

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

Dança(s) afro-brasileira(s) da Bahia: uma proposição pedagógica decolonial de mediação de ensino-aprendizagem

Agnaldo Sousa Fonsêca (UFBA)

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

Resumo: Esse artigo de tema danças afro-brasileiras da Bahia, que as compreende enquanto danças de matrizes dos povos africanos que interculturalmente se reconfiguraram no Brasil (LUZ/2000; MUNANGA/2009; BENISTE/2020). Onde trata das danças dos Orixás, divindades sagradas do Candomblé, dos blocos de afoxés e afros de Salvador, e as populares como a capoeira e o samba-de-roda. Problematisa a concepção pedagógica a ser adotada para a sua mediação de ensino em espaços de formação e criações artísticas em dança, como as experienciadas no Balé do Teatro Castro Alves – BTCA, em Salvador, no período de 2017 a 2020. Concebe pedagogia enquanto uma ciência prática (LIBÂNEO/2010), noção somada à proposição pedagógica decolonial (OLIVEIRA e CANDAU/2010; ABIB/2018) desenvolvida e que implicou as estratégias metodológicas adotadas a partir dos planos didático-pedagógicos elaborados pelo autor. A pesquisa alinhou-se por uma abordagem qualitativa descritiva, do tipo bibliográfica (COSTA/2011; GATTI e ANDRÉ/2013). Tendo como objetivo geral contribuir com as pesquisas acadêmicas voltadas para a construção de epistemes sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras. Intentando reflexões nos professores dessas expressões de dança, onde evidenciou-se que elas por si só possuem fontes matrizes de estudo e pesquisa capazes de fundamentarem pedagogicamente suas práticas fora de seus espaços tradicionais. Tornando-se significativa essas práticas na companhia oficial do Estado.

Palavras-chave: DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS. DECOLONIALIDADE. PEDAGOGIA DECOLONIAL. METODOLOGIA. ENSINO-APRENDIZAGEM

Abstract: This article on Afro-Brazilian dances from Bahia, that understands them as matrix dances of Africans that intercultural have been reconfigured in Brazil (LUZ/2000; MUNANGA/2009; BENISTE/2020). Where it deals with the dances of the Orixás, Candomblé's sacred deities, the afoxés and Afros blocks from Salvador, and are popular like capoeira and samba-de-roda. It problematizes the pedagogical concept to be adopted for its teaching mediation in spaces formation and artistic creations in dance, such as those experienced at the Castro Alves Theater Ballet – BTCA, in Salvador, from 2017 to 2020. It conceives pedagogy as a practical science (LIBÂNEO/2010), a notion added to the decolonial pedagogical proposition (OLIVEIRA and CANDAU/2010; ABIB/2018) developed and which implied methodological strategies adopted from the didactic-pedagogical plans elaborated by the author. The research was aligned with a descriptive qualitative approach, of bibliographic type (COSTA/2011; GATTI and ANDRÉ/2013). The general objective is to contribute to academic research aimed at building epistemes on teaching pedagogy for Afro-Brazilian dances. Intending reflections on teachers of these dance expressions, where it became evident that they alone have matrix sources of study

2446

and research capable of pedagogically grounding their practices outside their traditional spaces. Making these practices significant in the state's official company.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCES. DECOLONIALITY. DECOLONIAL PEDAGOGY. METHODOLOGY. TEACHING-LEARNING

Introdução

Numa perspectiva histórica de superar preconceitos estéticos e de resistência às tentativas de negação e de não reconhecimento étnico-cultural, as danças afro-brasileiras atualmente correspondem a configurações e expressões de danças desenvolvidas e trabalhadas tanto em espaços de formação quanto em espaços de criação artística em dança, na Bahia. Recorte territorial que o estudo abrange por ser parte intrínseca da formação e experiências do autor. O qual, compreende danças afro-brasileiras enquanto expressões de matrizes de povos africanos que em sua jornada transatlântica, de forma intercultural, se reconfiguraram no território brasileiro.

E a partir dos estudos de Kabengele Munanga e Marco Aurélio Luz, destacam-se os povos originários da África ocidental, uma das áreas territoriais africana que abrangeu as culturas dos povos yorubá ou nagô, jêje, fons, ewê e fanti-ashanti, que na atualidade cobre os territórios das atuais repúblicas da Nigéria, Benin, Togo, Gana e Costa do Marfim (MUNANGA, 2009, p. 92). E, “o legado dos valores africanos que permitiu uma continuidade transatlântica, está consubstanciado nas instituições religiosas. São dessas instituições que se irradiam os processos culturais múltiplos que destacam uma identidade nacional” (LUZ, 2000, p. 32). E constatamos essas danças na Bahia, nos terreiros de Candomblé Ketu, locais de práticas religiosas de culto aos Orixás, divindades ligadas a cultura nagô-yorubá. As quais foram uma das fontes matrizes do estudo e pesquisa que o texto trata.

A civilização yorubá desenvolveu-se a partir do século XI, no Sudoeste da atual Nigéria. Era uma civilização caracterizada por dezenas de cidades, [...]. Segundo o mito de origem, o povo yorubá é descendente do rei Oduduwa [...]. Do ponto de vista político, os reinos yorubá não tinham uma unidade política, pois se organizavam em reinos politicamente independentes apesar de possuírem unidade cultural, linguística, religiosa, histórica e territorial. [...] A cidade sagrada de Ifé é considerada o berço e o centro da civilização Yorubá (MUNANGA, 2009, p. 64).

Partindo da cosmogonia e teogonia yorubá da existência humana de ser e estar no mundo, os espaços de religiosidade afrobaiana contribuíram e contribuem também como fontes matrizes para as danças praticadas nos espaços dos blocos de afoxés e afros em Salvador, as quais são instituições socioculturais e de espetacularidade popular criadas aproximadamente em meados do século XX, as quais desfilam se apresentando no circuito do carnaval.

Nadir Oliveira, em seu estudo considera a dança como uma das formas de comunicação não verbal da cultura afro-brasileira enquanto “um elemento vital na função em manter e continuar, ao longo da história, conhecimentos fundamentais presentes e atuantes no processo civilizatório dos negros baianos” (OLIVEIRA, 2017, p. 113). E destaca de forma relevante o seguinte:

A espetacularidade dessas associações, sob a ótica da Etnocenologia, não pertencem a um sistema codificado de danças ocidentais, como observadas nas técnicas de danças norte-americanas e europeias (balé, dança moderna, dança expressionista alemã, jazz, entre outras). [...] a Etnologia permite dar outra voz aos povos, os meios para praticar os seus próprios sistemas de referências, para se liberar das ideologias dominantes e resistir a uniformização cultural (OLIVEIRA, 2017, p. 141).

O exposto colabora e muito enquanto fundamentação teórica que o presente estudo requer, explicitar os sistemas de referências que constituem as expressões e manifestações das danças afro-brasileiras, potencializando a sua filosofia, os formatos de configuração e as singularidades que as caracterizam. Categorias relevantes para as estratégias metodológicas desenvolvidas, provenientes dos pressupostos pedagógicos defendidos, nos quais implicam-se também uma mediação de ensino de dança de não homogeneização dos corpos, e sim, do reconhecimento das diferenças e singularidades, incluindo aí, a estética que caracteriza e compõe cada expressão de dança afrobaiana.

Como exemplo podemos trazer a estética negra dos blocos afros de Salvador, na qual, “desde as suas fundações apresentam a música imbricada com a dança, com os cabelos, com os figurinos e adereços, materializando as ancestralidades africanas brasileiras” (OLIVEIRA, 2017, p. 148). Um conjunto de elementos que não só colaboram para caracterizar a dança nesses espaços, como tornando-a uma expressão de comunicação singular da cultura afro-brasileira, criada na Bahia.

Consideramos também as expressões e manifestações populares como a capoeira e o samba-de-roda do recôncavo enquanto danças afro-brasileiras, as

quais podemos reconhecê-las historicamente enquanto movimentos de resistência e luta contra a política do poder colonizador. Em que mesmo se tornando patrimônios culturais imateriais, precisamos refletir sobre o que Pedro Abib expõe quando coloca que, “a gênese da capoeira traz consigo o germe da contestação da dominação exercida pelo colonizador e da luta e do enfrentamento a esse processo violento e desumano que foi a escravidão no Brasil” (ABIB, 2018, p. 13).

E numa noção que se aproxima a de Pedro Abib, a Dr^a. em Educação Amélia Conrado em sua tese que trata da capoeira angola e a dança afro, expressa; “acredito que a capoeira angola continua sendo uma forma de contracultura, uma prática que afirma uma outra ordem. Suas estratégias para conviver numa linha paralela ao sistema dominante permanecem” (CONRADO, 2006, p. 35). E o samba-de-roda surge do mesmo contexto escravagista brasileira na região do recôncavo baiano, onde mais se popularizou.

O Samba de Roda do Recôncavo - É um misto de expressão musical, coreografia característica, poética abrangente, presente em momentos festivos. É uma das principais manifestações culturais engendrada em solo brasileiro. Incide praticamente em todo Estado da Bahia, sendo que é na região conhecida como Recôncavo, área composta de 33 municípios, localizada no entorno da Baía de Todos os Santos, que iremos encontrar uma maior concentração de grupos de sambadeiras e sambadores e pujança da manifestação cultural, haja vista que essa região recebeu as primeiras levas de africanos escravizados para trabalhar nos engenhos de açúcar e onde, conseqüentemente, concentram-se maior número de templos religiosos de matriz africana, depositários da matéria prima essencial dessa forma de expressão, cuja celebração saltou dos terreiros de candomblé para ganhar as festas, ruas e praças das cidades baianas (SECULT/BA, Disponível em: cultura.ba.gov.br/2020/03/17467/samba-de-roda-do-Reconcavo-baiano-passa-a-ser-Patrimonio-imaterial-do-Estado.html, acessado em 27 de jun. de 2021).

A pesquisa problematiza a concepção pedagógica e, conseqüentemente, a mediação – a metodologia – para o ensino das danças afro-brasileiras, se referindo aqui, em espaços de formação e criações artísticas em dança, por compreender que as estruturas dessas expressões por si só oferecem configurações e singularidades para a construção de uma pedagogia descolonizadora para espaços não habituais de suas práticas. Pois,

[...] a pedagogia do colonizador se traduziu, aqui, na América, como uma pedagogia de dominação/subalternização, nascida de um padrão de poder/saber que oprime, que inferioriza, sendo uma pedagogia desumanizadora, que destrói culturas, memórias e identidades coletivas (ABIB, 2018, p. 11 e 12).

A mediação de ensino-aprendizagem das danças afro-brasileiras que o texto se refere foram ministradas pelo autor enquanto professor dessas expressões de danças, e ocorreram na sala de aula e ensaio “Piso C” do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA, para os bailarinos da companhia e convidados. Companhia oficial de dança do Estado da Bahia, criada em 1981 e ligada a Fundação Cultural do Estado - FUNCEB/Secretaria de Cultura, com sede de trabalho no Teatro Castro Alves, Campo Grande, em Salvador. E o recorte do período da pesquisa contempla de 2017 a 2020, na maioria das vezes uma vez por semana, as sextas-feiras, das 13h:15min às 14h:30min. No qual, abrangeu as gestões dos diretores artísticos Antrifo Sanches e Wanderley Meira.

Agnaldo Fonsêca integra a companhia do BTCA há 27 anos, dos seus 41 anos de existência, assim como atualmente o seu Núcleo de Pesquisa, fundado em 2009 e que tem como líder a bailarina e pesquisadora Lícia Morais¹, corresponde a um espaço de discussões, reflexões, ações e proposições. E como endossa Morais (2021), a incursão da dança afro-brasileira como preparação técnica da companhia do BTCA corresponde a uma pauta levada ao Núcleo por Fonsêca por ser membro e a temática fazer parte de um dos seus tentáculos de sua pesquisa. Para ela um ato revolucionário, desde que a preparação técnica do BTCA constava apenas do ballet clássico e pilattes.

Essa pesquisa se constitui também como parte dos estudos de Agnaldo Fonsêca no Mestrado Profissional em Dança do Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, que tem como área de concentração “Inovações Artísticas e Pedagógicas em Dança”, inserida na linha de pesquisa 2. Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. E do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares – GIRA/CNPq (UFBA).

O estudo tem como objetivo geral contribuir com as pesquisas acadêmicas direcionadas para a construção de epistemes sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras em espaços de formação e criação artística em dança, e como objetivos específicos; a. apresentar pressupostos pedagógicos conceituais e práticos que fundamentaram as estratégias metodológicas de

¹Lícia Morais é Dr^a. em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo – USP com pós-doutorado em “Pedagogia da Criação” pelo Instituto Nacional de Artes do México. E integram o Núcleo de Pesquisa os bailarinos Agnaldo Fonsêca, Paullo Fonsêca e Evandro Macedo.

mediação das aulas das danças afro-baianas realizadas no BTCA; b. potencializar os princípios filosóficos nagô-yorubá, os formatos de configuração e as singularidades que caracterizam as expressões das danças afro-brasileiras da Bahia; c. descrever o planejamento didático-pedagógico elaborado pelo autor que direcionou a mediação das aulas realizadas no BTCA.

A metodologia da pesquisa se constituiu pelos pressupostos de uma abordagem qualitativa descritiva, do tipo bibliográfica (COSTA, 2011, p. 35 e 36). Na qual, o estudo tem base em fundamentos teóricos que embasaram a proposição pedagógica de mediação de ensino das danças afro-brasileiras ministradas pelo autor no BTCA, somado a isso, os planejamentos didático-pedagógicos elaborados. Considerados pela pesquisa documentos de análise que substanciou as estratégias metodológicas realizadas.

Os autores Bernadete Gatti e Marli André, em relação a abordagem da pesquisa qualitativa, “defende uma visão holística dos fenômenos, isto é, que leve em conta todos os componentes de uma situação em suas interações e influências recíprocas” (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 30). Nesse caso, as estéticas de danças em questão na interação com o contexto de mediação de seu ensino, corresponde a uma situação influenciada, sobretudo, pelo engajamento do propositor (autor) em propagar em espaços não-habituais essas danças da cultura afrobaiana. E os autores citados expõe ainda que,

O foco da investigação de perspectiva qualitativa deve se centrar na compreensão dos significados atribuídos pelos sujeitos às suas ações [...] para compreender esses significados, é necessário colocá-los em um contexto. [...] uma modalidade investigativa que se consolidou para responder ao desafio da compreensão dos aspectos formadores/formantes do humano, de suas relações e construções culturais, em suas dimensões grupais, comunitárias ou pessoais. [...] advoga na nova perspectiva, a não neutralidade, a interação contextual e a compreensão de significados nas dinâmicas histórico-relacionais (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 30 e 31).

Evidencia-se os aspectos subjetivos e significativos que envolveu a pesquisa, por ter evocado um olhar pedagógico decolonial de mediação de ensino-aprendizagem para as danças afro-brasileiras da Bahia. Temática que emergiu das inquietações pessoais do autor, de sua interação contextual com as danças propostas, e as dinâmicas histórico-relacionais. Sendo assim, espera-se que essa produção textual, fruto de uma experiência engajada, possa provocar reflexões em torno dessa temática, principalmente nos profissionais que atuam como professores dessas danças.

1. Pressupostos pedagógicos para uma mediação de ensino-aprendizagem de danças afro-brasileiras

A proposição pedagógica defendida parte do pensamento decolonial, no combate a colonialidade do poder, do saber e do ser, oriunda do sistema/pensamento capitalista colonial/moderno europeu. Esse pensamento que se tornou hegemônico “reprimiram tanto quanto puderam as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação das subjetividades” (QUIJANO, 2005, p. 231), incluindo aí as danças em seus diversos contextos de expressão e manifestação.

Adotou-se uma noção de pedagogia como uma ciência prática que,

[...] investiga os fatores reais e concretos que concorrem para a formação humana, no seu desenvolvimento histórico, para daí extrair objetivos sociopolíticos e formas de intervenção organizativa e metodológica em torno dos processos que correspondem à ação educativa (LIBÂNEO, 2010, p. 96).

Essa compreensão colabora na adoção de uma pedagogia decolonial de mediação de ensino-aprendizagem para as danças afro-brasileiras, por buscar uma atuação educativa que considera os sujeitos envolvidos como coautores do processo, entendimento pedagógico, em que a relevância está, no como cada dançarino irá recepcionar em seu corpo a dança proposta durante as aulas (os encontros). Evidenciando saberes e conhecimentos próprios dessas expressões de danças, as quais no processo sócio-histórico brasileiro foram marginalizadas.

Luiz Oliveira e Vera Candau nos elucidam sobre decolonialidade o seguinte;

Decolonialidade é visibilizar as lutas contra a colonialidade a partir das pessoas, das suas práticas sociais, epistêmicas e políticas. [...] 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 (OLIVEIRA e CANDAU, 2010, p. 24).

O exposto até o momento justifica a proposição pedagógica defendida e desenvolvida, pela compreensão de que as danças dos orixás, danças dos blocos de afoxés e afros, e as danças populares como a capoeira e o samba-de-roda do recôncavo, por si só apresentam em suas formas e nuances de transmissão/assimilação, quando praticadas em seus espaços e ambientes

específicos, referências de possibilidades pedagógicas a serem adotadas em outros contextos, como em espaços de criações artísticas em dança, no caso, no BTCA.

Um outro entendimento emerge a partir de José Libâneo quando expõe que, o caráter pedagógico faz distinguir os processos educativos que se manifestam em situações sociais concretas e a sua análise explícita a orientação do sentido (direção) da atividade educativa (LIBÂNEO, 2010, p. 142 e 143). Por isso, esses argumentos dão base para a adoção de uma pedagogia decolonial para o ensino das danças afro-brasileiras. Referendada também no que Luiz Oliveira e Vera Candau abordam sobre pedagogia decolonial:

Essa perspectiva é pensada a partir da ideia de uma prática política contraposta à geopolítica hegemônica monocultural e monorracial do conhecimento, pois se trata de visibilizar, enfrentar e transformar as estruturas e instituições que têm como horizonte de suas práticas e relações sociais a lógica epistêmica ocidental, a racialização do mundo e a manutenção da colonialidade do poder (OLIVEIRA e CANDAU, 2010, p. 28).

E numa perspectiva de estabelecer uma relação com as implicações pedagógicas que as próprias danças afro-brasileiras aqui elegidas apresentam, e o conceito pedagógico proposto e praticado, podemos afirmar que essas expressões de danças se mantiveram a partir de um movimento de resistência cultural negra contra o poder colonizador, ou seja, por uma ação expressiva de caráter decolonial. Esse argumento alinha-se ao que o professor Pedro Abib discute sobre as culturas populares, onde aborda a capoeira como exemplo, expõe o seguinte,

[...] a capoeira, assim como tantas outras expressões das culturas populares que trazem consigo o germe da contestação aos poderes estabelecidos, representa uma possibilidade concreta na construção de soluções críticas e criativas como alternativas pedagógicas de intervenção em busca da desconstrução da colonialidade ainda presente no imaginário das populações dos países colonizados (ABIB, 2018, p. 16).

O estudo elegeu os seguintes aspectos das expressões das danças afro-brasileiras da Bahia, os quais fundamentaram a proposição pedagógica desenvolvida: Os princípios filosóficos da cosmogonia e teogonia da cultura nagô-yorubá, a qual pertence o culto aos orixás, em que Òrum – Àiyê são as duas denominações que revelam os locais onde se desenvolvem todo o processo de existência da crença; o Òrum, o mundo sobrenatural, habitado pelas divindades, os Orixás, ancestrais e todas as formas de espíritos, denominados Ara Òrum; o Àiyê, o mundo físico, habitado por todos os seres, a humanidade em geral, denominados Ara Àiyê (BENISTE, 2020, p. 49).

