratização da dança e a emancipação dos corpos através das danças afros. A educação é o âmbito principal em que minha caminhada se cruza com a da mestra Mercedes Baptista. Compreendo-me como parte deste *continuum* tempo espiralar visto que Ferraz (2017) já vinha falando das fusões que a mestra Mercedes desbravava:

Mercedes, munida de uma vivência eclética, pôde fazer confluir em sua criação agenciamentos múltiplos capazes de produzir uma dança singular, organizada entre redes de contaminação, em meio a parcerias inusitadas. Nelas imbricam-se a dança clássica, a dança moderna americana, a produção teatral revisteira, a ideologia nacionalista, a pesquisa de campo no interior das macumbas cariocas, o engajamento político, a indústria cultural cinematográfica e de entretenimento, a coporalidade das danças afro-diaspóricas, sejam elas enquadradas como folclóricas, populares, ou urbanas, todas sobrepostas e articuladas forjando um estilo harmonizado e coerente (FERRAZ, 2012, p. 120).

4. Referenciando as referências

É para fazer pensar: quais fundamentos sustentam as novidades espetaculares quando não reconhecemos o que já foi feito antes e não nos aprofundamos nisso? Se não se conhece e reconhece a própria história, como pode ela ser consolidada, para que nunca seja apagada?

Tendo passado ou não pela academia, é inegável que Mercedes foi uma grande pesquisadora. Na cultura urbana, falamos de nós, da nossa história e de quem veio antes. Como se faz no RAP e na *Sound System*, vou pegar meu mic na mão e falar: não há como falar da história da dança, em nível mundial, sem falar das danças afros e dos artistas afrodescendentes, sem falar de Marlene Silva, sem falar de Evandro Passos, sem falar de Ismael Ivo, sem falar de mestre King, sem falar de Charles Nelson, sem falar em Renato Santos, sem falar em Gil Mendes, sem falar em Ariane Meireles, sem falar em Gran Master Flash, sem falar em Kool Herc, sem falar em Marjory Smarth, sem falar em Brian Green, sem falar em Shan Selby, sem falar em Latsha Barnes, sem falar em Archie Burnett, sem falar em Dom Campebel Looking, sem falar em William Henry Lane, sem falar em Boogaloo Sam, sem falar em Abdias do Nascimento, sem falar em Inaicyra Falcão, sem falar em Rui Moreira, sem falar de Clyde Morgan, sem falar em Carmen Luz, sem falar em Amélia Conrado, sem falar em Rosangela Silvestre, sem falar em Vera Passos, sem falar em Alvin Ailey, sem falar em Katherine Dunham, sem falar em Debora Brasil, sem falar em Irineu Nogueira, sem falar em Lennie Dale, sem falar em Edson Cardoso, sem falar em Laudenir Martins, sem falar em Budda Stretch, sem falar em Kaliff, sem falar em Juju Ramos, sem falar em Edson Guiu, sem falar em Kalif, sem falar em Nene, sem falar em Adriano Batista, sem falar em Ana Pi, sem falar em Arielle Macedo, sem falar em Silvana de Jesus, sem falar em Luciane Ramos da Silva, sem falar em Raquel Cabaneco, sem falar em Tatiana Nazario, sem falar em Helena Norberto, sem falar em Tati Campelo, sem falar em Kiusam de Oliveira, sem falar em Mestre Bimba, sem falar em Mestre Pastinha, sem falar em Mestre Zulu, sem falar em Mestra Sabrina Adade, sem falar em Zebrinha, sem falar nas rezadeiras, sem falar nas danças urbanas, sem falar no *jazz dance*, sem falar na capoeira, sem falar na *street dance*, sem falar no *funk*, sem falar na cultura *hip hop*, sem falar no *hip hop freestyle*, sem falar no *dancehall*, sem falar no *popping*, sem falar no *loocking*, sem falar no *krumping*, sem falar no *voguing*, sem falar no *waacking*, sem falar no

reggae, sem falar no samba *reggae*, sem falar nos blocos afros, sem falar na *sound system*, sem falar no *ska*, sem falar no *bregafunk*, sem falar no passinho, sem falar em... Luciane Ramos Silva (2018) endossa isso dizendo:

As estéticas afro-diaspóricas participam, de maneira dinâmica e insuspeita, do imaginário nacional e influenciam o saber-fazer das gentes brasileiras. Trazem também um aporte de conteúdo crítico, se olharmos para a história da dança hegemônica, que geraria perspectivas riquíssimas para muitos cursos de distintas naturezas - de acadêmicos, técnicos a cursos livres. Mercedes Baptista, Marlene Silva, Augusto Omolú, Mestre King, Firmino Pitanga, Rubens Barbot, Clyde Morgan, Domingos Campos, Maria Zita Ferreira, Elisio Pitta, Nadir Nóbrega, Inaicyr Falcão, Carmen Luz, Rui Moreira, entre outras dezenas compõem a história submersa da dança brasileira (SILVA, 2018, p. 123).