As divindades dos orixás têm uma relação direta com os elementos da natureza; água, terra, ar, fogo e as suas interrelações. E as analogias a partir desses elementos foram trabalhadas para o desenvolvimento de expressões de movimentos pelos sujeitos dançantes do encontro. Para que a aula não fosse apenas a reprodução fiel das danças dos orixás praticadas nos terreiros de candomblé, mas um espaço de estudo e pesquisa dessas danças com o intuito de contribuir com o repertório corporal dos dançarinos.

Além da relação Òrum – Àiyê e as analogias com os elementos da natureza, inclui também como princípios filosóficos do culto aos Orixás para o estudo e pesquisa de danças, os seus arquétipos, símbolos e signos que se somam aos movimentos característicos de cada um em suas dramatizações de atuação, as quais partem de seus mitos e feitos históricos. Pois, “[...] o mito desempenha uma função indispensável: exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem” (BENISTE, 2020, p. 35).

Outros dois aspectos que referenda a proposição pedagógica em questão são os formatos de configurações e as singularidades das danças elegidas. As danças dos orixás, por exemplo, quando praticadas nos terreiros de Candomblé, acontecem num espaço denominado barracão, onde os integrantes e divindades do ritual religioso festivo (xirê) se encontram; se colocam numa disposição em círculo e dançam no sentido anti-horário. “A disposição espacial, em círculos, dos fiéis, na roda ritual, dramatiza a dimensão cíclica do tempo, articulando-o com a forma de ocupação do espaço” (LUZ, 2000, p. 454). Ou seja, uma expressão ancestral do passado que se estabelece no presente.

A mesma disposição observa-se com os sujeitos que participam dos grupos populares de capoeira e samba-de-roda quando se apresentam, as evoluções acontecem também no espaço do círculo, delimitado pelos participantes da roda. Cada expressão dessas trás as suas singularidades estéticas; de movimento, vestes, instrumentos musicais, músicas, dramaticidade. Já as danças dos blocos de afoxés e afros ocorrem não necessariamente dessa disposição espacial, mas, esteticamente segue os mesmos princípios, além de expressarem histórias, saberes, arte, e manutenção dos referenciais ancestrais africanos.

Nadir Oliveira pontua alguns elementos técnicos corporais das danças dos blocos afros, a partir de suas pesquisas sobre as danças afro-brasileiras:

2454

1. Pés planos em contato direto com o chão e flexionados, e pernas semiflexionadas em posição paralela; 2. Pés dobrados e deslizando na meia ponta; 3. Braços semiflexionados, balançando para frente e para trás e elevando-se de maneira alternada; 4. Movimentos executados, geralmente, obedecendo aos ritmos estabelecidos pelos blocos: samba ijexá, agueré de Oxóssi, samba reggae, entre outros; 5. Coluna vertebral nos planos vertical e sagital (com flexão e extensão para frente e para os lados); 6. Movimentos quebrados, soltos percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão; 7. Movimentos assimétricos e circulares com paradas (pausas, expandindo o tempo e o espaço contrastando com o ritmo ou pulsação da música); 8. Bacia óssea em movimento de retroversão, que no senso comum é conhecido como “bacia desencaixada” (OLIVEIRA, 2017, p. 147).

Além desses elementos técnicos corporais observados, argumenta a autora; “molas propulsoras da estética negra visíveis em coreografias dos blocos afros e nas danças sagradas do Candomblé; a polirritmia ou múltiplos metros, o policentrismo e o holismo”² (OLIVEIRA, 2017, p. 146). Todos esses aspectos das danças afro-brasileiras da Bahia aqui exposto colaboram para referendar a proposição pedagógica decolonial que o autor apresenta e colocou em prática em sua mediação de ensino-aprendizagem dessas danças no BTCA. Onde os planejamentos didático-pedagógicos elaborados para os encontros traduziram o que os pressupostos pedagógicos aqui expõem e implicaram na metodologia adotada.

2. As estratégias metodológicas vivenciadas no BTCA

Nesse momento, irei descrever o caminho metodológico desenvolvido nos encontros que justificou a abordagem da pesquisa que o estudo se alinhou, um olhar qualitativo sobre os planejamentos didático-pedagógicos elaborados. E para começar, o autor assume o termo encontro, ao invés de aula, por ter desenvolvido as mediações de ensino das danças numa perspectiva de oficina, caracterizando-se enquanto um processo teórico-prático. No qual, os princípios filosóficos adotados, da cultura nagô-yorubá, fundamentaram todos os momentos dos encontros, desde as orientações iniciais de como iria proceder a mediação, com uma temática específica a ser abordada, passando pelos outros momentos.

² **Polirritmia** é o uso simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes, que não são prontamente percebidos como derivando uma outra, na constituição de uma peça musical (ritmo cruzado). **Policentrismo** – existência de vários centros de direção ou decisão numa organização, num sistema. **Holismo** – é uma forma de se ver a si mesmo e de ver o mundo e todos os seres de uma forma global, como um todo, onde tudo está interligado, onde nada é isolado, tudo pulsa simultaneamente, onde o todo está presente em cada parte (INTERNET, Disponível em: pt.m.wikipedia.org/wiki/polirritmia; www.dicio.com.br/policentrismo; holos.org.br, acessado em 29 de jun. de 2021, **grifo nosso**).

Constituiu-se assim, numa prática educativa em dança pelo diálogo, entre as expressões propostas e no que os corpos dançantes respondiam. E os encontros, metodologicamente falando, se desenvolveram organizados em três momentos interrelacionados: Sensibilização do corpo – Encaminhamentos técnicos conduzidos e elaborados – Expressões de danças e proposições criativas.

O primeiro momento – Sensibilização do corpo – buscou que os dançarinos (as) exercitassem as suas percepções corpóreas, ainda sem se moverem; como estavam se sentindo no dia, aguçamento dos seus sentidos a partir das influências externas do espaço sobre eles (as), incluindo aí os sons presentes, além das inferências rítmicas sugeridas para ser tocadas pelo percussionista³ que acompanhava os encontros, quando da possibilidade de tê-lo presente, pois, em alguns momentos se realizou com música mecânica.

O momento inicial ocorria da seguinte maneira; ou os dançarinos (as) começavam a caminhar pelo espaço e depois paravam em algum ponto da sala, ou nos colocávamos em círculo com as mãos dadas e nos olhávamos, começando a estabelecer uma comunicação grupal pelo olhar. Após isso, era anunciado o tema do dia e seus propósitos que sempre estavam relacionados aos procedimentos de mediação para a dança escolhida para aquele dia.

Entre os temas trabalhados, podemos citar os seguintes: “O corpo no axé – um templo”, “Meu orí – minha natureza”, “Maleabilidade – Balanço – Disponibilidade – Sentido”, “O som que nos move”, “O corpo – ara – matéria original – iporí”, “O tambor – o atabaque na dança afro”. Temas que alinham a “princípios transcendentais ou forças cósmicas que regem o universo. [...] através das narrativas míticas e de uma pedagogia negra iniciática, dão origem aos valores sociais” (LUZ, 2000, p. 45).

Após a introdução temática, o exercício das percepções corpóreas e da escuta rítmica percussiva, o primeiro momento continuava com o que se nomeou de “auto manipulação”, em que os dançarinos (as) se tocando com as mãos iam massageando-se da cabeça aos pés, passando por todos os membros e grupos musculares. Findada essa parte, começavam a se moverem das partes para o todo do corpo, começando pelos pés, como se estivessem amassando o barro, a terra –

³ Os encontros na maioria das vezes foram acompanhados pelo percussionista Valter José Silva França (Valter Ouro) – Músico percussionista, cantor e compositor, com passagem pelos Blocos Afros Malê Debalê, Os Negões, Banda Êrê do Ylê Aiyê, Escola Pracatum, Olodum e no Grupo Folclórico Yorubahia.

o Aiyê. Semântica que compreende a dimensão física humana, material, de nossas experiências, sonhos e desejos. Seguindo no mover-se, abrangiam as pernas, quadril, coluna, braços, pescoço, cabeça, até a atenção estar em todo o corpo, simultaneamente, incluindo o olhar e a mobilização labial.

Após todo o corpo se encontrar em movimento, era sugerido a brincarem com as diversas frentes, deslocar-se pelo espaço da sala, usarem níveis diferentes, utilizando-se de um tempo rítmico contínuo e por um mover-se a partir da ideia da circularidade. Depois dos dançarinos (as) estarem dispostos por toda a sala, era solicitado o retorno da posição do grupo em círculo, gradativamente, retornando para a posição ereta, nomeada de posição “árvore”. Uma analogia que integra um dos elementos simbólicos significativos do axé.

Todo esse primeiro momento buscou trabalhar o corpo de forma integral, onde os dispositivos sugeridos, fundamentados nas danças afro-baianas, colaborassem não só enquanto encaminhamentos preparatórios para o segundo momento, mas para a compreensão de como essas expressões se estabeleceram e imprimem o que as caracterizam; uma dança antropológica, de resistência, com sentido, libertadora e criativa.

O segundo momento - Encaminhamentos técnicos conduzidos e elaborados – correspondeu a um momento do desenvolvimento de exercícios corporais, em que num momento os dançarinos (as) acompanhavam o que estava sendo feito e numa segunda etapa trabalhávamos exercícios elaborados. Mas, todo esse momento também se relacionava com o mover-se a partir das características que fundamentam as expressões das danças afro-baianas.

O que caracterizavam os encaminhamentos técnicos conduzidos realizados, estava na ideia de não buscar que cada pessoa presente no encontro reproduzisse fielmente o que estava sendo mostrado, mas como traduzia em seus corpos o que era proposto. Pois, mesmo focando o trabalho numa parte do corpo ou grupos musculares, sempre se pontuava que a parte relacionada integrava o todo. Exemplificando, conduzia-se o mover de cabeça em suas possibilidades, assim como o tronco junto aos braços e coluna, os ombros, os quadris, findando com um momento nomeado de “xirê” (festa), seguido pelo ritmo percussivo “hamunha”, uma composição coreográfica composta que traduzia a intenção festiva do momento.

Após o “xirê”, seguia com os encaminhamentos técnicos elaborados, digamos mais amplos, em que, não só, a postura do corpo durante os exercícios

propostos eram relacionados aos sentimentos e arquétipos que singularizavam a personalidade dos Orixás do Candomblé, como determinadas posições das mãos e braços traduziam simbolicamente, os “instrumentos” que compõe a estética dessas divindades, enquanto elemento de seu manuseio; a espada de Ogum, o arco e flexa de Oxóssi, o abebé de Oxum ou Yemanjá, o machado de Xangô, o iribí de Nanã, o xaxará de Omolú, o bradjá de Oxumaré, o apaxorô de Oxalá.

Um outro aspecto fundamental na mediação de ensino das danças afro-baianas diz respeito a musicalidade percussiva. A dança só se estabelece por uma sinergia entre ritmo, movimento e sentimento, constituindo-se numa experiência única e singular. Pois, essas expressões exigem disponibilidade corporal de não julgamento do que seja o certo ou o errado. Não se buscou o movimento “perfeito”, mas sim, um movimento que tivesse sentido para quem estava praticando.

Entre os ritmos percussivos utilizados nos encontros, estiveram a hamunha, o ijexá, o alujá, o aguêré, o ylú, o batá, o vasé, o opanijé, o bravum. Ressaltando que o som oriundo dos atabaques nos terreiros de Candomblés são os responsáveis pela evocação dos Orixás. Mas, no contexto do BTCA, esses ritmos elencados serviram como fonte matrizes para a sua reelaboração pelo percussionista presente, se tornando um ambiente de estudo, pesquisa e descobertas para todos; ministrante, dançarinos (as) e percussionista.

O foco esteve em exercitar, não só, a capacidade do som de provocar alterações no corpo, como evidenciar a intrínseca relação da dança com a música nas expressões afro-baianas. “O som é a primeira relação com o mundo, desde o ventre materno. [...] Além de atingir os movimentos mais primitivos, a música actua como elemento ordenador, que organiza a pessoa internamente” (MANUELA, Disponível em: ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/, acessado em 2 de jul. de 2021).

O terceiro momento – Expressões de danças e proposições criativas corresponderam ao ápice dos encontros, partindo da compreensão de que os três momentos interrelacionavam-se. O momento representou exercitar as expressões das danças elencadas. Porém, por proposições de composições coreográficas criadas em suas reelaborações pelo autor, ou por dispositivos sugeridos para que os próprios dançarinos elaborassem. Caracterizando-se enquanto um processo educativo em dança de perspectiva pedagógica decolonial, constatada nesta

descrição das estratégias metodológicas vivenciadas, as quais partiram dos planos didático-pedagógicos traçados.

Considerações

Essa produção textual em sua narrativa buscou, sobretudo, descrever as experiências do autor, enquanto profissional da dança e pesquisador engajado em questionar a pedagogia a ser adotada nas práticas de ensino das danças afro-baianas em espaços de formação e criações artísticas em dança na Bahia. Evidenciando a sua proposição pedagógica decolonial posta em prática no BTCA no período de 2017 a 2020. Onde, tradicionalmente o Ballet Clássico e o Pilates são as modalidades de preparação técnica corporal dos bailarinos.

O referencial teórico substanciou não só os princípios filosóficos adotados – os da cultura nagô-yorubá – na mediação das danças elegidas, como os formatos de configuração e singularidades que caracterizam essas expressões. As quais, em suas implicações pedagógicas de apreensão/assimilação em seus contextos de manifestação e expressão, se estabeleceram a partir de uma ação de resistência contra o poder colonizador, ou seja, por um movimento de insurgência – decolonial.

A pesquisa aqui relatada se constitui também enquanto uma insurgente produção epistêmica sobre pedagogia de ensino para as danças afro-brasileiras, gerada a partir de uma experiência prática e alinhada por uma análise qualitativa, em que, o foco dessa investigação se centrou na compreensão dos sentidos e significados, os quais alimentam o nosso conhecer e traduzem as mudanças dinâmicas no campo social, no caso aqui, artístico. Trazendo uma aproximação do real mais condizente com as formas humanas de representar, pensar, agir, situar-se (GATTI e ANDRÉ, 2013, p. 29).

É a partir do respeito pelos diversos agrupamentos étnicos, formador da nação, que se tenta estabelecer um diálogo e um caminhar, compartilhando elementos de uma referência cultural e de outra, significando uma soma, de modo que ninguém fique em desvantagem, isso já representa um importante passo para as mudanças (CONRADO, 2006, p 56).

Finalizando, espera-se também que esse estudo possa chamar a atenção dos gestores do BTCA – a companhia de dança oficial do Estado da Bahia – no que tange ao reconhecimento das expressões das danças afro-baianas como possibilidades, também, de substanciar a preparação corporal de seu corpo de

2459

bailarinos, uma vez que em seu repertório de criações coreográficas de dança, algumas delas, se mostram terem adotadas essas expressões como fontes temáticas nos processos de suas criações, tais como; “Berimbau”, “Orixás”, “Sanctus”, “Agbara”, “Amí”, “Saurê”, entre outras.

Agnaldo Sousa Fonsêca.
UFBA.

bailarinoagnaldofonseca@gmail.com

Mestrando Profissional em Dança – PRODAN (UFBA). Especialista em Arte Educação. Pedagogo. Bailarino e integrante do Núcleo de Pesquisa do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA (FUNCEB/BA). Professor de Danças Afro-Brasileiras. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA/CNPq (UFBA) e Coordenador do Departamento de Dança do Bloco Afro Malê Debalê de Salvador-BA.

Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado.
UFBA.

ameliaconrado@hotmail.com

Dr^a. em Educação pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFBA). Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Líder do GIRA – Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares.

Referências

- ABIB, Pedro R. J. **Culturas populares, educação e descolonização**. Faculdade de Educação – Faced/ Universidade Federal da Bahia – UFBA. Salvador, 2018.
- BENISTE, José. **Òrum-Aiyê: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**/ José Beniste. – 14^a ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2020.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira angola e dança afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia**. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação – Faced: Salvador, 2006. 314f.
- COSTA, Marco Antônio F. da. **Projeto de pesquisa: entenda e faça**/ Marco Antônio F. da Costa, Maria de Fátima Barroso da Costa. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GATTI, Bernadete; ANDRÉ, Marlí. **A relevância dos métodos de pesquisa qualitativa em Educação no Brasil**. Et All. Wivian Weller e Nicolle Pfaff (Orgs). – 3^a ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- SECULT/BA, Disponível em: cultura.ba.gov.br/2020/03/17467/samba-de-roda-do-reconcavo-baiano-passa-a-ser-Patrimonio-imaterial-do-Estado.html. Acessado em 27 de jun. de 2021.
- INTERNET, Disponível em: [pt.m.wikipedia.org>wiki>polirritmia](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/polirritmia); www.dicio.com.br>policentrismo; holos.org.br. Acessado em 29 de jun. de 2021.
- MANUELA. **Os toques no Candomblé**. Disponível em: ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/. Acessado em 2 de jul. de 2021.

2460

LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** – 12. Ed. São Paulo, Cortez, 2010.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileiro**/ Marco Aurélio de Oliveira Luz. – 2ª ed. – Salvador: EDUFBA, 2000.

MORAIS, Lícia. **Decolonizar a dança é possível?** Comunicação oral. Entrevista concedida a Agnaldo Sousa Fonsêca. Salvador, 14 de mai. de 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias, línguas, culturas e civilizações**/ Kabengele Munanga. – São Paulo: Global, 2009.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. **Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil** – Educação em revista, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15 – 40, abr. 2010.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou negona, sim senhor! Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano**/ Nadir Nóbrega Oliveira. – Maceió: [grafmarques], 2017.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e américa latina**. Et al. Edgardo Londer (Org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, set. 2005, p. 227 – 278.

Ojú ará dudu - corpo negro: memórias em movimento

Alexandre Carvalho dos Santos (UFRJ)
Katya Souza Gualter (UFRJ)
Raphael Luiz Barbosa da Silva (FAV)
Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

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

Resumo: O presente texto pretende compartilhar as experiências de 04 artistas e pesquisadores da dança como dinamizadores de práticas corporais junto a 20 intérpretes-criadores brasileiros e latino-americanos no Minicurso *Ojú Ará Dudu - Corpo Negro: Memórias em Movimento* desenvolvido na Residência Especial Criadores Negros na Dança no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO) no mês de julho de 2019.

Palavras-chave: MINICURSO. CORPO NEGRO. PRÁTICA AFROREFERENCIADA. MEMÓRIAS

Abstract: This text intends to share the experiences of 04 artists and dance researchers as promoters of corporal practices with 20 Brazilian and Latin American interpreters-creators in the Minicourse *Ojú Ará Dudu - Black Body: Memories in Movement* developed at the Black Creators Special Residence in Dance at the Choreographic Center of the City of Rio de Janeiro (CCO) in July 2019.

Keywords: MINI COURSE. BLACK BODY. DANCE. REFERENCED PRACTICE. MEMOIRS

1. O movimento do ontem no hoje

Agô! Pedimos licença e saudamos Exu para que o caminho seja odara, frutífero, instigante e belo. Que o encantamento esteja presente em todas as pessoas e que possamos recriar e construir mundos potentes nesse compartilhamento de histórias e experiências. Somos quatro artistas e pesquisadores da dança que em um estado contínuo de criação e movimento, formamos rodas, deslocamentos sob o domínio da circularidade. Lado a lado caminhamos no sentindo anti-horário com a intenção de refrescar a memória corporificada, fruto de ações afropoéticas. Olhamos para a trajetória e refletimos sobre as nossas escolhas e eventualidades.

Partimos de uma questão nevrálgica: como o exercício de olhar e refletir sobre ações formativas afroreferenciadas em dança se configura como estratégia

2462

potencializadora de procedimentos e narrativas artísticas criadas por Corporeidades Pretas? No contexto sociocultural, a produção do conhecimento em suas inúmeras expressões e as discussões em torno desse tema fortalecem, cotidianamente, traços e percursos abrindo possibilidades para criação de práticas provocadas pelos universos circundantes dos atores sociais, protagonistas nas experiências vividas.

Sob essa ótica, ministramos o **Minicurso *Ojú Ará Dudu - Corpo Negro: Memórias em Movimento, na Residência Especial Criadores Negros na Dança***, realizada no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (CCO) em julho/2019, para 20 artistas nascidos e/ou domiciliados no Brasil, México, Argentina, Chile, Cuba, Colômbia, Paraguai, Peru, Uruguai, El Salvador, Espanha.



Figura 1: Jogos Corporais: deslocamentos e mobilidade de pontos de vista - Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Raphael Arah e Tatiana Damasceno. Foto: Isabela Oliveira

As dinâmicas do trabalho se pautaram na consolidação dos projetos artísticos do público-alvo, constituído na sua totalidade por intérpretes-criadores brasileiros e latino-americanos dos países supramencionados. Brasileiros: Adnã Ionara Maria Alves, Alexandre Rodrigues, Camila de Santana da Rocha, Isabela Oliveira, José Elídio Pereira Neto, Julia Eliseu de Oliveira, Juliana Angelo de Oliveira, Luana Arah, Monica Silva da Costa, Morena Paiva. Latino-americanos: Diana Paola Cortes Cuero (Colômbia), Didine Teresa Ángel Rodríguez (El Salvador), Eugenia Silveira Chirimini (Uruguai), Hugo Orlando Rojas Díaz (Paraguai), Héctor Renan Arévalo Robles (Peru), Karime León Barreiro (México), Mery Palacios

Mena/Wiwa (Colômbia), Patrícia Nsea Ondo Méndez (Colômbia), Paula Gallardo Díaz (Chile), Reinaldo Ribeiro (Brasil/Espanha).



Figura 2: o corpo no círculo, num movimento coletivo, agradece a ancestralidade ao curvar o corpo até o chão. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Tatiana Damasceno e Raphael Arah. Foto: Isabela Oliveira

Os dinamizadores/facilitadores e os intérpretes-criadores viveram experiências ancoradas em discussões norteadas por uma bibliografia de autores/as pretos/as previamente selecionada em torno dos seguintes temas: dramaturgias e decolonialidade; o corpo negro na cena; danças negras; tradição, ancestralidade e saber corporal; epistemologias do sul; corpo afroreferenciado, mito e memória.

Na qualidade de integrantes do GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede), desenvolvemos o **Minicurso Ojú Ará Dudu - Corpo Negro: Memórias em Movimento**. *Ojú Ará Dudu* significa “olhos de um ser negro” e por extensão “olhos de criadores e pensadores negres”, neste caso, brasileiros e latino-americanos (DAMASCENO, GUALTER, SANTOS, SILVA, 2020).

As práticas corporais foram geradoras de tensionamentos que abriram porosidades para “pensar, agir” saberes e danças pretas, em espaços diversos de formação. Adilbênia Freire Machado observa que:

Somos plurais, tecidos por culturas diversas e assim por diferentes modos de aprender / ensinar / sentir. E desde a cosmo percepção africana aprendemos com nossas vivências / experiências, com nossas andanças, chegadas e partidas, nosso caminhar, o Odu que tece nosso estar no mundo, o corpo que nos permite ser em toda nossa integridade, ser de corpo inteiro. (2019, p. 1)

Nos aproximamos do pensamento de Machado (2019) sobre o processo de ensinar. A pesquisadora compreende o aprender/ensinar como um ato de compartilhamento, cuidado, afeto com e para a vida e o universo com o qual dividimos nosso ser / viver.

Em comunhão com a autora, o desenvolvimento presencial das atividades, bem como a atitude de contar e recontar essa experiência por meio da escrita, atualizando memórias, configura a abertura de um Espaço Quilombola composto e construído por artistas pretos heterogêneos.

Corpos pretos diversos propagaram e partilharam memórias, pensamentos e tradições de técnicas corporais afroreferenciadas efervescentes em cada artista interatuante. As danças, composições e capacitações foram propostas a partir de um projeto político-pedagógico de resistência, com o objetivo de mobilizar e incitar ações táticas e permanentes de recriação da linguagem da dança negra em múltiplos espaços da formação continuada.

Conforme mencionamos anteriormente, o Minicurso integrou um conjunto de ações do GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede). O Grupo integra quinze instituições de ensino, arte e cultura, públicas e privadas, formais e não formais entre os estados do Rio de Janeiro, Goiás, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, o que confirma o seu caráter interinstitucional e interestadual, sendo a Escola de Educação Física e Desportos (EEFD) da UFRJ a interlocutora¹.

Fundado em 2018, o GrupAR vem investindo primordialmente na criação e consolidação de espaços de aglutinação entre provocadores, geradores de encontros entre saberes acadêmicos e não acadêmicos, abrindo debates em torno de temas essenciais, como por exemplo, “O Corpo Preto como protagonista nos espaços de formação”, entre outros, conforme pode ser visionado, de forma compacta, nos vídeos Partilhas de Saberes (2019), Corporeidades Pretas (2020) e *Ojú Ará Dudu – Corpo Negro: memórias em movimento* (2021).

Em sinergia, no Minicurso, mergulhamos no campo desafiador das singularidades, experiências e práticas, marcadas pela racialização social. Nos

¹ Instituições integrantes do GrupAR: Associação Afro brasileira Casa do Tesouro - Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo/MG, CCO/RJ, Cia Étnica de Dança/RJ, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-RJ, Casa do Jongo/RJ, Coletivo Negração/RJ, Cia Rubens Barbot Teatro de Dança/RJ, Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior/UNB-GO, Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro/Faculdade Angel Vianna-RJ, Performar Memórias na Dança/RJ, Escola de Teatro e PPGAC/UFBA-BA, Escola de Teatro/UNIRIO-RJ, UFF-RJ, UFRJ-RJ, Companhia Arte&Folia/PE, ESLIPA (Escola Livre de Palhaços).

debruçamos sobre a criação conjunta de políticas de convivência com os profissionais artistas da cena, pois não se tratou da preparação de bailarinos e coreógrafos para produzirem espetáculos. O cerne foi a apreensão do modo como os Corpos Pretos compreendem os espaços em suas múltiplas dimensões e como esses espaços influenciam sobremaneira nas suas posturas, atitudes, valores, desejos, comportamentos, políticas, que implicam, incisivamente, na formulação de textos, discursos, práticas corporais produtoras de saberes, que escapam das convenções onde se inscrevem as palavras.

Ao mesmo tempo, essas práticas geram, criam habitares onde as palavras são encontradas, acessadas e a escrita (no corpo) acontece reinventada. Elogiamos o Corpo Preto como agente transformador de Mundos, a partir das relações no Coletivo, de maneira a podermos estimular um efetivo posicionamento político, frente aos futuros que estão sendo construídos e, portanto, alterados a cada instante por todos/as nós que deliberamos viver e criar, livremente, na contramão da subalternização, do preconceito e da discriminação que vêm assolando os Corpos Pretos, há mais de cinco séculos.

É certo que, atualmente, dispomos de textos, práticas corporais, propostas pedagógicas de qualidade para trabalhar a questão da história do Corpo Preto que traz, fortemente, modos afro-diaspóricos de coabitar os múltiplos Universos simbólicos pelos quais transitamos e somos transitáveis. Contudo, existe ainda uma larga lacuna a ser preenchida pelo fortalecimento de alianças através da criação de espaços de aglutinação, de inclusão. Acreditamos que o movimento de circularização - a gira pode concorrer para tal preenchimento, na medida em que agrega, inclui, aglutina, subvertendo a realidade posta, que ao prosseguir girando em cada uma de nós, pessoas pretas, transforma e é transformada.

Sob essa perspectiva “girante”, potências pretas foram afetadas na relação e seguiram prolongando-se entre si e para além de si mesmas, gerando potências ulteriores, aglutinando forças em experimentações práticas diversas, entre as quais, aquelas que exaltaram a rosa vermelha e o potencial feminino em circularidades, como pontos centrais instigadores da quebra dos sistemas reguladores hegemônicos eurocentrados, que eficazmente promovem políticas de cisão entre os corpos oprimidos, neste caso, entre os Corpos Pretos.



Figura 3: Jogos Corporais: Atualização de memórias pela oralidade. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadores Raphael Arah e Katya Gualter. Foto: Alexandre Roiz

Estamos lidando com experiências dotadas de sentidos que jamais se repetem, isto é, aproximações ímpares entre os corpos presenciais visíveis, mas também entre eles e invisibilidades carregadas de presença. Estamos falando de mudanças, desvios, digressões de tempos e espaços nos quais a partilha acontece com todos os seus possíveis e é acrescida por cada uma, por todas aquelas pessoas que identificamos em cada experiência vivida e ainda por aquelas que, embora não legíveis, não visíveis, nem audíveis, marcaram e marcam as suas presenças de maneira viva e real – Vidas que se prolongam, renovadas em possibilidades de encontros entre os corpos que vieram antes, os corpos aqui/agora e o os corpos por vir... Muito antes do nascimento de um bebê... Durante toda a Vida a partir da fecundação... Para muito além da conhecida morte no senso comum (CAMPOS, GUALTER, 2021).

Estamos falando de Ancestralidades, de trânsito descontínuo, não linear. Estamos falando de um sem número de acontecimentos os quais os contornos físicos não dão conta, porque são delimitadores.

Reconhecendo a rosa vermelha como o elemento com grande poder de liberação do potencial feminino no aguçamento de ancestralidades trabalhamos a rosa no Minicurso, prolongando-se na roda, na gira, para incitarmos contágios, isto é, sermos contagiados e contagiar a cada experiência de interação entre as pessoas, legitimando o potencial feminino como sendo Corpo poético-dançante, habitar da Arte, passagens, trânsito, coabitando os corpos cotidianos, os lugares da experiência em curso, que exprimem continuidade, mudança, expansão e revolução (GUALTER, 2014).

Em conformidade, desenvolvemos atividades predominantemente em círculos, o que pressupõe pontos de convergência em movimento. O “espaço Roda”, a gira nos ofereceu o alerta para estarmos atentos aquilo que os olhos não apreendem e receber o entorno por sentidos que se fazem presentes e expandem os limites entre o corpo e o espaço, construindo coabitares. Esses coabitares produzem e carregam em seus ventres o próprio germe da sua transformação, jamais para substituir velhas hegemonias acadêmicas por novas, mas para salvaguardar e assegurar o processo contra-hegemônico em permanente curso, em contínuas circularidades, consoantes com as confluências de seus coabitantes e passageiros, como nos ajuda a pensar com primor Antônio Bispo dos Santos (2015).

Esse grande pensador preto, ou melhor, tradutor, como ele mesmo se intitula, traz os conceitos de confluência e transfluência conjuminados a atitude do ser humano na relação com o outro, em espaços de interação nas comunidades tradicionais, onde os encontros entre pensaeres/fazerres valorizam seus ancestrais que vivem com a terra, pela terra, de maneira biointerativa, orgânica. Muito mais do que possuidores de lugares, cada um é, sobretudo, parte integrante do(s) lugar(es) que coabita(m).

Nesse movimento contínuo de interação, as pessoas, ao circularem, confluem, transfluem, ou seja, fluem umas com as outras, em atravessamentos, passagens, trânsitos pelas lentes, pontos de vista, sensações do outro. Não se trata de apropriação do lugar alheio. A proposta segue na direção do exercício de compartilhar as próprias experiências e de se aproximar da experiência do outro, no sentido de que tais deslocamentos potencializam encontros geradores de fecundidades.

Estas, por sua vez, geram saberes orgânicos que abarcam envolvendo o “ser”, ao contrário da geração de saberes sintéticos, onde a vida orgânica, a vida

biointerativa, a interação entre as pessoas é desconectada e o ser humano se torna um sintetizador de conhecimento dissociado, fragmentado da Natureza (BISPO DOS SANTOS, 2015).

Baseados nessa perspectiva das forças aglutinadoras e da geração de saberes orgânicos, configuramos o Minicurso como sendo coabitares pluriepistêmicos das Corporeidades Pretas, ou seja, espaço de elogio a modos plurais de produzir conhecimento e espaços de pesquisa dessas corporeidades.

2. Com os pés no chão: dançando com os orixás

Todos os encontros do Minicurso foram realizados no CCO, exceto o encerramento no dia, 25 de julho de 2019. Esse momento de culminância aconteceu na comunidade de terreiro *Asé Ilê Ayê Ojú Odé Igbô*, localizado no bairro de Realengo/Rio de Janeiro.

No planejamento das atividades, nós, dinamizadores/facilitadores, chegamos ao consenso de que os terreiros de Candomblé são espaços de salvaguarda de saberes ancestrais africanos, que transmitidos pela oralidade costuram, tecem, grafam no corpo, memórias de geração em geração. Nessa direção de entendimento, as comunidades de terreiro são lugares de junção de memórias da diáspora, reorganizadas para a subsistência e vitalização do Corpo Preto.

Na ocasião, a *Iyalorixá* Nara de Oxóssi, liderança do *Asé Igbô* e os *Babalorixás* Vanderlei do Ogum (*Babákekerê*) e Xandy Carvalho de Oxumarê, somados àquela comunidade acolheram o grupo dos intérpretes-criadores e facilitadores do Minicurso. O terreiro desde 2010 vem firmando uma parceria acadêmica com o Projeto em Africanidade na Dança Educação-PADE, coordenado pelo professor Xandy Carvalho do Departamento de Arte Corporal (DAC), da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Essa parceria viabilizou a visita do grupo à cerimônia pública de confirmação do Ogã André de Ayrá.

O ogãs têm como função cantar e tocar, entre outras. Cantam em *yorubá* e tocam ritmos específicos e complexos para cada orixá. Compõem um importante espaço no ritual coletivo do terreiro, que conta com *yalorixás*, *babalorixás*, *egbomis*, *ekedys* e *yaôs*, onde todos se complementam entre si, cada um dentro do seu fazer.

2469

A festa de confirmação de um ogã é o início de seu compromisso litúrgico com os orixás e a comunidade de terreiro.



Figura 4: Encerramento do Minicurso: Cerimônia pública de confirmação do Ogã André de Ayrá. Em quadro/da esquerda para direita: Ogã André de Ayrá e Orixá Oxum (Babalorixá Xandy Carvalho). Foto: Tati Vitorino

Segundo Elbein dos Santos (1986) e Beniste (2002), o nagô concebe que a existência transcorre em dois planos: no aiyé (o mundo real) e no orum (o além). No aiyé habitam os seres humanos e no orum os seres ou as entidades sobrenaturais. O orum consiste em um mundo paralelo ao mundo real e coexiste com todo o conteúdo desse último. Assim, cada ser do mundo real possui um duplo orum, espiritual e abstrato.

Orixás, as forças cósmicas nagô, vivem no espaço mítico do orum e estão associados aos elementos da natureza, água, terra, fogo e ar. Encontram-se agregados à origem da criação e sua própria formação e seu axé são emanações diretas de Olórun (criador supremo). Orixás são genitores divinais, energias simbólicas e espirituais que agregam, comandam e representam determinadas potências presentes no mundo natural. Essas potências estão relacionadas aos caminhos de vida dos seres humanos (DAMASCENO, 2015).

Aproximando o conceito de orixá ao do arquétipo, Ligiéro (2006, p. 50) assinala que:

Os Orixás são personalidades arquetípicas que concentram em seus mitos grandes quantidades de ensinamentos místicos sobre diversas áreas da

2470

existência. O Candomblé, como prática religiosa, é um acesso direto a todo esse manancial de sabedoria ancestral.

Para Pierre Verger (1981), orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. Verger reconhece uma existência histórica do orixá, mas também se refere ao orixá como uma força pura, axé imaterial.

A festa no terreiro de candomblé reúne múltiplas dimensões. Membros e visitantes se encontram para uma experiência, intra e extra corpo. A experiência no *Asé Igbô* abriu um vasto campo de possibilidades para os corpos se conectarem com saberes herdados da diáspora, ampliando o repertório corporal, histórico e ancestral, através do canto, do toque dos tambores e da dança.

No Candomblé, a dança expressa o gestual mais potente na comunicação entre os corpos e nas conexões dos corpos com potências invisíveis e divinizadas onde o corpo é divino e o divino dança no corpo. A dinâmica viva do terreiro reconstrói a memória do Corpo Preto e potencializa re-existência.

3. A urgência por “corpos girantes”



Figura 5: No ponto, os componentes girando em torno de si e executando pequenos deslocamentos, ativam a energia afetiva que acolhe e reconhece o outro. Em quadro: intérpretes-criadores da Residência e facilitadora Katya Gualter. Foto: Isabela Oliveira

Mobilizados pela circularidade - o “espaço Roda”, fomos instigados a experimentar trocas inusitadas expandidas em territórios e campos intensivos que habitaram histórias, manifestadas em gestos, movimentos e atitudes, na gira, girando. No “espaço Roda”, interagimos, de modo que todos se posicionaram em deslocamentos contínuos das suas zonas de conforto e, em atitudes girantes, o corpo foi central no processamento de informações repletas de significados vitais que extrapolaram o discurso verbal, na comunicação entre Corporeidades Pretas e distintas.



Figura 6: No círculo, símbolo da totalidade original do Universo, promovemos trocas lado a lado reconstruindo saberes a partir das experiências de cada um e leituras de textos.
Foto: Alexandre Roiz

Recebemos e ofertamos movimentos. Partilhamos. Giramos. Dançamos imagens, coabitamos estados de fala e de escuta na relação com o outro. As partilhas apontaram para a urgência de continuarmos a girar imergindo em campos de experimentação artística, trabalhando a confluência de esforços e ações para a potencialização de interações dialógicas entre Corporeidades Pretas no cenário nacional, em particular, intérpretes-criadores brasileiros, latino-americanos e dos demais países.

É urgente continuarmos girando no “espaço Roda” para ampliar a rede dos corpos girantes geradores e provocadores de espaços de aglutinação, no Brasil e no Mundo, com desdobramentos voltados para as Corporeidades Pretas fortemente influenciadas pelo Coletivo, as quais em prolongamentos contínuos, jamais se esgotam. A cada prolongamento, essas Corporeidades ganham novos

2472

contornos e, consolidadas como referências de múltiplos saberes, se afirmam na luta contra as desigualdades.



Figura 7: A rosa vermelha, elemento com grande poder de liberação do potencial feminino, simboliza também, o renascimento, o fogo criador movente e propulsor das práticas interativas no *Ojú ará dudu*. Foto: Alexandre Roiz

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ

tatidamaria@gmail.com

Nome artístico: Tatiana Damasceno. Mulher preta. Artista, docente e pesquisadora nos Cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do Curso de Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira. Integrante GrupAR.

2473

Alexandre Carvalho dos Santos
UFRJ
xandycarvalho50@gmail.com

Nome artístico: Xandy Carvalho. Homem preto. Docente dos Cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDan/UFRJ. Coordenador do Projeto em Africanidade na Dança Educação – PADE/UFRJ. Integrante GrupAR.

Katya Souza Gualter
UFRJ
katyagualter@gmail.com

Nome artístico: Katya Gualter. Mulher preta. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Artista docente e pesquisadora da Dança/UFRJ. Coordenadora do Laboratório PECDAN (Pesquisa em Cinema e DANça)/UFRJ - Projeto Poéticas no cotidiano sob olhares de Exu e Pombagira. Integrante GrupAR.

Raphael Luiz Barbosa da Silva
FAV
arah.rapha@gmail.com

Nome artístico: Raphael Arah. Homem preto. Artista docente e pesquisador da dança. Professor do curso técnico em bailarino contemporâneo da Escola Angel Vianna. Coordenador do Núcleo de Estudos Contemporâneos do Corpo Negro da Faculdade Angel Vianna. Mestrando em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Integrante GrupAR.