Imagino que você consiga completar com mais nomes, manifestações, danças, entre outros movimentos da diáspora africana nas Américas. O passo seguinte é a dissertação do mestrado acadêmico em dança pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, aprofundando a revisão histórica e falando das referências que me foram negadas e/ou invisibilizadas que atualmente estamos conseguindo dar pequenos avanços, pisando em cada terreiro devagar e cada vez mais trazendo outras referências e outros modos de escrita para além do que já viemos sendo colonizadas por anos. A força UBUNTU nos convoca a ser:

A palavra Ubuntu tem origem nos idiomas zulu e xhosa do sul do continente africano e tem como significado a humanidade para todos. Nesse sentido, a Filosofia Ubuntu fundamenta-se em uma ética da coletividade, representada principalmente pela convivência harmoniosa com o outro e baseada na categoria do “nós”, como membro integrante de um todo social (CAVALCANTE, 2020, p. 184).

Aqui falo em primeira pessoa. E não falo só!

Referências

BALÉ DE PÉ NO CHÃO: a dança afro de Mercedes Baptista. Direção de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro. Terra Firme Digital. 1 Vídeo digital on-line, 51 min e 46 seg. São Paulo, 2005. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU&t=4s>. Acesso em: 02 jul. 2022.

CAVALCANTE, K.L. Fundamentos da filosofia Ubuntu: afroperspectivas e o humanismo africano. **Revista Semiárido de Visu**, v. 8, n. 2, p. 184-192, 2020. Disponível em:
<https://periodicos.ifsertoape.edu.br/ojs2/index.php/semiariidodevisu/article/view/1094/458>. Acesso em: 02 de agosto de 2022.

1914

EJARA, F. **O novo termo “Danças Urbanas”**. Blog Frank Ejara, 2011. Disponível em: <https://frankejara.blogspot.com/2011/10/o-novo-termo-dancas-urbanas.html>. Acesso em: 02 ago. 2022.

FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes em movimento**. 2012. 291f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Paulista de São Paulo, 2012.

FERRAZ, F. M. C. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidade cênica entre Brasil e Estados Unidos**. 2017. 369f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Paulista de São Paulo, 2017.

FOURSHEY, C. C.; GONZALES, R. M.; SAIDI, C. **África Bantu: de 3500 a.C. até o presente**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

JUNIOR, P. M. S. **Mercedes Baptista: a dama negra da dança**. 2ª ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2021.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**. Estudos das performances brasileiras. 2ª ed. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2011.

MARTINS, L. M. Performances da Oralitura: corpo lugar da memória. **Histórias da dança**: Antologia, São Paulo, v.2, p. 94-112, 2020.

OLIVEIRA, L. F. **Educação e militância decolonial: descolonizar!**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Selo Novo, 2010.

OLIVEIRA, L. X. **A cena musical da Black Rio**. Estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.

OYĒWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PONZIO, A. F. **Herdeiros preservam legado de Alvin Ailey**. Folha de São Paulo, São Paulo, 1994.
Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/20/ilustrada/1.html>
Acesso em: 03 ago. 2022.

RATTS, A. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza e Imprensa Oficial. São Paulo, 2006.

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

SANTOS, R. **A Arte Acadêmica da Dança Afro Brasileira Cênica - Método de Mercedes Baptista**. PORTAL DANÇA NO ES, 2019. Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1iSdKt6PKO5mc7qUhQlq9SiFZVc_gpEAm/view.
Acesso em: 25 abr. 2022.

SILVA, L. S. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica.
Germaine Acogny / Luciane da Silva. Campinas: [s.n.], 2018.

SILVA, L. R. Imaginações Diaspóricas. In: CONRADO, A. V. S. et. al (orgs.) **Dança e Diáspora Negra**: Poéticas, políticas, modos de saber e epistemes outras. Salvador: Editora ANDA, 2020.