Referências

BENISTE, José. **Òrun Àiyé: o encontro de dois mundos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. INCTI/CNPq: Brasília, 2015.

CAMPOS, Flavio; GUALTER, Katya Souza. Encruzilhadas e Entrelaçamentos: trocas interinstitucionais. In: TERRA, Ana; BONFITTO, Matteo; GERALDI, Sílvia; FERRACINI, Renato (Orgs.). **Como as Artes da Cena podem responder à Pandemia e Caos Político no Brasil?** Campinas: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021. Disponível em: <http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>. P. 515 – 552.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas águas de Iemanjá: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar**, 2015. 234f. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

DAMASCENO, Tatiana Maria; GUALTER, Katya Souza; SANTOS, Alexandre Carvalho dos; SILVA, Raphael Luiz Barbosa da. **Residência Especial Criadores Negros na Dança: A prática tensionando e partilhando sabres**. In: Revista Passos nº 2/CCO. P. 56 – 66. Disponível em: 2474

<https://centrocoreografico.wordpress.com/2020/08/09/revista-passos-2/>. Acesso em 11 de março de 2021.

ELBEIN DOS SANTOS, J. **Os nagô e a morte: asésé e o culto égum na Bahia**. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

GUALTER, Katya Souza. **Senhora da Encruzilhada: perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual**. Campinas, 2014. 169f. Tese de Doutorado em Artes da Cena. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao candomblé**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2006.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia Africana: ética de cuidado e de pertencimento ou uma poética de encantamento. **Problemata: R. Intern. Fil.** V 10. n. 2, p. 56-75, 2019.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador: Currupio, 1981.

- Material audiovisual (Imagem em movimento) em meio eletrônico

Partilhas de Saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan (Gualter & Brêtas, Brasil, 2019, 9min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jNYqyh4h7D8&feature=youtu.be> Acesso em 11 de março de 2021

Corporeidades Pretas na EEFD (Gualter & Brêtas, Brasil, 2020, 10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SPNbVMkO-s4&feature=youtu.be> Acesso em 11 de março de 2021.

Ojú Ará Dudu - Corpo negro: Memórias em movimento (Gualter, Damasceno, Santos, Silva, 2021, 11min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3u6COOFenPs>. Acesso em 03 de junho de 2021.

Sobre plantar sementes no cimento

Aline dos Santos Teixeira (UFRJ)
Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

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

Resumo: Este trabalho introduz a busca por espaços de convivência entre saberes distintos e diversos, como apresentados no corpo social, nos cursos de graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Para isso, investiga a criação de estratégias pedagógicas com o intuito de desviar o olhar do centro das danças hegemônicas e propõe uma revisão crítica dos referenciais conceituais e coreográficos no ambiente universitário, vislumbrando equidade e representatividade nos processos de produção de conhecimento no campo da dança. Para isso se utiliza da apreciação e análise de trabalhos coreográficos de criadores negres e negros e da interlocução com produções textuais de artistas e também de intelectuais negres e negros da dança e de áreas afins tanto de dentro como de fora da universidade. Nesse processo, busca em conceitos como os de Afrocentricidade de Molefi Kete Asante e de Sociologia das ausências e emergências de Boaventura de Sousa Santos, guias que nos auxiliem no trilhar de caminhos de investigação, descoberta e encontro com múltiplos saberes e fazeres em dança.

Palavras-chave: DANÇA. UNIVERSIDADE. AFROCENTRICIDADE. DIVERSIDADE.

Abstract: This work introduces the search for spaces of coexistence between different and diverse knowledges, as presented in the social body, in the graduation courses in dance at the Federal University of Rio de Janeiro. For this, it investigates the creation of pedagogical strategies in order to divert the gaze from the center of hegemonic dances and proposes a critical review of conceptual and choreographic references in the university environment, envisioning equity and representation in the processes of knowledge production in the field of dance. For this, it uses the appreciation and analysis of choreographic works by black creators and the dialogue with textual productions by artists and also by black intellectuals from dance and related fields, both inside and outside the university. In this process, it seeks in concepts such as Afrocentricity by Molefi Kete Asante and Sociology of absences and emergencies by Boaventura de Sousa Santos, guides that help us to follow paths of investigation, discovery and encounter with multiple knowledge and practices in dance.

Keywords: DANCE. UNIVERSITY. AFROCENTRICITY. DIVERSITY

1. Que dança se dança na universidade? – tradições e contradições

O que de fato podemos apreciar nos espetáculos de dança contemporânea atualmente? Quais corpos estão em cena? Que questões estão em

2476

pauta? Qual a configuração étnica dos grupos/companhias? Qual o papel das universidades na reprodução de cânones estéticos e na legitimação de novos saberes?

Essas foram as primeiras perguntas a nortear o processo de pesquisa advindo de uma experiência vivenciada na Pandemia e que culminou na feitura desse texto. Sobre plantar sementes no cimento trata-se de uma metáfora para a ação insistente de buscar estratégias para transformar um solo rígido e excludente em uma terra fértil e acolhedora.

O ano de 2020, marcado pela Pandemia do novo Coronavírus, provocou, em todo o mundo, longos períodos de isolamento social. No Brasil, as universidades, incluindo a Universidade Federal do Rio de Janeiro, suspenderam suas atividades presenciais, passando a orientar que as ações possíveis fossem realizadas de maneira remota. Nos cursos de graduação em dança da UFRJ¹, muitos esforços foram e continuam a ser realizados para manter as atividades, de forma que a qualidade pedagógica se mantenha. Um desafio bastante complexo, já que os cursos de dança são majoritariamente presenciais e o ensino remoto não substitui as experiências geradas presencialmente. Neste contexto, foi possível perceber que o ensino remoto potencializou as desigualdades sociais e raciais. Fato que tornou mais urgente rever as referências primeiras que forjam nosso pensar, fazer e apreciar danças.

Para os componentes curriculares dos cursos de dança, uma série de fatores entra em jogo e se faz necessário para a realização do ensino remoto: espaço para realizar práticas corporais, dispositivos eletrônicos (computador, *tablet*, celular), plano de dados de internet ou *wi-fi*, além de questões pessoais, familiares e de trabalho, o que, para indivíduos apartados de direitos básicos de sobrevivência se torna fator impeditivo para o acompanhamento das atividades acadêmicas. Nesse sentido a estruturação forjada em processos de desigualdades sociais do nosso país faz com que as instituições públicas de ensino superior também sejam espaços de exclusão.

No livro *A cruel pedagogia do vírus*, o sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2020), discorre sobre as medidas de restrição para a não propagação do vírus que reforçam a exclusão de uma grande parcela da população que mais uma

¹ Atualmente a UFRJ possui três graduações em Dança: Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança.

vez, fica de fora das regras de convívio social do contexto atual. “Por um lado, ao contrário do que é veiculado pela mídia e pelas organizações internacionais, a quarentena não só torna mais visíveis, como reforça a injustiça, a discriminação, a exclusão social e o sofrimento injusto que elas provocam”. (SANTOS, 2020, p. 241).

Os projetos pedagógicos dos cursos de dança da UFRJ possuem uma matriz integrada que aparece refletida em um núcleo de disciplinas comuns aos três cursos, mas que também se atém ao estudo e aprofundamento de cada área específica. Estas, não apontam um único modelo conceitual sobre a dança voltados apenas para a prática da dança teatral erudita, mas considera a complexidade e a diversidade cultural que envolve essa linguagem e, ao mesmo tempo, entende que há uma especificidade no saber de cada um dos cursos. Contraditoriamente, essa diversidade cultural é apresentada de maneira muito sutil nas disciplinas obrigatórias ofertadas nas grades curriculares dos cursos, o que denuncia a manutenção de referenciais hegemônicos que norteiam as relações de ensino aprendizagem da dança no ambiente universitário, ainda sob forte influência dos modelos estéticos eurocêtricos.

A temática da Educação das Relações Étnico Raciais e o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, exigida pela Lei 11.645/2008 e pela Resolução CNE/CP 1/2004, está inclusa em diversas disciplinas do curso, tais como Dança e Antropologia, Dança e Sociologia e disciplinas de Folclore Brasileiro. E há, no rol de optativas, a disciplina Práticas corporais em comunidades Quilombolas e Indígenas, com carga de 30 horas, cuja ementa é: “Estudo da corporeidade e das práticas corporais negra e indígena em comunidades tradicionais do Brasil.”. Também há outra disciplina, chamada Comunidades tradicionais indígenas e quilombolas e práticas corporais e de saúde, na qual a ementa aponta para práticas corporais em comunidades de tradição africana e indígenas, e a carga é de 30 horas². Por mais que vejamos essas ações com bons olhos, temos que estar atentos em como esses saberes são incluídos no currículo, para que não sejam reforçados estereótipos construídos a respeito deles, pois como aponta Oliveira (2020, p. 48), “nos espaços acadêmicos, os saberes contra-hegemônicos são, constantemente, associados a uma perspectiva folclórica, exótica, étnica e popular”. Fato que reflete muitas vezes que as disciplinas criadas

² Informações retiradas do Projeto Político Pedagógico do curso de Bacharelado em Dança.

acabam trazendo conhecimentos **sobre** as pessoas negras e não **para** as pessoas negras, enfatizando o conhecer-sobre e não o conhecer-com. Nesse sentido, vale ressaltar que “as linguagens, técnicas, métodos e treinamentos eleitos pelos espaços de formação universitária em dança são predominantemente fundamentados por conhecimentos produzidos no norte hegemônico”. (SILVA, FALCÃO, 2017, p. 164).

Muitas disciplinas nos cursos de dança da UFRJ possuem ementas bem flexíveis no que concerne a disposição de conceitos como “técnicas da dança” o que viabiliza que os professores provenientes de formações diversas tragam suas experiências pessoais para a prática pedagógica. No entanto, sabemos que a Universidade ainda detém em seu corpo docente uma minoria de professores não brancos o que determina que muitos saberes não sejam incluídos como relevantes ou mesmo como válidos.

Em uma série de questões, Grada Kilomba (2019, p. 50) nos permite “visualizar e compreender como conceitos de conhecimento, erudição e ciência estão intrinsecamente ligados ao poder e a autoridade racial”:

Qual conhecimento está sendo reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas acadêmicas? E qual conhecimento não? De quem é esse conhecimento? Quem é reconhecida/o como alguém que possui conhecimento? E quem não o é? Quem pode ensinar conhecimento? E quem não pode? Quem está no centro? E quem permanece fora, nas margens? (Kilomba, 2019, p.50)

A colonização europeia instituiu no Brasil saberes e fazeres estrangeiros como sendo nativos em um processo de eurocentramento. Varreu para as beiradas os saberes dos povos originários. Escravizou-os assim como aos africanos que além de apartados de suas terras, foram obrigados a esvaziarem-se de tudo o que os constitui: suas famílias, seus povos, suas culturas, suas subjetividades.

Sendo a universidade o lugar principal de produção de conhecimento científico, tendo sido estruturada em uma sociedade construída pelo racismo, ela também reproduz mecanismos de exclusão. “Nesse sentido, a academia não é um espaço neutro nem tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a.” (Kilomba, 2019 p. 51).

Faz se urgente nesse momento a revisão das referências visuais, artísticas, epistemológicas que atualmente compõem os currículos dos cursos de

2479

graduação em dança. Mas não é tarefa simples. Existe uma grande complexidade no processo de descolonizar o olhar, que exige afrouxar, e por vezes, soltar muito do que nos constitui. Para a historiadora Lilian Schwartz (2020), se trata de “descolonizar as nossas representações coloniais”. Segundo a autora, “descolonizar a arte significa, ainda, inquirir as nossas próprias representações visuais que, de tão insistentes, acabam por se transformar em imagens/ilustrações, que apenas decoram ou confirmam o que previamente pensamos saber e conhecer”.

No livro *A Universidade no século XXI*, Boaventura de Sousa Santos (2011) inicia discorrendo sobre as crises e os desafios da universidade, em especial a pública, no final do século XX e continua propondo alternativas a fim de transformar o modelo vigente, visando reformas criativas, democráticas e emancipatórias. Defende que a universidade deveria estimular a relação entre conhecimento e sociedade visto que a mesma não existe apartada do mundo e das questões sociais. Nesse sentido, qual a importância do conhecimento desenvolvido na universidade se esta não dialoga com a sociedade? Segundo o autor,

na lógica do processo de produção de conhecimento universitário, a distinção entre conhecimento científico e outros conhecimentos é absoluta, tal como o é a relação entre ciência e sociedade. A universidade produz conhecimento que a sociedade aplica ou não, uma alternativa que, por mais relevante socialmente, é indiferente ou irrelevante para o conhecimento produzido. (SANTOS, 2011, p. 41)

No Brasil, as políticas de ação afirmativa objetivam combater discriminações e beneficiar grupos excluídos da sociedade, seja no passado ou no presente, através de medidas que aumentem a participação desses grupos no processo político, no acesso a educação, saúde, emprego, redes de proteção social e reconhecimento cultural. As cotas para ingresso no ensino superior e para concursos públicos, assim como a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, são exemplos importantes de conquistas em um longo caminho no combate ao racismo e na busca de igualdade de oportunidades. Com isso, indivíduos em sua maioria, racializados e situados à margem da sociedade, começam a vislumbrar maiores possibilidades de adentrar nas universidades. Contudo, as políticas deveriam se comprometer também no acompanhamento inicial desses alunos após o ingresso, visto que nos primeiros anos a dificuldade para se manter lá dentro pode promover altas taxas de evasão. Um fator relevante nesse processo é a falta de representatividade no corpo docente

2480

e técnico-administrativo, o que determina um currículo ainda construído em bases excludentes onde os exemplos de corpos, danças e fazeres não contemplam a diversidade discente. Percebemos que “o eurocentramento faz com que se crie uma distância entre os modos de conhecimentos vividos nas instituições de ensino e aqueles outros relacionados com as realidades dos sujeitos.” (OLIVEIRA, 2020, p. 48).

São muitas questões que envolvem a adoção de políticas de ações afirmativas para o ingresso no ensino superior que transcendem a disponibilização de vagas.

A avaliação crítica do acesso e, portanto, dos obstáculos ao acesso deve incluir explicitamente o caráter colonial da universidade moderna. A universidade não só participou na exclusão social das raças e etnias ditas inferiores, como teorizou a sua inferioridade, uma inferioridade que estendeu aos conhecimentos produzidos pelos grupos excluídos em nome da prioridade epistemológica concedida à ciência. As tarefas da democratização do acesso são, assim, particularmente exigentes porque questionam a universidade no seu todo, não só quem a frequenta, como os conhecimentos que são transmitidos a quem frequenta. (SANTOS, 2011, p 72-73).

Em contrapartida, existe uma quantidade considerável de projetos de pesquisa e extensão que tentam minimizar as lacunas existentes nos currículos dos cursos já citados. Ressaltamos que tanto o Departamento de Arte Corporal como a Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, veem, há muitos anos, desenvolvendo ações pontuais, convidando artistas e pesquisadores negras e negros e mestres de diferentes tradições para dialogar com a comunidade interna da UFRJ, principalmente através de projetos de pesquisa, produção artística e extensão³.

Contudo, apesar dos projetos desenvolverem, discutirem e proporem práticas decoloniais valorizando saberes e experiências diversas e terem a possibilidade de creditar componentes curriculares na forma de disciplinas optativas, a oferta de disciplinas obrigatórias que valorizem esses saberes específicos, ainda

³ **NUDAFRO (Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira)** - Coordenação: Profa. Tatiana Maria Damasceno; **PADE (Projeto em Africanidade na Dança Educação)** - Coordenação: Prof. Alexandre Carvalho dos Santos; **Companhia Folclórica do Rio-UFRJ** - Coordenação: Profs. Eleonora Gabriel e Frank Wilson; **Dos Mestres Populares à universidade: um diálogo de saberes** - Coordenação: Rita Alves; **Festival Folclorando** - Coordenação: Profs. Eleonora Gabriel e Frank Wilson; **PECDAN (PEsquisa em Cinema e DANça)** - Coordenação: Profa. Katya Souza Gualter; **Preservando e Construindo a Memória no Jongo** - Coordenação: Prof. Renato Mendonça Barreto da Silva; **Gilberto de Assis: Memórias da Dança Afro** - Coordenador: Prof. Marcus Vinicius Machado de Almeida; **COMUNIDANÇA** - Coordenação Profa. Denise Sá e **GRUPAR – Ancestralidades em Redes** - Coordenação: Profas. Katya Gualter e Ângela Bretas.

assim, é escassa. Salientamos, assim, a urgência de uma revisão crítica e estrutural do panorama da dança no ambiente universitário, que contemple as culturas afrodiaspóricas e ameríndias, vislumbrando espaços de equidade e representatividade nos processos de produção de conhecimento no campo da dança.

2. Quais danças se quer dançar na universidade? – perspectivas

Pelo exposto, indagamos: Não será urgente a apreciação e uma crítica implicada sobre as produções de danças que notoriamente são excluídas e colocadas à margem do fluxo central dos acontecimentos artísticos, objetivando pluricentralizar múltiplos saberes, valores e histórias contextuais?

A partir dessas inquietações, no primeiro semestre do período letivo de 2020, as professoras Aline Teixeira e Tatiana Damasceno ofertaram aos cursos de dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ o componente curricular obrigatório⁴ Tópicos Especiais em Apreciação Coreográfica⁵ trazendo para o foco da análise de produções contemporâneas em dança, o protagonismo dos corpos negros na pesquisa, composição e interpretação de seus próprios trabalhos. Usualmente, este componente propõe um mapeamento da dança contemporânea trazendo à tona suas principais correntes e tendências o que acontece, de forma frequente, a partir das danças de caráter hegemônico.

Porém, o que geralmente se organiza pela análise das epistemologias do Norte, como por exemplo, a dança pós-moderna americana, a nova dança francesa, a dança-teatro alemã, se organizou pela análise das epistemologias do Sul⁶, termo que designa a diversidade epistemológica do mundo. Para Santos (2013, p.18), “esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, (...) não atingiram níveis de desenvolvimento semelhantes ao do Norte global”. Santos explica que:

⁴ Tópicos especiais em apreciação coreográfica é obrigatório nos cursos de Bacharelado em Dança e Bacharelado em Teoria da dança e optativo no curso de Licenciatura em Dança.

⁵ EFA301 – Ementa: A dança contemporânea e sua produção coreográfica. Análise estética, histórica e política das principais tendências composicionais atuais.

⁶ Conceito formulado por Boaventura de Sousa Santos e reelaborado por ele em publicações subsequentes.

a ideia central é, que o Colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (SANTOS, 2013, p. 18)

A complexidade, porém, se situa muito além de questões geográficas e não se trata apenas de operar uma inversão de perspectivas. Feita a escolha de um filtro perceptivo afrodiaspórico para analisar as produções contemporâneas em dança, como encontrar e organizar esses saberes?

Inicialmente fez-se um pequeno mapeamento de artistas nacionais e internacionais, com enfoque maior no primeiro grupo, a fim de nos aproximarmos da produção contemporânea local, que muitas vezes não conhecemos ou mesmo não conseguimos acessar. Enfatizando que os artistas estudados nessa disciplina são apenas uma parcela pequena de uma multiplicidade de artistas e de uma pluralidade de saberes e fazeres espalhados pelo Brasil e pelo mundo. Um dos critérios para essas escolhas foi justamente a possibilidade de encontrar e acessar materiais desses artistas abertos em plataformas digitais, o que foi em alguns momentos, fator limitador para as escolhas.

Visando abordar procedimentos que vislumbrem possíveis mudanças curriculares, propôs-se um debruçar sobre produções coreográficas e textuais de artistas negras e negros, colocando-as/os em lugar de destaque nos fazeres contemporâneos, abrindo a perspectiva sobre essas danças e corpos construtores de narrativas simbólicas e diversas visões sobre um fenômeno de onde parte o conhecimento.

Nesse processo, nos detivemos em destacar a diversidade e também a singularidade das corporeidades negras que trazem “uma concepção de corpo que é sentido e experimentado, vivido e também pensado primordialmente na e pela dança (MACHADO, 2020, p. 226)”. Nesse sentido não nos detivemos em determinadas técnicas de danças negras⁷, visto que o próprio apagamento de suas raízes advindos dos processos coloniais construiu corpos híbridos, atravessados por

⁷ “A dança não necessariamente diz respeito a um atributo biológico, mas a um sistema cultural em que a classificação como dança negra é importante politicamente como estratégia de negociação e afirmação em um meio artístico ou cultural. Mais ainda, ela evoca determinados repertórios não só de técnicas corporais oriundas das danças de matrizes africanas, mas, antes, e sobretudo, questões, temas, problemas que dizem respeito à experiência negra em uma sociedade racializada – e racista” (MACHADO, 2020, p. 238)

técnicas de dança da Europa e América do Norte como o balé clássico e as danças modernas.

Essa experiência nos levou de encontro ao conceito de Afrocentricidade proposto por Asante (2009), que traz uma abordagem epistemológica não eurocêntrica e contra hegemônica, mas que não objetiva apenas trocar a posição dos que estão no centro pelos que estão à margem, questiona, porém, que uma visão particular tenha sido imposta como universal, causando o apagamento de tantas culturas, saberes e fazeres.

A Afrocentricidade não representa um contraponto à eurocentricidade, mas é uma perspectiva particular para a análise que não procura ocupar todo o espaço e o tempo como o eurocentrismo tem feito com frequência. Por exemplo, dizer música clássica, teatro ou dança é geralmente uma referência à música teatro ou dança europeus. A cultura europeia ocupou todos os assentos intelectuais e artísticos e não deixa espaço para os outros. Consequentemente, uma perspectiva revitalizada sobre a cultura é aquela em que se entende que todas as culturas podem produzir ideias clássicas de música, dança e arte. O pluralismo nas visões filosóficas sem hierarquia deve ser objetivo de toda interrogação madura. Todas as culturas humanas devem ser centradas, de fato, sujeitos das narrativas de suas realidades. (ASANTE, 2016, p. 17).

“A Afrocentricidade emergiu como processo de conscientização política de um povo que existia à margem da educação, da arte, da ciência, da economia, da comunicação, da tecnologia tal como definidas pelos eurocêntricos”. (ASANTE, 2009, p. 94). Este conceito nos estimula a olhar para os lados e perceber os corpos e as danças que sempre existiram simultâneas a um fluxo central de acontecimentos ligados a uma supremacia branca e universalizante, que teve como objetivo principal se sobrepôr hierarquicamente aos povos e culturas colonizados por eles.

Durante o período no qual a disciplina foi ministrada, a metodologia se organizou através da apreciação de trabalhos em vídeo, leitura e discussão de textos e articulações entre eles. O material era compartilhado antes para que cada um pudesse acessá-lo a seu tempo e nos encontros síncronos em plataformas digitais eram partilhadas questões e impressões acerca dos conteúdos abordados.

Um dos trabalhos assistidos foi Agô da NUDAFRO – Núcleo de pesquisa em dança e cultura afro-brasileira – Cia de Dança contemporânea da UFRJ, projeto coordenado pela professora Tatiana Damasceno. Para a discussão acerca do trabalho apreciado, contamos com a presença da própria e também do aluno egresso do curso de bacharelado em dança Luís Silva que além de intérprete–

criador é produtor da companhia. No encontro foram salientados aspectos presentes no processo de pesquisa e criação bem como de recepção da obra coreográfica.



Figura1: Espetáculo Agô (2018) Fotografia; Maria Julia Fróes

A criação foi alimentada por memórias pessoais e coletivas dos intérpretes por meio de movimentos, gestos, expressões e falas. Promove continuidade às pesquisas realizadas no projeto, conduzindo reflexões sobre diversidade, respeito, memória do corpo negro em suas tradições, modos de ser social e cultural. Nas palavras de Tatiana sobre o trabalho,

Agô é uma pesquisa cênica, prática e teórica, que entrelaça de forma poética na cena, movimentos, imagens, poesias e falas que percorrem o cotidiano de atores sociais afrodescendentes relacionando-os com a linguagem da dança contemporânea por meio de uma investigação coreográfica que busca intensificar e diversificar as possibilidades desse encontro. Através de diálogos, tensões e contradições estabelecidas com os indivíduos no universo urbano, até hoje, os afrodescendentes experimentam na pele a perpetuação de traumas culturais. Porém, alicerçados nas narrativas de lutas na terra, no jogo de guerreiros no caminho, no chão de oferendas eles ecoam com força, gestos de luta por respeito e oportunidades: Licença porque precisamos falar! Falar sobre saberes e acontecimentos que norteiam as nossas vidas. Sou essa pele, esse cheiro, esse beijo grosso, esse cabelo na medida exata. Sou o humano preto, amarelo, roxo, o branco e o azul dos ancestrais⁸.

⁸ Comunicação oral proferida na disciplina Tópicos especiais em apreciação coreográfica, ofertada aos cursos de dança da UFRJ, em 25 de janeiro de 2021.



Figura 2:Espetáculo Agô (2018) Fotografia Julius Mack



Figura 3: Espetáculo Agô (2018) Fotografia Julius Mack

A apreciação e posterior discussão sobre trabalhos coreográficos de artistas negras e negros conduziu os participantes da disciplina à reflexão acerca da arte e de seus processos criativos numa escuta permanente com os anseios dos diversos grupos sociais e grandes questões contemporâneas. Contribuiu com a disseminação de reflexões práticas e teóricas sobre a dança/arte na interface com a cultura afro-brasileira. Refletiu acerca das contribuições e sedimentações oriundas da matriz cultural africana no universo sensório-imaginário e concreto do corpo, de forma a ressignificar o corpo como um espaço - território de saberes coletivos. Por

fim, buscou promover uma formação mais especializada e crítica sobre o ensino, a criação e a interpretação cênica aos alunos dos cursos de dança da UFRJ.

Uma questão, porém, se fez determinante nesse processo de reflexão crítica: a maioria das/os artistas apreciadas/os eram desconhecidas/os dos discentes. Neste aspecto, apontamos algumas possibilidades: os artistas apreciados não são citados nos livros estudados; eles não transitam nos circuitos das danças cênicas contemporâneas; eles não estão nos grandes teatros nem nos festivais internacionais; eles também não estão na universidade. Se não são vistos nem conhecidos, onde eles se encontram?

Para Gomes,

Há produção de não existência sempre que determinada entidade é desqualificada e tornada invisível, ininteligível ou descartável de modo irreversível. O que unifica as diferentes lógicas da produção da não existência é serem todas elas manifestações de uma monocultura racional. (...) A percepção dessa ausência não acontece por acaso. Questioná-la poderá ser um caminho interessante para a mudança das pesquisas, sobretudo no campo educacional. (GOMES, 2019, p. 33-34)

No livro *O movimento Negro educador*, Nilma Lino Gomes traz a relevância dos movimentos sociais na legitimação dos saberes advindos de intelectuais negras e negros e discorre sobre algumas conquistas e muitos desafios, principalmente no que diz respeito à inserção destes na academia. Traz os conceitos de Sociologia das ausências e das emergências de Boaventura de Sousa Santos para problematizar e propor alternativas às lacunas epistemológicas presentes na produção de conhecimento científico. De forma resumida,

a sociologia das ausências é a revelação-denúncia de realidades e atores sociais silenciados, ignorados, esmagados, demonizados, trivializados, a sociologia das emergências é a revelação-potência de novos conhecimentos, de outras dimensões da emancipação e da libertação, de novas e ancestrais identidades, formas de luta e de ação política". (SANTOS apud GOMES, 2019, p. 9).

Para Gomes (2019, p. 33), "a sociologia das ausências consiste numa investigação que visa demonstrar que aquilo que não existe é, na realidade, ativamente produzido como não existente, isto é, como uma alternativa não credível ao que existe".

Compreende-se, assim, que o desconhecimento das/os artistas apresentadas/os na disciplina *Tópicos em apreciação coreográfica* é proveniente do apagamento desses artistas e de seus saberes pela ordem colonial, que hierarquiza

2487

o conhecimento dos brancos como superior ao dos negros. Reafirma-se, assim, que o conhecimento não eurocêntrico no espaço acadêmico é tido como conhecimento não válido, ou seja, inexistente.

A questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. (hooks, 2019, p.36-37)

Concluimos esse texto sabendo que ainda há muito a ser percorrido no sentido de trazer visibilidade ao que permaneceu invisível por tanto tempo, mas que essas pequenas iniciativas são necessárias para que cada vez mais pessoas tenham conhecimento da urgência de problematizar essas questões. A experiência de formular novas estratégias pedagógicas na disciplina Tópicos Especiais em apreciação coreográfica se configurou como um exercício político, uma ação corporal de combate a invisibilidade das diferenças, das falas, dos corpos e de lugares. Mapeamos, seguimos e cruzamos experiências artísticas e de vida de diversos criadores, negras e negros que nos oferecem uma vasta produção expressiva e poética, que em suas múltiplas formas, potencializam saberes na dança por meio da presença do corpo plural, dinâmico, criativo, resiliente e atravessado por muitos outros corpos.

Ainda temos muito cimento a ser quebrado para que outras sementes possam encontrar uma terra fértil para brotar e brechas para florescer. Mas é primordial que as ações realizadas sejam continuadas a fim de que a insistência seja um fator decisivo nos processos de transformação das estruturas racistas que ainda sustentam as instituições de ensino superior em nosso país.

Aline dos Santos Teixeira
UFRJ

alinesteixeira10@gmail.com

Artista e pesquisadora da dança. Professora dos cursos de graduação em dança da UFRJ e Bacharel em Dança pela mesma instituição. Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes – EBA/UFRJ. Coordenadora dos Projetos de pesquisa Corpo

2488

Estranho e Coletivo Urbano. Assistente de direção e preparadora corporal da Cia Híbrida/RJ.

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ
tatidamaria@gmail.com

Artista da cena. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Docente dos cursos de graduação em Dança e do Programa de pós-graduação em dança (PPGDan) do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira/NUDAFRO, e integrante do GrupAR - Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Referências:

- ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade**: Notas sobre uma Posição Disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Afrocentricidade: uma Abordagem Epistemológica Inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- SANTOS, Boaventura de Souza. **A cruel pedagogia do vírus**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2013.
- **A universidade no século XXI**: para uma reforma democrática e emancipatória da universidade. São Paulo: Cortez, 2011.
- hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- MACHADO, Felipe. Dança, Dança Afro, Dança Negra: dos modos de sentir o corpo. In: TAVARES, Julio Cesar (Org.) **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas**: perspectivas etnográficas. Curitiba: Appris, 2020.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. **O cão celebra com o rabo, mas morde com a boca**: pistas iniciais para a produção de uma dança preta. Rascunhos | Uberlândia, MG | v.7 | n.1 | p. 44-56 | jan. jun. 2020 | ISSN 2358-3703.
- SILVA, Luciane; FALCÃO, Inaicyra. **Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si**: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny. Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 162-173, jul./dez, 2017.
- SCHWARCZ, Moritz Lilia. **Kara Walker e a escravidão como linguagem visual**. São Paulo: Blog da Cia das letras, 2018.
- Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Kara-Walker-e-a-escravidao-como-linguagem-visual>

Danças, epistemologias negras e indígenas para uma educação humana e antirracista

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

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

Resumo: A temática abordada neste artigo se constitui como pesquisa acadêmica realizada através do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança) e do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com apoio financeiro a bolsistas do Programa de Iniciação à Docência (PIBIC/UFBA). O estudo aprofunda conhecimentos teórico-práticos-metodológicos sobre as danças negras, indígenas e suas (re)significações, vislumbrando um debate crítico que emerge de ativistas negros e indígenas, incluindo-se pessoas de outras referências étnicas engajadas a esse movimento. A questão que nos direciona verifica: É possível exercitarmos uma postura nas relações de ensino, pesquisa e produção de conhecimentos em arte, que seja voltada para uma educação humana e antirracista? Somam-se a este debate, autores como Nascimento (2019), Oliveira (2007), Conrado (2017), entre outros. Quanto a metodologia, optamos pela etnografia como caminho para apreensão dos dados que alimentam uma interdisciplinaridade constituinte das epistemologias pedagógicas, articulando aspectos singulares e plurais, conforme aponta a perspectiva de Macedo (2012). Consideramos que este trabalho é mais um momento de insurgências de corpos dissidentes, que lutam para superar os preconceitos e discriminações, buscando construir novas perspectivas da sua atuação por uma sociedade que reconheça a diversidade cultural e possibilite a construção de relações sociais equânimes.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURA NEGRA. CULTURA INDÍGENA. EDUCAÇÃO HUMANA. CORPOS DISSIDENTES.

Abstract: The theme addressed in this article is an academic research carried out through the Postgraduate Program in Dance (PPGDança) and the Professional Master's Degree in Dance (PRODAN) at the Federal University of Bahia (UFBA), with financial support for scholarship holders from the Initiation Program to Teaching (PIBIC/UFBA). The study deepens theoretical-practical-methodological knowledge about black and indigenous dances and their (re)significations, envisioning a critical debate that emerges from black and indigenous activists, including people from other ethnic references engaged in this movement. The question that guides us verifies: Is it possible for us to exercise a posture in the relations of teaching, research and production of knowledge in art, which is aimed at humane and anti-racist education? In addition to this debate, authors such as Nascimento(2019), Oliveira (2007), Conrado (2017), among others. As for the methodology, we chose ethnography as a way to apprehend data that feed an interdisciplinarity, constituting pedagogical epistemologies, articulating singular and plural aspects, as pointed out by Macedo's (2012) perspective. We believe that this work is another moment of insurgencies by

2490

dissident bodies, who struggle to overcome prejudice and discrimination, seeking to build new perspectives on their performance for a society that recognizes cultural diversity and enables the construction of equitable social relations.

Keywords: DANCE. BLACK CULTURE. INDIGENOUS CULTURE. HUMAN EDUCATION. DISSIDENT BODIES.

pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2020, p. 27)

Para início de conversa, abrimos essa gira!

Amélia Conrado, Eduardo Almeida, Sibele Bulcão, Andréia Oliveira, Soiane Gomes¹ seguem o chamado do líder indígena Ailton Krenak para "**adiar o fim do mundo**" e, por isso, resolvem permanecer sonhando e contando as histórias que juntos/as aqui compartilham.

Como falar de humanidade, em um mundo desumano? Como falar de dança, corpo e arte em um contexto caótico, desigual e superficial? Nossos conhecimentos de dança emanam - dos ancestrais - matas, terras, gentes, seres, águas, sons, lugares por onde transitamos, afetamos e somos afetados, onde criamos esperanças que pautam as nossas reclamações, lutas e postura crítica. Pelo fato de abordarmos as danças negras de matrizes africanas e danças indígenas, bem como os seus modos de ser, saber e existir entre sociedades diversas, pressupomos que essas já trazem princípios de sociabilidade, cura, energia coletiva, poder de luta, entre outros importantes aspectos.

Contudo, ao problematizá-las no contexto do século XXI, quando todos/as nós somos afetados/as pela destruição planetária da globalização – esta, gestada pelo sistema econômico capitalista predominante -, uma expressiva parte do mundo está submetido aos mecanismos dessa exploração e esgotamento, comprometendo todas as formas de vidas e culturas.

¹ Estes nomes constituem os/as pesquisadores/as que contribuem com a produção deste artigo. A doutoranda Andréia Oliveira da Silva e a Mestra Soiane Gomes Paula são tutoras na co-orientação dos bolsistas PIBIC Eduardo Almeida e Sibele Bulcão, sob a orientação da Prof^a Dr^a Amélia Conrado. Todos/as são vinculados à Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Milton Santos (2000), grande geógrafo brasileiro humanista, faz críticas à globalização por essa produzir novos totalitarismos e o chamado *pensamento único*, "que transformam o consumo em ideologia e os cidadãos em meros consumidores, massificando e padronizando a cultura e concentrando a riqueza nas mãos de poucos"² (FILOSÓFICA, 2018, p.1). Por isso, Santos conclama "**por uma outra globalização**", com esperança e soluções para se eliminar as desigualdades.

Nos últimos 30 anos, vem-se produzindo uma literatura crítica sobre epistemologias negras e indígenas por significativos representantes desses segmentos culturais e pesquisadores/as ativistas, com ênfase na história, sociologia, educação, política, artes, entre outras áreas do conhecimento. Todavia, no campo da dança, consideramos que essa produção ainda é carente. Por tal motivo, concentramos nossas ideias e experiências junto às contribuições de Munduruku (2012), Krenak (2020a; 2020b), Kopenawa & Albert (2015), na perspectiva dos povos originários, também chamados de indígenas; e Oliveira (2012), Munanga (2020), Sodré (2017), Tavares (2012), que trazem aportes sobre as epistemologias negras e outros/as que entrecruzam às nossas ideias.

Apontamos que nossa abordagem é plural, diversa e não cabe em generalizações. Portanto, as mesmas partem de nossas realidades e lugares de existência. Pelo fato de sermos agentes vinculados a grupos artístico-culturais e também sermos acadêmicos, nossos objetivos tratam os conhecimentos teórico-práticos-metodológicos sobre as danças negras e indígenas no âmbito conceitual e histórico, vislumbrando soma-los à uma literatura crítica que emerge da presença de ativistas negros/as, indígenas, incluindo-se pessoas de outras referências étnicas engajadas a esse movimento.

Neste momento, sublinhamos que este estudo está em andamento e, portanto, os resultados são (in)conclusivos. Não obstante, evocamos um pensamento de educação e dança imbricado a um princípio de circularidade, acreditando que há movimento, mesmo quando se pensa estar parado. Esta maneira de olhar e perceber os fenômenos, acontecimentos e problemáticas alcança cada corpo aqui preSente, constituindo um eixo de começo, meio e fim. A roda, enquanto transmissão de força, proteção, conhecimento e (re)conhecimento, nos

² Informações extraídas do portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/milton-santos-13-livros-em-pdf-para-download/>. Acessado em 11/07/ 21

desafia e convida a estarmos no centro - lugar de desafio – onde buscamos mostrar nosso melhor.

É na Gira dos terreiros de candomblés, nas rodas de samba, torés, roda de capoeira, coco-de-roda, gira de caboclos e tantas outras, que os pés, palmas, corpos, vozes e tambores vibram na comunicação ancestral, nos convocando a dançar e abriremos os trabalhos dessa gira:

Meu pai veio de Aruanda, e nossa mãe é Iansã,
Oi gira, deixa a gira girar,
Oi gira deixa a gira girar,
Oi gira deixa a gira girar
Oi gira deixa a gira girar
(OS TINCOÃS, Mateus Aleluia e Dadinho, 2018)

Uma escrita dançada sobre educação, normatização e corpos dissidentes

Mobilizar pesquisas a partir do *ethos* de corpos dissidentes é imprescindível para a nossa etnopesquisa implicada. É nesse termo que a etnopesquisa produz sua singularidade, na medida em que passa a implicar-se com uma compreensão transformadora “a partir e com os sentidos das ações dos atores sociais concretos” (MACEDO, 2012, p.176 -177).

Nós, da encruzilhada, desconfiamos é daqueles do caminho reto. Os nossos atravessamentos identitários e de outras pessoas serão reencruzados e amparados por grandes pensadores, a fim de questionar e refletir sobre a educação e seus mecanismos de controle relacionados à normatização dos corpos que aqui, entenderemos no conceito *dissidentes*. Isso porque nossos corpos não cabem nos moldes branco-cis-hetero. Sendo eles não-brancos, pretos, indígenas, deficientes, afeminados, masculinizados, esses corpos são perseguidos e atacados para acatarem a norma e não deixarem de existir.