SOARES, L. V.; MACHADO, P. S. “Escrevivências” como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. **Revista Psicologia Política**, São Paulo, v.17, n. 39, ago. 2017.
Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2017000200002. Acesso em: 10 ago. 2022.

Yuriê Pâmella Perazzini (UFBA)
E-mail: yurie_pam@hotmail.com

Capoeirista, dançarina, artista, coreógrafa, pesquisadora, gestora do espaço cultural Casa Urbana e precursora da *Street Dance*. Mestranda em Dança pela UFBA; Graduada em Educação Física Plena; Pós-graduada em *lato sensu* em Dança e Consciência Corporal e em Estudos Contemporâneos em Dança. Criadora da metodologia *Dance Fusion*: como descolonizar um corpo?

1916

Resumos Expandidos

“Ouça meu grito invadindo os seus ouvidos”: mapeamento de projetos antirracistas no contexto da formação universitária em dança

Wagner Leite dos Santos (UFPB)
Dendê Ma’at (UFPB)
Zoelly Cynthia dos Santos (UFPB)
Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB)

Comitê Temático Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

1. “Ouça meu grito invadindo os teus ouvidos”

Em *Ouça-me*, música de Tássia Reis, pode-se perceber versos com grandes ensinamentos. Sublinhamos, como exemplo, uma potente expressão de política combativa ao racismo: “eu tentei falar baixinho mas ninguém me ouviu, eu tentei com carinho e o sistema me agrediu, então **eu grito!**”. Observa-se que a música aponta o grito como uma manifestação necessária para que pessoas racialmente minorizadas se façam ouvidas. Sabemos que o racismo é violentamente poderoso e opera exclusões por meio do silenciamento e da invisibilidade; e no campo dos Estudos em Dança as manifestações do racismo não são diferentes. Por isso, nós, integrantes do projeto de pesquisa *Vamos acabar com samba, madame não gosta que ninguém sambe: mapeamento de projetos antirracistas no contexto da formação universitária em dança* (UFPB-CNPq) entendemos a necessidade de gritar sobre os efeitos das referências norte-cêntricas e eurocêntricas na formação e pesquisa universitária em dança, a fim de valorizarmos - em conjunto com outros projetos e esforços históricos - as presenças e as corporeidades negras e indígenas e, com isso, colaborarmos com questões significativas no processo de reelaboração dos projetos políticos pedagógicos dos cursos de dança do nordeste brasileiro. “Ouça meu grito invadindo os teus ouvidos, tomando a sua casa e tocando lá no seu radin” é o modo por meio do qual nossa pesquisa se coloca, sem tentar pedir licença, colaborando na demarcação das outras vozes existentes nos saberes da Dança.

O projeto de pesquisa em questão é um desdobramento expandido de uma ação investigativa anterior intitulada *“Batuque na cozinha, sinhá não quer:*

1918

dança, epistemicídio e afrocentricidade” (2020-2021), que teve como um dos objetivos analisar as ementas e as referências dos componentes curriculares do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba. Nesse momento, entretanto, expandimos nosso alcance de pesquisa para as universidades da região nordeste, interessando-nos por levantar dados sobre os Projetos Pedagógicos dos cursos; observar e discutir a ausência de referências bibliográficas e Componentes Curriculares que tratam de questões relacionadas às corporeidades negras e indígenas, além de mapear Grupos de Pesquisa vinculados à educação das relações étnico-raciais desenvolvidos nas graduações. Tais objetivos foram divididos em dois planos de trabalho, sendo o primeiro: “Por uma educação antirracista em dança: dança, genocídio e aquilombamento”, e o segundo: “Apontamentos sobre o Currículo: considerações sobre o racismo no processo de formação em dança”.

As pesquisas desenvolvidas entre 2021 e 2022 abrangeram os cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança ofertados em sete universidades do Nordeste brasileiro, a saber: Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Ceará, Universidade Federal da Paraíba, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Universidade Federal de Sergipe. No primeiro momento, realizamos um levantamento bibliográfico para conhecer o que se tem publicado sobre o racismo na dança e os efeitos do eurocentrismo e norte-centrismo na formação em dança. Em um segundo momento, analisamos os Projetos Políticos Pedagógicos dos cursos (PPPs) e os Grupos de Pesquisa, de acordo com cada plano de trabalho. A organização dessas ações investigativas se deu por meio da análise de documentos disponíveis nos sites oficiais das universidades anteriormente citadas e, no caso dos Grupos de Pesquisa, na plataforma lattes por meio do Diretório de Grupos de Pesquisa.