Embasados pelas teorias de gênero e sexualidade, mas também nas epistemologias e filosofias que emergem das culturas indígenas, negras e populares, para início de conversa, abordaremos a normatização do corpo dentro do recorte da dança e da educação. Tal encruzilhada é entendida aqui enquanto narrativa de possibilidades que “atravessam espaço/tempo, dialogando, entroncando, contaminando, a fim de subverter a linearidade epistemológica ocidental e instaurar novos modos de saber/ser/estar” (RUFINO, 2016, p.3)

2493

É como encruzilhada que nossos corpos negros e indígenas-referenciados dissidem, pois esse é um legado que nos foi recalcado através dos tempos. Nessa metáfora de uma escrita dançada, temos a intenção de coreografar as palavras e frases, a fim de orquestrar movimentos sobre o que pensamos e agimos enquanto corpo e suas influências exteriores adquiridas com a experiência da ação de leitura e escrita acadêmica.

Essa perspectiva exusíaca nos permite dissidir na escrita, na maneira de elaborar o pensamento, assim como em nossas vidas, que encruza e denuncia na dança, na educação e na própria existência, o esquema de morte para o qual somos obrigados a caminhar diariamente. Ao mesmo tempo, curamos nossas próprias feridas, reivindicando a vida.

Na prática da dança fora dos campos acadêmicos, quando ouvimos qualquer menção a ensaio, pesquisa, extensão, logo recorremos às memórias de investigações de movimentos; laboratórios de técnica; de criação ou coreografia. Sempre de uma maneira “afastada” da escrita e sem a potencialização da dança nas palavras, o que é um equívoco, pois a descrição de sensações, reflexões, acionamentos, também é dança, ação, corpo e exercício da memória – corpo.

No contexto acadêmico, a dança alcança o patamar da pesquisa e ciência hegemônica, que considera o “clássico” na maioria das vezes, utilizando, para além das técnicas corporais dessa linguagem artística, suas maneiras de ver e pensar o corpo/espaco; o mundo; as ideologias ou o “contemporâneo”. Este, que trouxe em seu pensamento uma crítica à representação, ao rigor das técnicas que exigiam uma alta performance dos corpos, em lugar da livre criação de uma linguagem.

Todavia, constatamos que esse torna-se “modelo” branco hegemônico - para ser “aceito” no pensar/fazer das escolas de Dança de nossas universidades – trouxe graves consequências à educação, sobretudo na sociedade brasileira, fruto de um processo histórico pautado no racismo e exploração de corpos negros e indígenas.

Nesta direção, apontamos nossos olhares para as contribuições de Macedo, quando se refere à urgência em se constatar a realidade dos currículos da escola oficial, cuja “capacidade de exclusão [...], em relação às populações historicamente alijadas dos bens sociais fundamentais, já está sendo debatida e explicitada desde a segunda metade do século passado” (ibidem).

Ao nos posicionarmos para além dos conceitos e/ou "linguagens" de danças já estabelecidas pelas ideologias acadêmicas - cujo citamos as "populares", as "danças urbanas", "da periferia", a "capoeira", a "clássica", a "contemporânea" – aqui, os atravessamentos de dança para a produção científica parte de um lugar dissidente, periférico e se coloca para subverter a lógica de tais modelos impostos. Dessa forma, a *traquinagem exusíaca*, nos convoca a investigarmos a dança fora dos cânones da colonialidade: pouco referenciada na academia e mais próxima do que pode ser considerado marginal, dissidente.

Neste sentido, nossa dança-pesquisa-investigação protagoniza nossa história e as histórias de quem veio antes. De quem abriu o caminho, deixando menos difícil essa caminhada nos dias atuais. Aqui, fazemos valer cada gota de sangue derramado, cada gota de suor e de lágrima que caiu de corpos que não escolheram existir de maneira díspar da norma imposta. Apenas existiram e existem.

Assim, pensar essa ancestralidade de saberes "populares" na academia é ter consciência do nosso lugar enquanto agentes sociais e pesquisadores. Como nos diz Macedo (2012, p.177): "devemos sempre questionar qual conhecimento têm se colocado como único ou mais importante, qual as relevâncias das discussões, quem é ou não privilegiado nesses espaços e como podemos reverter esses quadros."

A colonização hoje veste roupagens tecnológicas e as maneiras de opressão e genocídio vão se tornando sutis, quase imperceptíveis, tornando-se tão corriqueiras que deixam de ser questionadas, pois a história do Brasil,

[...] é uma versão concebida pelos brancos e para os brancos, desde a estrutura econômica, sociocultural, política e militar e a cada dia, desde a colonização, direitos e vidas tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite minoritária brancoide". (NASCIMENTO, 2019, p.35-36).

Por isso, precisamos hoje, mais do que nunca, ouvir os ensinamentos dos líderes originários de nossa terra que está em queda. Assim nos fala o Xamã do povo Yanomami:

Nossos antepassados, quando ainda estavam sozinhos na floresta, tinham muita sabedoria. Preferiam as palavras do canto dos espíritos a qualquer outro pensamento. Hoje, as falas que não param de chegar da cidade abafam a voz de nossos ancestrais. As palavras dos *xapiri*³ se

³ Os *Xapiri* são os grandes espíritos das florestas que auxiliam os xamãs, líderes espirituais de cada povo a promover o equilíbrio do mundo, as curas, ler os sinais.

enfraqueceram na mente dos jovens. Temo que eles estejam interessados demais nas coisas dos brancos. (KOPENAWA & ALBERT, 2015, p. 506)

Acupe: narrativas e ressignificações do Nego Fugido, Mandus, Caretas e Sambas

Nossa Gira segue e traz ao centro, as histórias de uma terra quente, que aquece a quem nela pisar. “Acupe” é seu nome e, por ela passamos a falar. Acupe é uma Comunidade Quilombola do distrito de Santo Amaro da Purificação-BA, localizado na região do Recôncavo Baiano, cuja palavra em tupi-guarani significa “terra quente”. É um lugar de onde nos originamos⁴ e, hoje, estudamos no nível de pesquisa acadêmica.

As manifestações artísticas como o Nego Fugido, Mandus, Burrinha, Bombachas, Caretas e Sambas⁵ pertencentes à região, nos ajudam a fomentar a construção de uma poética artística no campo da dança, a partir das experiências e vivências no trânsito entre a comunidade e a universidade. Em Acupe, são notáveis as diversidades de origens de etnias que reverberam nas manifestações culturais presentes na comunidade: um campo de possibilidades de linguagens artísticas, políticas e sociais, que se entrecruzam e potencializam as **aparições** existentes nessa terra.

É a partir dos entendimentos artístico-sócio-culturais enraizados nos chãos de cada lugar e contexto, que pautamos nossa perspectiva de educação e arte, como uma gira (ri)tualizada e (re)significada, onde os corpos dissidentes não compactuam com o modelo normatizador.

Aqui, fazemos referência à dissertação de Monilson Santos (2014), quando nos conta que é pelas comemorações da data de dois de julho - instituída como marco da independência da Bahia - que começam as aparições das manifestações culturais do distrito do Acupe, em especial “os Caretas, o Nego Fugido e o fim da espera pela chegada da Cabocla Jaguaracira, índia guerreira

⁴ Dentre os autores deste artigo é Sibel Bulcão quem mora no Acupe e tem família responsável por significativas manifestações artístico-culturais desta localidade. Os demais autores visitam o Acupe para realizar pesquisas no campo.

⁵ O Nego Fugido é uma grande teatralização que se dá nas ruas do Acupe, durante o mês de julho e aos domingos, em que as personagens revivem o período da escravidão negra, protagonizando um rapto do rei de Portugal pelos negros e negociando a soltura pela sua liberdade e carta de alforria. Já as Caretas do Acupe, são figuras mascaradas de expressão instigante, com formas variadas, que saem às ruas também no mês de julho e em ocasião das festividades do carnaval.

cainana, que só aparece uma vez por ano, nesse período, no terreiro Oiá Bomim” (PINTO, 2014, p.34). No propósito de ajudar a salvaguardar as memórias da comunidade a partir dos seus originários, a contribuição desse pesquisador – este, que é nascido em tal localidade, além de ser integrante dessas expressões de matrizes afro-brasileiras – é notável, uma vez que traz para o centro de nossos fazeres uma outra posição de educação, como forma de revelar histórias recalçadas pelas ações do racismo estrutural, epistemicídio brancocêntrico e desprestígio.

Em contraponto ao racismo estrutural, justifica Conrado (2017, p.82), é importante “motivar a vocação científica para formar talentos para a pesquisa, mediante a imersão em campos de estudos comunitários e significativos para as áreas de arte, cultura e educação”. Para nós, que somos dançarinos/as, educadores/as, estudar e problematizar essas expressões dos conhecimentos negros e dos povos originários, nos permite reconhecer os/as mestres/as que guardam e transmitem essas heranças culturais a seus familiares e pessoas da sua comunidade. Esses são como “bibliotecas vivas”. Ou seja, acumulam a experiência da vida, as explicações, os fundamentos e práticas com significativo valor histórico e cultural. Contudo, os AcuPENSEs⁶ ainda continuam vítimas do apagamento cultural pelo sistema hegemônico de herança colonial, mas resistem e resguardam pela oralidade os fundamentos da sua cultura.

Submetidos ao consumo pelas ações do capitalismo, muitas coisas passam a ser um “desejo”, fomentando a lógica capitalista na comunidade, a qual vai transformando seus valores e costumes. Por exemplo, escutar os mais velhos é um costume do lugar e é preciso estarmos atentos para o que os mesmos parecem “esconder” como “segredos”. Aqui, trazemos uma citação para ilustrar nosso pensamento: “se as palavras lhe queimam a boca, menino, a cura está no silêncio, venham comigo à procura do invisível”. (SODRÉ, 1988, p.13)

Articulando nossas ideias com a abordagem proposta por Sodré, fazemos surgir uma pergunta: esconder ou revelar? Nessa busca pelo (in)visível, percebemos nas falas dos AcuPenses que suas respostas às nossas perguntas sobre as origens e histórias das manifestações pareciam rasteiras, *ginga*, como em um jogo na roda de capoeira: “- *falar o que? olhem, vejam!*”.

⁶ A opção em escrever a letra maiúscula “P” no centro da palavra, que fere a norma da gramática portuguesa é no sentido poético e político para ressaltar o “Pense”, pensando nos protagonistas e agentes locais que pensam em formar de emancipar a cultura local do AcuPe. Pretende-se construir um conceito em estudos posteriores.

“ooÔ Caretaaa! venha ai, Manjada”. As crianças gritam para chamar atenção dos caretas. “Bota a máscara”, “Tira a máscara, caretas”. “Quem mandou me chamar está batendo no peito, brincadeira de lemanjá”, diz Cristiany Pereira Bulcão, a Kiki, a Mestra que hoje está à frente do grupo Mandus⁷ e Bombachas - que se aproxima também do que seria descrever um pouco sobre os mistérios dos Mandus, que segundo Dona Odete, filha-de-santo que fala no documentário “Mandus- Por debaixo do Pano (2009), diz que, “ o Mandú é um espírito elevado, é uma obrigação que se faz(...) é um tipo de anjo pra limpar ”. Em Acupe, as figuras das Caretas, do Nego Fugido, das Bombachas, do Samba de Roda, da Burrinha, entre outras aparições percorrem as ruas no mês de julho de uma forma bem marcante. E aqui, deixamos algumas questões em suspense, pois essas figuras nos fazem refletir sobre o que seria esse 'Por Baixo do Pano', as "Caretas" e suas máscaras? Do que tanto esse Nego Fugido, foge?

No documentário, "Bahia Singular e Plural", uma produção audiovisual da TVE Bahia (1997-1998), o Mestre Domingos Preto, Ogan e puxador das cantigas da manifestação cultural Nego Fugido, já falecido, responde: "o nego não foge, não tem como fugir, eles ficam nas beiradas" (ao dizer, ginha o seu corpo). Essas "beiradas", falada pelo Mestre Domingos, revela a possibilidade de combate do Negro em à estrutura perversa, sustentada pelo projeto bem elaborado de crimes, torturas e genocídios. Afinal, "o Brasil é um país das mentiras muito bem contadas, uma delas é que vivemos em um país não racial", diz Tia Nea cujo nome é Roquinea Lopes Bulcão, filha de Mestre Tó, cujo nome é Antônio Lopes, um dos precursores do Samba de Roda Raízes de Acupe, já encantado (falecido).

Concordando com Sodré, nas linhas em que prefacia a obra “Dança de Guerra: arquivo-arma” de Júlio Tavares (2012), ele nos diz, trazendo o exemplo da capoeira, que esse é “um jogo que se autonarra, isto é, conta o tempo todo a sua própria história” (SODRÉ apud TAVARES, 2012, p. 11). Dessa maneira, as Manifestações Culturais presente no Acupe, nos ensinam que respeitar aos mais velhos é uma forma de se educar e conhecer, enquanto uma “dança de guerra”.

⁷ Ver vídeo documentário “Mandu- Por debaixo do Pano” de Camila Morgause, de 9`35 de duração. Ano 2009. Realização da LEAA- laboratório de etnomusicologia e Audiovisual/Recôncavo e NESTTA trilha audiovisual.

Para fim de conversa, fechar a Gira e deixar pensar em (in)conclusões

Umbigo da cor, abrigo da dor,
A primeira umbigada é massemba yayá
Yayá massemba é o samba que dá
Ô aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Prender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Vou aprender a ler
Pra ensinar meus camaradas
Que noite mais funda calunga
(Trecho da música Massemba de Roberto Mendes, 2011)⁸

A Calunga é simbolizada nos Maracatus Nação ou de “Baque-virado” - dança-cortejo real africano (re)significado no Brasil - presente nos carnavais do estado de Pernambuco. Um dos personagens importantes chama-se a “Dama-do-Passo” que conduz a boneca Calunga que simbolicamente, atravessou os oceanos entre África e Brasil. Nos explica a pesquisadora Margarete Conrado (2013, p. 112) sobre a importância dos ritos africanos no Brasil enquanto heranças vivas de ancestralidade africana cujos locais de preservação são os egbes (terreiros de Xangô), espaços de onde surgem os maracatus. “Trata-se de um processo de ressignificação contínuo que ocorre também a partir da reconstrução histórica de elementos sógnicos e representativos do Maracatu Nação, como a Calunga”.

Esse continuum negro-africano é entendido pelos princípios da ancestralidade que segundo Oliveira (2007, p.260), “é uma categoria de inclusão. Ela inclui tudo que passou e acontece. A ancestralidade é uma ética, por isso tem atitude inclusiva”.

Nós, pessoas artistas e educadoras, dentro de nossos traços identitários, que são marcadores sociais, devemos lutar para permanecer na construção e tensionamento desses assuntos, já que os mecanismos e ferramentas existentes estão sendo utilizados para nos fragmentar e minimizar nossas dores, necessidades

⁸ Música Massemba de Roberto Mendes. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/roberto-mendes/1144687/> (acessado em 11 jul 21)

e vivências. As organizações que conhecemos atualmente estão pautadas nos corpos como produto e consumo, e mais ainda, utilizam das instituições públicas, do conhecimento, da manipulação midiática, e da política partidária para escolher quais corpos serão mortos; e quais acatam uma normatização, para defender a continuidade de quem coloniza.

Como arte educadores/as, é mais do que obrigação debruçar nossos olhares para os corpos que diariamente desistem de si para viver o corpo-objeto, quando esse se propõe a qualquer coisa para não morrer, inclusive acatar o corpo-padrão, que jamais será o seu.

Vivemos a extinção das epistemes que não provém da colonialidade, e essas existências são tidas como perigosas ou insalubres. O modus operandi dos pactos coloniais atravessam o tempo/espço em roupagens tecnológicas, nos levando sutilmente para uma contínua escravização de nossos corpos e do nosso modo de viver, pautado pelo poder do capital. Essa nova forma de colonizar, que vem pelos desmontes das máquinas públicas, da produção de inverdades, da falta de suporte do Estado à população, das desigualdades sociais, da capitalização do corpo e da sua subjetividade, nos convoca a lutar contra uma perpetuação do estado mínimo e colonial ou a compactuar com o mesmo, sendo passivo e subserviente ao que ocorre com as populações vulneráveis, com o planeta e com nós mesmos.

A importância na atualidade dos/as artistas, arte-educadores, professores da educação básica e superior buscar nesses conhecimentos, inspirações, entendimentos dos símbolos, histórias, heranças, motivações é de onde elaboramos e colocamos em prática os princípios de decolonialidade, corpos dissidentes, humanidade enquanto lugares de fala.

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.

2500

Eduardo de Paula Almeida
(UFBA)

E-mail: edualmeida09@yahoo.com.br

Dançarino; Graduando 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.

Referências:

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Artes Cênicas Negras No Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica**. IN Revista Repertório Teatro & Dança. PPGAC. Salvador, ano 20, n. 29. p. 68-85. 2017.

CONRADO, Margarete de Souza. **Percursos de resistência e aprendizagem nos cortejos de Maracatu**. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Educação, Salvador, 2013.

FILOSÓFICA, Farofa. Milton Santos | 13 livros em PDF para download. **Portal Geledés**, 2018. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/milton-santos-13-livros-em-pdf-para-download/>. Acessado em 11/07/ 21

KRENAK, Ailton. **Idéias para adiar o fim do mundo**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

_____. **A Vida não é útil**. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020

KOPENAWA, Albert, Bruce, Davi. **A Queda do Céu: Palavras de um xamã Yanomami**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Implicada, Currículo e Formação**. Revista Espaço do Currículo, v.5, n.1, pp. 176-183, Junho a Dezembro de 2012.

MORGAUSE, Camila. **Mandu, Por Baixo Do Pano**. Documentário/ Cachoeira-BA, 2009.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MUNDURUKU, Daniel. **O Caráter educativo do Movimento Indígena Brasileiro (1970-1990)**. 01. ed. São Paulo: Editora Paulinas, 2012

OS TINCOÃS. **DEIXA a Gira Girar**. ALELUIA, Matheus; DADINHO, ERALDO (COMPOSITOR), ALELUIA, Matheus; DADINHO, ERALDO (intérpretes). São Paulo; Odeon Records. Ano 1973. Disco Vinil, (3:25 min).

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. Editora Perspectiva, São Paulo-SP, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260. PDF.

2501

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Instituto de Artes. São Paulo, 2014

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhas**. Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ. Rio de Janeiro, 2016. ISSN: 2359-0211. Disponível em (14) (PDF) EXU E A PEDAGOGIA DAS ENCRUZILHADAS Luiz Rufino- PPGASMN/UFRJ | Luiz Rufino - Academia.edu Acesso em 12 de jun. 2021.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000

SODRÉ, Muniz. **Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem**. Rio de Janeiro: Ed. J. Olympio, 1988.

_____. SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

TAVARES, Júlio Cesar de. **Dança de Guerra- arquivo-arma: elementos para uma Teoria de Capoeiragem e Comunicação Corporal Afro-brasileira**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012

Danças de quadril: A bunda de tanga

Ana Carolina Alves de Toledo (IA UNESP)

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

Resumo: Este escrito tem como objetivo contextualizar as “danças de quadril” enquanto corpo-oralidade ancestral negra. Considero, em definição por mim criada nos caminhos de minha pesquisa de Mestrado, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de bascula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades. A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma rede identitária afro-atlântica que se configura a partir do quadril. Proponho-me, aqui, a pensar brevemente a mobilidade e liberdade da articulação do quadril enquanto fundamento quando falamos sobre corporeidade negra, e a pensar alguns sentidos estéticos afro-orientados das danças de quadril em choque com valores epistemológicos ocidentais que tendem a ressignificá-las pejorativamente, invisibilizando-as enquanto local de memória, principalmente quando pensadas dentro da indústria cultural.

Palavras-chave: DANÇA NEGRA. DANÇAS DE QUADRIL. CORPORALIDADE. MEMÓRIA. ANCESTRALIDADE

Abstract: This writing aims at contextualizing booty dances as a black ancestral body-orality. I consider, as for a definition conceived by me in the paths of my master's degree, booty dances to be the dances from the African cultural matrix. In them, there is isolation or emphasis on the movement of the pelvic region, with an explicit accentuation of the hip in swing movements, lateral displacements, shaking, and sinuous and circular movements (such as Brazilian “rebolado” and Jamaican “wine”), at different levels and intensities. My intention with this definition is not to reduce these dances, these cultural manifestations, and their origins to a single aspect, but rather to recognize them as an Afro-Atlantic identity network that takes shape from the hip. Here, I propose a brief reflection upon the mobility and the freedom of the hip joint as a foundation as we talk about black corporeity, and to think about some Afro-oriented aesthetic senses of hip dances, in shock with the Western epistemological values that tend to resignify them pejoratively, invisibilizing them as a place of memory, especially within the cultural industry.

Keywords: BLACK DANCE. BOOTY DANCES. CORPORALITY. MEMORY. ANCESTRY.

1. A Bunda de Tanga

Numa das línguas banto do Congo, o mesmo verbo, tanga, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo ntangu,

2503

umas das designações do tempo, [...] insinuando que a memória dos saberes, inscreve-se, sem ilusórias hierarquias, tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance. (MARTINS, 2002, p. 88)

Esta palavra, *tanga* ou *ntanga*, é aqui diretamente ofertada para que nos aproximemos de imediato com os sentidos deste texto. Se o corpo afrocentrado é palavra, venho aqui propor uma breve reflexão sobre a bunda preta dançante como uma de suas escritas possíveis.

BUNDA essa que, inclusive, em sua própria etimologia, significa. Como diz nossa guerreira Lélia González (2018, p. 208): “bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa”. Bundo é aquele indivíduo dos Bundos ou *Mbundu*, “pertencente ao segundo maior grupo etnolinguístico de Angola” (LOPES, 2006, p. 47). O racismo tentou transformar em bunda por ofensa, por entender que era sujo, bunda-suja, “indivíduo reles, ordinário”, conforme nos conta Nei Lopes (2006, p. 47). Mas não sabiam que somos jogo. E sincopando, nossa bunda virou símbolo nacional. E de repente, recupero, bunda é língua, é linguagem, é sentido, é coisa. E significa.

Bunda de tanga: ancestralidade significativa em memória performada.

Bunda de tanga: a bunda que dança escrevendo suas próprias regras nas entrelinhas.

Escrita esta pensada sob a percepção de seu conteúdo: aquilo que preenche de significado a escrita, que lhe dá uma razão de existir; e continente: neste caso, um continente móvel africano, que guarda, dá forma e transporta este conteúdo e que fundamenta sua multiplicação em territórios.

Existências dançadas, em seus modos de ser e fazer, para celebrar, para ensinar, para aprender, para construir, uma vez que, segundo o filósofo Busenki Fu-Kiau (apud MARTINS, 2003, p. 74)

[...] a África é o *continente dançante*, na medida em que a música e a dança permeiam toda e qualquer atividade, sendo uma forma de inscrição e transmissão de conhecimentos e valores. Todo som, todo gesto, em África, significam [...]

Em um país onde as maiores expressões comunitárias negras de dança, estas que tornam-se ícones nacionais (samba, pagode baiano, funk) são materializadas pela bunda feminina preta dançante, considero falar diretamente sobre isso um recorte necessário, um apontamento insurgente, um tabu para ser revelado, falado, e, por que não, escrito em um trabalho acadêmico. Resolvi botar a bunda no papel.

Este escrito tem como objetivo, portanto, con_textu_alizar as “danças de quadril” enquanto corpo-oralidade ancestral negra. Considero, em definição por mim criada nos caminhos de minha pesquisa de Mestrado, *danças de quadril* as danças de matriz cultural africana onde há isolamento ou ênfase da movimentação da região pélvica, com clara acentuação do quadril em movimentos de báscula, deslocamentos laterais, chacoalhos e movimentos sinuosos e circulares (tal qual o “rebolado”), em diferentes níveis e intensidades. Estética de dança valorizada e praticada há séculos em comunidades africanas e afro-diaspóricas (GOTTSCCHILD, 2003), são muitas as danças que têm sua narrativa pontuada pelas movimentações de quadril. Além dos exemplos brasileiros já citados, podemos citar aquelas de outras diáporas que também chegam até aqui, como o twerk americano e o dancehall jamaicano. Além de incontáveis danças africanas com as quais conversamos como o ndombolo (Congo), kuduro (Angola) e sabar (Senegal).

A minha intenção com esta definição não é reduzir estas danças, estas manifestações culturais, e suas origens a um único aspecto, mas, sim, reconhecê-las como uma REDE IDENTITÁRIA AFRO-ATLÂNTICA que se configura a partir do quadril.

Se as culturas negras são culturas da oralidade, se sustentaram-se e reinventaram-se nas diáporas a partir de suas histórias contadas, importante contarmos e lembrarmos sempre que algumas destas histórias vieram grafadas no ventre das corpos de nossas ancestrais ao cruzar o Atlântico.

Histórias já nascidas e histórias a nascer.

Não trouxemos livros, nem malas, nem objetos indispensáveis. Toda materialidade que nos acompanhou nesta longa viagem sem rumo certo foi o corpo como “local da memória, o corpo em performance, o corpo que é performance. Como tal esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o ato reencenado” (MARTINS, 2003, p. 16).

Se *tanga*, como nos conta Leda Maria Martins (2003, p. 64-65), remete aos “verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcriação de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo”, viemos, literalmente, de *tanga*... E de *tanga* permanecemos imortalizando e

remontando os quebra-cabeças¹ de nossas bundas dançantes, em todos os sentidos que esta frase possa abarcar.

Existem fundamentos neste fazer de quadril dançado que remete à ancestralidade de matriz africana. Ancestralidade que, através dos Movimentos presentes, nos articula a (re)conhecer Movimentos passados quais, corpo-oralmente, nos guiaram até aqui.

Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura (OLIVEIRA, 2005: 125).

As corpo-oralidades negras que nos (re)constituíram na diáspora são, e sempre foram, culturas dinâmicas em movimento, seja este o movimento expresso pelo próprio corpo em danças (ou outros gestos), seja o movimento expresso pelas dinâmicas das transmissões que estes corpos são capazes de desenhar com outros corpos.

Nossos Movimentos originam-se de onde partimos, nossos corpos-chão-terra-territórios-quilombos, e são prospectivos, já que lançam no agora um futuro de atualizações em suas formas, mas sem deixar de ser fonte e fundamento.

Ser o que fomos nos possibilita reconhecer-nos enquanto comunidade e enquanto indivíduos em territórios assentados via corpo. Pensar dança negra é pensar contações de histórias: aquelas que nos formam enquanto sujeitos negros, com “a estética do corpo que fala, desse corpo impregnado de valores, marcado pela sua história e condições de vida” (SANTOS, 2005 apud PAULA, 2019: 7).

Dança negra é manifestação individual e coletiva de memórias em atravessamentos e (re)construções. A dança nas culturas negras é capaz de agregar e de congregar pela sua própria lógica de sentido e de existência. Logo, assim são as danças de quadril.

A bunda preta dançante, como toda gama de danças negras que conhecemos, através da corpo-oralidade, é um meio de presentificar a nossa ancestralidade. Dançamos, então, muitas vezes sem saber, nos conectando com esses sentidos e os estendemos em comunidade, em comum unidades. Nossos

¹ Cabaça, em algumas mitologias e simbologias africanas, refere-se ao ventre feminino.

ancestrais confiaram na nossa cosmopercepção², na nossa corpo-potência em decodificar símbolos sentidos em movimento e rítmica. Deu certo.

Nossos Movimentos significam, mesmo quando mimetizados aos olhos de quem vê mas não enxerga. Ou melhor dizendo, vê mas não percebe, já que nem tudo se apreende no privilégio do olhar... (OYĒWÙMÍ, 2002).

Portanto, quando começo a pensar na “bateção de raba” enquanto dança negra, reconheço um quadril que dança e vai além da “bunda quente” que o olhar ocidental é capaz de conceber. É quente, sim, mas até o calor gerado por este Movimento não é ao acaso. Para entender a raba ancestral que dança sob sua própria ótica, em detrimento da ótica do observador obliterante, precisamos nos deslocar um pouco para uma outra lógica de corpo.

Aqui, pessoa é o corpo, o corpo é o sujeito, o sujeito é coletivo, e o coletivo é força, em complexos emaranhados semânticos.

Corpas negras dançantes, aquelas que se reinventam nas possibilidades diversas e cria localidades, os territórios que com resistência, sabedoria e sagacidade ocupamos: corpos imanes, que imantam olhares com sua intensidade apreendida através dos sentidos.

A identidade dos afrodescendentes, na Diáspora, tem-se dado por intermédio do discurso proferido pelo uso do corpo. É pela capacidade de perceber, captar, processar, recalcar, dizer, sentir, traduzir e enunciar mensagens pela via do corpo que, desde quando os africanos aqui chegaram, tem permitido a construção desta experiência de mundo que chamamos, hoje, de Diáspora africana. O corpo, assim, torna-se tradutor das racionalizações de experiências cósmicas [...] e cotidianas [...], que derivam em ação; transita na história dessas identidades africanizadas na Diáspora. É o que ocorre com o *Soul*, o *Funk*, o *Reggae*, o *Break*, o *Hip-hop*, entre outros, os maiores exemplos destas marcas transistóricas, numa série infinita de expressões em várias nações do Planeta (TAVARES, 2012, p. 62-63).

Seguindo por estas linhas “transistóricas”, olhamos cá danças negras a partir das (nossas) lentes protagonistas. Danças praticada em contextos comunitários, como fazer coletivo e expressão particular espontâneos. Thomas DeFrantz (2016), ao discorrer sobre o contexto de dança afro-americano, nos apresenta o termo “dança social”, o qual contempla os fluxos deste escrito:

² “O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĒWÙMÍ, 2002, p. 392).

A dança social oferece um lugar onde o movimento negro pode ser gerado, acomodado, afinado e apreciado; oferece um lugar de possibilidade estética conectado à expressão pessoal. [...] É uma dança criada em situações em que não há separação entre artista e audiência, sem intenção predeterminada de expressão. [...] a dança social constitui uma prática ritual que caracteriza a ação individual dentro de uma troca e comunicação comunitárias (p. 17).

A dança preta das quais falo são aquelas dançadas por gente preta na rua, na chuva ou em ocupações transitórias, nas festas de família, nos encontros com “miguys”, do centro das periferias ao Centro, do Sul ao Norte, em redes e nas redes: corpo-oralidades negras atualizadas em suas teias de transmissão. O transmitir do quadril dançante faz parte de toda uma cadeia de escrita e expressão.

Como educadora física e dançarina, tenho o costume prático e didático de desmembrar movimentos complexos em suas mínimas fases de execução, afim de entender sua morfologia, seus pontos disparadores e reverberações corporais. Passei, portanto, a partir da prática, identificar semelhanças morfológicas na movimentação do quadril entre diversas manifestações pretas.

Comecei a entender que durante o processo de popularização e mercantilização da bunda dançante, principalmente via mídia massificadora universalizante capitalista, algo se perdia. Ficava o movimento e todos os seus aspectos de apelo atraentes, mas perdia-se uma história. Uma não, várias. Na sociedade de consumo, a dança também se tornou uma indústria e passamos a consumi-la por sua rítmica e sequências coreográficas envolventes, porém sob o modelo “fast food”: prontas para o consumo rápido e altamente perecíveis. Ou ainda, produção “just in time”: produção sob encomenda para o consumo momentâneo, sem sobras.

‘Sobras’ seriam tudo aquilo que rodeia estas manifestações culturais: a dança é um aspecto de todo um modo de fazer social.

Sobre isso, DeFrantz (2016) bem discorre que

As correntes neoliberais contemporâneas de troca empurram as formas de dança sociais afro-americanas para audiências globais com uma contundência que esvazia seus imperativos estéticos de regularidade e de expressão física de base comunitária. Lamentavelmente, as correntes neoliberais dirigem essas danças com a intenção de assimilar os participantes que não têm contato direto com a realidade corporal da população negra do mundo. Os brancos endinheirados podem desfrutar das danças sociais negras, sem considerar as relações com a vida negra que cercam sua música e sua dança (p. 30)

Das danças sociais afro-americanas, estendo esta mesma lógica ao Brasil.

Percebo, então, neste raciocínio, três pontos de certa forma invisibilizados pelas formas quais a lógica de mercado nos instiga a produzir e consumir estas danças e que precisam ser discutidos para contextualizá-las no universo de cosmopercepções afrocentradas:

- 1) Mobilidade e liberdade da articulação do quadril é fundamento quando falamos sobre corporeidade preta e, apesar de bastante apontado, pouco discutimos com profundidade, em estudos brasileiros sobre dança negra, o quanto este aspecto é marcante nas danças que produzimos;
- 2) As danças de quadril, enquanto manifestação cultural comunitária, são corporalidades ancestrais africanas e pouco discutimos, em estudos brasileiros sobre dança negra, estas danças como tais.
- 3) O fato das danças de quadril serem pouco discutidas enquanto dança negra ou o fato de, dentro das discussões sobre dança negra, as movimentações de quadril serem apenas apontadas reflete, muitas vezes, um olhar estigmatizado sobre esta temática, a partir de um ponto de vista ocidental. E este ponto de vista também é pouco discutido em estudos brasileiros.

Discorro, portanto, sobre estes 3 pontos, a partir de um ponto de vista afrocentrado e suas reverberações em meus estudos.

Proponho-me, aqui, a pensar brevemente a representatividade das danças de quadril enquanto estética de matriz africana, em choque com valores epistemológicos ocidentais que tendem a ressignificá-las pejorativamente, invisibilizando-as enquanto local de memória, principalmente quando pensadas dentro da indústria cultural.

Dou o primeiro passo destacando a mobilidade e liberdade da articulação do quadril enquanto fundamento quando falamos sobre corporeidade de matriz afro e o quanto este aspecto é marcante nas danças que produzimos.

Ao falar daquilo que fundamenta uma estética corporal de movimento de matriz africana, a mobilidade dos eixos articulares do quadril é, com certa frequência, apontada.

Há tanta variação anatômica dentro do chamado grupo étnico negro quanto no chamado grupo branco; mesmo assim, uma vez que nádegas proeminentes são cultural e esteticamente valorizadas na África e nas comunidades afro- diaspóricas, tanto as posturas cotidianas quanto a

estética da dança enfatizando as nádegas têm sido praticadas há séculos (GOTTSCILD, 2003, p. 146).

Nadir Nóbrega (2017, p. 47), grande mestra das danças afro-baianas, pontua como elementos técnico/estéticos de uma dança afro-brasileira, entre outros, os “movimentos de requebrados com quadris relaxados e reagindo aos sons percutidos em contratempo com as batidas dos pés no chão” e a “bacia óssea em movimentos de retroversão, que no senso comum são conhecidos como “bacia desencaixada”.

A presença deste quadril é reconhecido e enfatizado também em ambientes práticos da dança afro.

Apesar de apontado, são poucos os estudos que aprofundam-se em seus aspectos. Caminho, portanto, em busca de um aprofundamento estrutural e simbólico do recorrente e expressivo uso do quadril em nossas danças.

Sendo o corpo uma expressão materializável da cultura, os usos marcantes do quadril refletem aspectos culturais específicos, e “a identidade corpóreo-gestual dos negros é marcada pela movimentação dos quadris” (TAVARES, 2012, p. 105). Eixo este, fundamental ao nosso modo de ser corporal, negro brasileiro, permeado pela “ginga”. Crescemos ouvindo esta moda nacional. Gíngã, substantiva feminina, é a rainha que veio de África e caminha conosco, passo a passo de quadril solto. Usamos o quadril às nossas maneiras e para determinadas funções. E sobre o como e por quê ainda o fazemos, reflete ainda os caminhos e perenidades da transmissão destes saberes corporais.

A arquitetura do corpo é, portanto, uma arquitetura de sua cultura, assim como nos mostra Oliveira (2005, p. 142), ao destacar que

[...] baseado na ideia geral de africanidade, [...] desestrutura-se o corpo da racionalidade moderna ocidental (vertical, estático, linear, rígido, teleológico; que privilegia o cognitivo) para afirmar o corpo da ancestralidade africana, que ressalta a horizontalidade, as dobras, o baixo corporal e o movimento.

A partir da ideia de africanidade apresentada pelo autor, vemos serem confrontados os esquemas lineares vetorizados para cima da corporeidade moderna ocidental, pelo corpo articulado a partir de baixo da ancestralidade africana, no qual a pélvis (baixo corporal) ganha grande destaque como função articular e simbólica.

Neste sentido, se o corpo ocidental é um corpo ‘sem quadril’, um corpo onde o quadril não ocupa uma posição de destaque, é indesejável ou não deve ser notado, nos corpos negro-africanos o quadril é síntese de sentidos, mediador de

2510

autonomia e flexibilidade, em seus significados mais amplos. Entender o quanto um eixo articulador destas variáveis é importante para uma cultura é entender, ao mesmo tempo, o quanto estas variáveis são importantes para esta cultura ou sociedade.

Prossigo então, caminhando em torno de alguns sentidos estéticos afro-orientados das danças de quadril localizando-as enquanto corpo-oralidades ancestrais negras.

Há algum tempo colhendo informações teórico-práticas sobre as características funcionais e simbólicas das danças de quadril, identifiquei a conexão destas com aquilo que Asante (1990) chama de “sentidos estéticos africanos”, que seriam certos fundamentos responsáveis pelas sensações e movimentos expressos pelas danças negras. Caracterizar as danças de quadril dentro destes sentidos estéticos, além de registrá-las e facilitar a análise figurativa destas danças, é uma possibilidade de reconhecê-las a partir de nossos próprios olhos, a partir de pontos de partida negros, dada a “invisibilidade’ da estética africana nas economias globais de dança” (GOTTSCCHILD, 1998 apud DeFRANZ, 2016, p.29). Apesar de a brutalidade genocida e semiocida do processo colonial (que vivemos até hoje) ter nos afastado de alguns destes sentidos, nossas palavras corporais são permanentes e continuam sendo ditas, em larga escala. Se o corpo é palavra e esta palavra veio de África, que recuperemos os sentidos próprios sobre aquilo que dizemos.

Pensando nestes sentidos, destaco, como exemplo, a polirritmia. Trata-se do próprio sentido de mover-se, uma vez que se refere às relações entre ritmo e movimento nestas danças, que não podem ser separados (ASANTE, 1990). “Prevê que cada parte do corpo pode movimentar-se com um ritmo e uma forma diferente” (MANZINI, 2016, p. 82) sendo que estas múltiplas contrações do corpo dançante seriam responsáveis por refletir com a devida qualidade a polimetria rítmica das músicas de matriz africana.

Nas danças de quadril, não somente cada parte do corpo marca e reage diferentemente a cada batida musical, mas o quadril tem lugar de destaque em desenvolver de forma autônoma cada rítmica pontuada. O quadril narra a dança, é parte principal da marcação polirrítmica. Quanto maior a capacidade do quadril em dançar distinguindo as métricas rítmicas musicais sobrepostas, uma de cada vez ou também de forma sobreposta, maior a qualidade estética da dança. Maior a

capacidade de você “viajar” na dança, ver, sentir, e ouvir, tudo ao mesmo tempo. Torna-se uma experiência multidimensional.

Com isso, localizando essas danças como memória motora coletiva, tratando o quadril como articulador de subjetividades negras, reforço a discussão e o desmonte do olhar objetificador e estigmatizante ocidental sobre estas práticas.