2. “Uma fagulha ou um pavio que transforma em uma revolução, um lacre primaveril”

A pesquisa encontra-se fundamentada nos documentos oficiais de cada curso disponíveis nos sites das universidades pesquisadas. Buscamos coletar dados e informações sobre os componentes curriculares e grupos de pesquisa que se

aproximam de um debate sobre as relações étnico-raciais ou com um processo de valorização das corporeidades e presença afro-indígena no campo da Dança. Ressaltamos, que devido ao número significativo de universidades, sete no total, não nos foi possível finalizar com refinamento a análise dos PPPs, tal qual foi realizado anteriormente com o curso de dança da UFPB. Essa dificuldade se deveu não somente ao número de universidades representando nosso campo de abrangência, como também: a transição de um período remoto para um período presencial e a ausência de alguns PPPs que não se encontravam disponíveis nos sites das universidades.

Para facilitar o processo da classificação nas pesquisas, e podermos criar um parâmetro comum entre os dois planos de trabalho, e também entre as universidades envolvidas, fez-se necessário adotar um procedimento. Este procedimento foi sugerido pelo Professor Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira, nosso orientador, que destacou a necessidade de observarmos e identificarmos os Grupos de Pesquisa e Componentes Curriculares por meio de quatro eixos: i) ações relacionadas às perspectivas de enfrentamento ao racismo na formação em dança e que trabalhassem com processos artísticos por meio de perspectivas antirracistas; ii) ações vinculadas de modo explícito ao campo das questões raciais, entretanto por meio de uma atuação polivalente e versátil; iii) ações envolvidas de modo implícito, mas não necessariamente, com questões raciais por meio de uma atuação polivalente e versátil; IV - ações sem nenhum tipo de orientação, posicionamento ou debate de caráter racial.

Por fim, podemos afirmar que observar atentamente para os PPPs e para a atuação dos Grupos de Pesquisa dos cursos de Dança do nordeste brasileiro, nos fez perceber inúmeras lacunas relacionadas à educação das relações étnico-raciais e à desvalorização dos povos e das culturas negras e indígenas. Certamente, a intenção da pesquisa é favorecer o fortalecimento de um campo de reflexões e provocações cuja finalidade é a reformulação educacional das graduações em dança. Acreditamos que essa pesquisa é uma ferramenta importante e, por isso, desejamos expandir nossos gritos.

Referências

ALMEIDA, S. L. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

HOOKS, b. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>. Acesso em: 11 abr. 2022.

NASCIMENTO, A. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, V. H. N. “A gente combinamos de não morrer”: necropolítica e produção artística. **Conceição/Conception**. [S. l.], v. 9, n. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8661943>. Acesso em: 19 mai. 2022.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

REIS, T. **Ouçá-me Remix**. São Paulo. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cVZ-Rur9uY>. Acesso em: 19 mai. 2022.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Wagner Leite dos Santos (UFPB)

E-mail: Wagner.leite.cont@gmail.com

Artista e pesquisador em Dança. Estudante da Licenciatura em Dança - UFPB, pesquisador voluntário no projeto de pesquisa: “Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe: mapeamento de projetos antirracistas no contexto da formação universitária em dança”. Integrante do Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo.

Dendê Ma’at (UFPB)

E-mail: dendemaat@gmail.com

Artista de Rua, Kapoeira, de Candomblé, Juremeira e Pesquisadora em Dança. Graduanda em Licenciatura em Dança (UFPB). Pesquisadora Bolsista CNPq no Projeto de Pesquisa “Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe: mapeamento de projetos antirracistas no contexto da formação universitária em dança” do Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo.

Zoelly Cynthia dos Santos (UFPB)

E-mail: zoellycynthia21@gmail.com

Artista, B-girl e Pesquisadora em Dança. Graduanda em Licenciatura em Dança - UFPB. Pesquisadora voluntária no projeto de pesquisa: “Vamos acabar com o samba, madame não gosta que ninguém sambe: mapeamento de projetos antirracistas no contexto da formação universitária em dança”. Integrante do Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo.

Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB)

E-mail: Dolive.victor@gmail.com

Artista e Pesquisador em Dança. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba e do Mestrado Profissional em Artes (PROFArtes/UFPB). Coordena o Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo onde desenvolve investigações sobre o impacto das referencialidades hegemônicas na formação universitária em dança, e o Coletivo de Dança Redemoinho/UFPB.