Para recuperar os sentidos estéticos africanos presentificados nas danças de quadril, é necessário também confrontar aquilo que não faz sentido para nós. Se as estéticas das danças africanas são construídas sobre sentidos cosmogônicos de ver o mundo, alguns outros sentidos de outras cosmogonias, jogados sobre nossas corpos e que lêem nossos movimentos pejorativamente não nos pertencem. Portanto, agora, os ricocheteamos com a bunda!

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa (OLIVEIRA, 2005, p. 143)

A bunda preta dançante, desde a implementação do regime colonial europeu e da diáspora negra forçada pelo economia escravocrata, vem sido lida, falada e reproduzida sob a ótica destes padrões, auto-definidos como hegemônicos. Pelos padrões europeus, a pele negra guarda inúmeros atributos que justificam sua exploração. Pelo padrões europeus, estes atributos são inatos ou inerentes a um certo primitivismo dos povos negros, que se justifica. Pelos padrões europeus, os povos negros são primitivos porque não evoluíram, como eles, sobre uma lógica linear onde o passado é algo que se afasta. Pelos padrões europeus, reviver a ancestralidade a partir do corpo em dobras de tempos espiralares é fetichismo, uma vez que se afasta de uma lógica cristã. Pelos padrões europeus, corpos que comunicam outros padrões para além dos seus estão errados, pois sua lógica binária tudo julga sob dois opostos. Pelos padrões europeus, corpos negros, “primitivos”, que movem os quadris em festas fetichistas são vulgares e lascivos. Pelos padrões europeus, isto se chama racismo³.

O quadril negro dançante guarda inúmeras memórias e simbologias ancestrais, como já vimos. Seja nas danças de quadril ou em danças com o quadril,

³ “Podemos dizer que o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam” (ALMEIDA, 2019, p.22).

mobilizamos sentidos. A mobilidade do quadril está associada a aspectos funcionais do corpo negro, a aspectos rituais, comunitários e subjetivos. E há muito tempo, este sistema de valores vem sendo colocado em xeque pelo lógica de pensamento europeu, acima descrita.

Creio que todo este trabalho trata deste confronto de pontos de vista. Creio até que este trabalho dentro de uma espaço acadêmico é um confronto de pontos de vista. Mas, o caminho desta pesquisa é partir do entendimento das danças de quadril por olhares e práticas afrocentradas. Se faz necessário, portanto, um espaço nesta discussão onde este choque de lógicas dançadas receba uma lupa, onde as principais razões de críticas e inferências controladoras sobre a bunda preta dançante sejam prontamente desmontadas.

Os pontos de partida distintos das cosmovisões ocidentais e cosmopercepções africanas (OYĚWÙMÍ, 2002) refletem formas de relacionar-se com o outro, com o mundo e com o próprio corpo muitas vezes antagônicas.

Não pretendo, com isto, criar relações hierárquicas entre as estéticas de danças negras e européias. Mas, sim, destacar as hierarquias já existentes e postas a partir de um olhar histórico ocidental de dominação, situado a partir da “matriz da colonização branco-europeia, cuja matricialidade judaico-cristã e platônica, agrega como característica a prevalência das dicotomias [...]” (FELIZARDO JÚNIOR, 2017, p. 182). Hierarquia, esta, que impôs um modo de ser corporal em detrimento de tantos outros, mas, principalmente, em detrimento dos movimentos do baixo corporal.

Este olhar, que julga negativamente o quadril dançante, toma ainda proporções maiores quando se sobrepõem o fato de serem corpos femininas, dadas as imposições do patriarcado e, ainda mais, se estas forem negras, dadas as opressões racistas.

Estes olhares não nos pertencem. Têm sido pressionados sobre nós há séculos, imprimindo marcas profundas, mas não nos pertencem. Julgamentos históricos que deslocam significados de palavras simples para nos oprimir e inferiorizar. Mas, guardamos também nossos sentidos próprios.

Nossos quadris são, até hoje, acusados de vulgares. Vulgar é aquilo relacionado ao vulgo, ao popular, ao povo. Então, sim, nossas danças são vulgares, porque o *ethos* africano está intimamente relacionado com o senso de comunidade, coletividade. Nossos quadris são, até hoje, acusados de lascivos. Lascivo é aquilo

relacionado à sensualidade, ao prazer sexual e à libido. Ora, nossas pélvis serpenteiam em danças de fertilidade e pré-nupciais ancestrais, indicando movimentos do coito, remetendo à concepção da vida, energia de criação; nosso baixo corporal é requisitado em cerimônias funerárias, indicando que ali também habita o ciclo da vida, como na terra mãe. Não há pecado no prazer sexual ou em remontar a concepção da vida em formas dançadas de culturas africanas. A culpa e o pecado em torno destes aspectos remonta a outras matricialidades⁴.

Sobre esta energia sexual movente enquanto sentido comunitário africano e apontando os tabus como sendo de outra ordem, Sobonfu Somé (2007), professora e escritora de Burkina Faso, ilustra magistralmente:

Antes de vir aos Estados Unidos, eu achava que todo mundo sabia dançar. Quando as pessoas me pediram para ensinar passos de dança, fiquei surpresa. De qualquer forma, pediram-me para ensinar alguns adolescentes como dançar. Quando os instruí a mover seus quadris de um certo jeito, eles resistiram. Acharam que era “sujo”. Do ponto de vista africano, não havia nada de errado naquilo. É uma forma de mover energia sexual, de incorporar a própria sexualidade e também de desbloquear energias sexuais reprimidas. Mais tarde, descobri que mexer os quadris era considerado muito provocativo neste país, e que uma pessoa que fazia esse tipo de coisa deveria ter vergonha. (p. 103)

Mover a energia sexual em muitas Áfricas não somente não é um problema, como é bem quisto. Estes movimentos pélvicos, além de guardar relações com diversos sentidos imanentes já apontados, também favorecem os usos mais funcionais do quadril.

Dançar com os quadris sob esta ótica afrocentrada não é versar sobre submissão. Pelo contrário. Ativar a energia sexual, vem tomando contornos de ação afirmativa feminina sobre o próprio prazer e sobre o próprio corpo. Mover a bunda a partir de sentidos ancestrais é mover também lugares sociais, declarar nossa autonomia corporal, nossos desejos, e confrontar tanto a repressão da liberdade sexual feminina quanto a leitura “sexualmente incivilizada” das corpos femininas negras.

Eu danço para me expressar. Eu danço para expressar como me sinto como mulher e como mulher negra. Eu danço a partir de um lugar de dança auto-

⁴ “A “*scientia sexualis*” do Ocidente, como Foucault a chamava [...], obstinava-se em encontrar a (vergonhosa) verdade sobre a sexualidade e, para isso, utilizava o processo de *confissão* como método-chave. Partindo da confissão cristã, passando pelas práticas médica, jurídica, pedagógica e familiar, até chegar à ciência contemporânea da psicanálise [...]. Contar pecados ao padre, descrever sintomas ao médico, submeter-se à cura pela fala: confessar pecados, confessar doenças, confessar crimes, confessar a verdade. E a verdade era sexual” (SPARGO, 2017, p. 16).

definido por sentidos afro-centrados. A pornografia parte do olhar do outro, de velhos hábitos obliterantes. Eu danço a partir de minha própria subjetividade.

Se a linguagem é ela mesma produtora de materialidade e de sentido num sistema de dominação, os ricochetes, por hora, finalizam-se parafraseando sempre a mestra guerreira Lélia Gonzalez (2018, p. 193): “neste trabalho assumimos nossa própria fala”. Minha pesquisa não tem objetos, somos todas sujeitas mulheres. Ou seja, agora a raba vai bater, vai bater por nós, e numa boa.

Autora: Ana Carolina Toledo

IA UNESP

ac.toledo@unesp.br

Mestranda em Artes - Estéticas e Poéticas Cênicas, pela UNESP. Especialista em 'Corpo: dança, teatro e performance' pelo Célia Helena, SP (2016). Bacharel em Esporte (2006) e Marketing (2011) pela USP. Artista-educadora-pesquisadora das intersecções entre danças negras, pedagogias e feminismos. Educadora física no SESC SP. Dançante no bloco afro Ilú Obá de Min.

Orientadora: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro

IA UNESP

marianna.monteiro@unesp.br

Professora assistente no curso de Artes Cênicas e integrante do PPG em Artes do IA UNESP. Dedica-se a pesquisa em artes focadas no teatro, na performance, na dança brasileira e no teatro popular. Autora de “Cartas sobre a Dança” (Edusp, 2002), co-autora do vídeo “Balé de Pé no Chão: a Dança Afro de Mercedes Baptista”. Lidera o Grupo Terreiro de Investigações Cênicas (IA UNESP).

Referências:

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

ASANTE, Kariamu Welsh. Commonalities in african dance: an aesthetic foundation. In: **African Culture: the rhythms of unity**. Trenton: Africa World Press, 1990. p. 71-82.

DeFrantz, Thomas F. Improvisando as trocas sociais: usos e desusos da dança social afro-americana. In: **Caminhos da pesquisa em dança : interculturalidade e diásporas**. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife : Editora UFPE, 2016. p. 16-35.

FELIZARDO JÚNIOR, Luiz Carlos. **Na encruzilhada do soul: lazer, educação, dança e transgeracionalidade na metrópole**. 2017. 239 f. Tese (Doutorado em Estudos do Lazer) – Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. 1. Ed. Diáspora Africana: Editora Filhos de África, 2018.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **The black dancing body: a geography from coon to cool**. New York: Palgrave Macmillan, 2003. p. 144-187.

2515

- LOPES, Nei. **Novo dicionário banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MANZINI, Yáskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira?. In: **Caminhos da pesquisa em dança** : interculturalidade e diásporas. Org. Rita Ribeiro Voss. Recife : Editora UFPE, 2016. p. 77-89.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: LETRAS/UFMG, 2002. p. 69-91.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, jun. 2003.
- NÓBREGA, Nadir. Tentando definir a estética negra em dança. Revista **Aspas**. Vol. 7. n. 1. 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. Visualizing the body: western theories and african subjects. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415.
- PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. Corpos de Arkhé negra. **Anais ABRACE**. v. 20, n. 1, 2019. Disponível em: < <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4472>>.
- Acessado em: 24 de novembro de 2020.
- SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da Intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. Tradução. São Paulo: Odysseus, 2007.
- SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer**: seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. Tradução: Heci Regina Candiani. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- TAVARES, Júlio César de. **Dança de Guerra** – arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Danças Afropindorâmicas: encantamento para reexistências

Andréia Oliveira Araújo da Silva (PPGDANÇA/ UFBA)

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

Resumo: Esse artigo se arvora acerca das proposições que articulam Dança à conceitos de contra colonialidade, a fim de investigar perspectivas teóricas, práticas e confluências das cosmologias *Bantu-Kongo* e Indígenas presente na contemporaneidade, na articulação de processos de criação em Dança. Se justifica na possibilidade de construir espelhamentos positivos no que diz respeito a cultura africana-brasileira, reelaborando os discursos e ações racistas de opressão.

Palavras-chave: DANÇA. CRIAÇÃO. AFROPINDORÂMICA. ENCANTAMENTO. ENCRUZILHADA.

Abstract: This article is based on the propositions that articulate Dance to concepts of counter coloniality, in order to investigate theoretical perspectives, practices and confluences of Bantu-Kongo and Indigenous cosmologies present in contemporary times, in the articulation of creative processes. It is justified by the possibility of building positive mirroring with regard to African-Brazilian culture, reworking the racist discourses and actions of oppression.

Keywords: DANCE. CREATION. AFROPINDORAMIC. ENCHANTMENT. CROSSROAD.

1. Na encruza da Kalunga.

O Dono da Força é bonito, vamos cultuá-lo.
Dono do Corpo, Senhor dos Caminhos,
nos dê Licença. - Saudação a Exú.
(SIMAS, 2020, p. 9).

Licença as ancestrais e as forças encantadas. Laroyê!

No intuito de arvorar outras epistemes ao fazimento artístico e científico da Dança, esta proposição fabula procedimentos para processos de criação em diferentes espaços formativos, tendo como raiz alicerces as culturas AfroPindorâmicas. A pesquisa está vinculada ao curso de Doutorado em Dança (PPGDANÇA/ UFBA), na linha de Mediações Culturais e Educacionais. Atribuindo a área a questão: qual a urgência dos estudos decoloniais no campo da Dança? Quais possibilidades de reexistências são (estão/podem ser) construídas na articulação de um processo de criação coreográfica?

2517

Nessa gira de saberes me interessa as confluências da cosmologia bantu-kongo e indígenas reinventadas na contemporaneidade. Estimando a justa justificativa de construir espelhamentos positivos ao que diz respeito as culturas negras e indígenas. Já que:

As comunidades de origem africana nas Américas, sobretudo na América chamada “latina”, sofrem até hoje a falta da referência histórica que lhes permitiria construir uma auto-imagem digna de respeito e auto-estima. A identidade “negra” é calcada nas desgastadas categorias de ritmo, esporte, vestuário e culinária. A “cultura negra” definida pelos padrões da sociedade dominante se limita à esfera do lúdico. Enquanto isso, a atividade intelectual, científica, política, econômica, técnica e tecnológica é considerada atributo próprios às pessoas brancas, exclusivo da civilização ocidental. A criança e o jovem tendem assim, a deixar de vislumbrar possibilidades de profissionalização nessas áreas. Assim se reproduz a exclusão implícita do “negro” na escola e na sociedade. (NASCIMENTO, 2008, p. 30).

Violentadas pelos mesmos preconceitos estão às comunidades originárias do Brasil. Portanto, articular procedimentos distantes do modelo eurocêntrico é construir caminhos contra-coloniais para os processos educativos, artísticos e científicos, na reelaboração de narrativas de existência e humanidade, abarcando a pluriversalidade africanas, indígenas, bem como culturas da América Latina e Caribe para que possam escrever, nesse caso, coreoviver suas danças-vidas a partir das referências históricas em movimento pelas constantes partilhas com o contexto.

Nessa encruzilhada de reinvenções, revoluções e encantamentos quais danças estão por vir?

2. Danças Afropindorâmicas.

A articulação do termo Afro está relacionada as expressões afrodiaspóricas. Enquanto que Pindorâmicas é uma referência as terras do Brasil que anteriormente ao período colonial se chamava pindorama. Com essa descrição pode-se perceber a convocação ao movimento sankofático de serpentear na kalunga, uma convocação de retorno as práticas existências dos povos que amalgamaram o que chamamos de cultura AfroBrasileira. A sankofa é um dos símbolos gráficos da adinkra, modo de escrita dos akan do continente africano, à estas imagens estão atribuídas filosofias, éticas e expressam conceitos complexos sobre a vida em comunidade. O ideograma sankofa exprime:

2518

Voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás. Aprender do passado, construir sobre suas fundações. Em outras palavras, significa voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana. (GLOVER, 1969 apud NASCIMENTO, 2008, p. 31).

Portanto, o serpentear sankofático pretende convocar as/os artistas/estudantes para mergulhar nas memórias corporais para cultivar saberes ancestrais que estavam subjugados pelos ditames hegemônicos. Os laboratórios coreográficos são a pulsação de cosmo sensações para a confabulação de procedimentos para processos de criação em artes nutrido de saberes das expressões das culturas populares para envolver, inventar, experimentar práxis do corpo como encruzilhada de afetações, corpo terreiro, corpo quilombo, corpo aldeia, corpo enraizado. Na composição de outra tessitura epistemológica assumo a reinterpretação política das culturas do território brasileiro, chamando-as de AfroPindorâmicas. Aproveito para salientar a audaciosa empreitada de abarcar nessa retratação etimológica as influências ameríndias de toda a Abya Ayala, nome anterior da América Latina.

Por se tratar de um movimento Sankofa aos saberes ancestrais femininos encarnados nos ciclos de vida e morte no dia a dia de cada organismo, portanto, serpentear convoca a construirmos com os cacos da história, as danças de si, as danças coletivas. As quais atualizam as sabenças encantadas do/no corpo, “dança-se então para não esquecer quem se é e do que se é, por fazer parte e porque dançar integra o jogo de retribuições e o equilíbrio comunitário”. (LUZ, 2019, p. 291).

Na tentativa de provocar ondas na maré de invenções de mundos, convocando o campo dançante a cosmoperceber o corpo como uma encruzilhada de afetações afropoéticas, pindopoéticas, corpo terreiro, corpo sementeiro de enunciações capazes de conceber narrativas de águas vivas, uma ontologia quimérica líquida, pulsante de águas de gozo e alegrias. “Na psicologia analítica, o rio, tanto quanto a água, pode ser identificado como símbolo da vida, da pureza, da prosperidade, do inconsciente e da profundidade da alma humana”. (NOGUERA, 2020, p. 108).

Experimentei costurar entendimentos, entre a narrativa guarani de Iara a mulher-peixe que estimada por sua beleza e astúcia, escapou de ser sequestrada pelos irmãos, por ter a ESCUTA aguçada. Então percebi, a escuta como símbolo de cuidado, como cura. Águas que intuem outros sentidos para a vida.

3. Serpentear na Dikenga.

Serpentear na Kalunga. Fazimento conceitual para arvorar processos de criação em dança aberta para ser vivenciada e experimentada por outras áreas de conhecimentos.

Serpentear na Kalunga perfaz confabulações afrodiáspóricas para reinvenção das identidades subjetivas na contemporaneidade, “que é a maneira como o próprio grupo se define e ou é definido pelos grupos vizinhos” (MUNANGA, 2020, p.11). Assim como o conceito de Negritude de Césaire se coaduna as experiências do corpo negro na diáspora, me arisco a encruziphar a negritude as culturas pindorâmicas, ou seja, tensionar, provocar confluências críticas envolvendo as percepções de mundo indígenas e africanas para o ensaiar ideias sobre Danças AfroPindorâmicas. As quais acalentam e impulsionam a abertura das palavras para a construção de outros sentidos.

Mergulhada nesses processo de fazimento com/pelo movimento, ousou afirmar que não se trata de uma ilustração da minha escrita-dança, mas talvez o intento de articular composições inundadas de afetações poéticas, políticas e culturais.

Mulher Manguê

Corpo Quilombo

Árvore que mergulha, rasteja e avoa.

Água Viva

Arraia

Peixe

Sereia

Essa pulsão criativa é subversiva no contra-fluxo da objetificação, subalternidade e subserviência a que as corpos afropindorâmicas estão há séculos de genocídio linguístico, histórico e psicológico (MUNANGA, 2020).

Serpentear são aberturas de caminhos para a possibilidade de restituição existencial, de reencontro com as águas de vida. Portanto, uma ação para reconstrução ontológica líquida como possibilidade de re-existência, descolonização do conhecimento, e sobretudo do corpo.

2520

A serpente é convocada como grande condutora dos rios, mares, ciclos e transformação da natureza. É re-interpretada a fim de provocar a recuperação simbólica, histórica e social com fluidez capaz de redimensionar os desígnios do corpo inferiorizado, excluído e animalizado que foi e é destituído de humanidade.

Serpentear é uma questão, pulsão criativa e movência dos sentidos que estão nas águas férteis da escuridão de cada ser viva. A Kalunga emerge como força matricial, ventre líquido de vida, caminho de retorno às memórias ancestrais. Em navegações contínuas no mar de valores existenciais das sociedades pré-coloniais. Na reinvenção das tecnologias ancestrais como elementos nutritores para a emancipação das subjetividades afropindorâmicas. Impulsionando a dinâmica de recuperação de referências seminais para manutenção das memórias, saberes, poéticas de libertação, equidade e bem viver.

As águas que me regam... A chama interior que me conecta a ancestralidade... transbordam em minha dança serpenteada na Kalunga, um movimento sankofático, capaz de confluir passado ao presente, para o cultivo de um futuro ancestral.

Incontáveis serpentes duplas estão dentro de cada ser vivo, imersas no ambiente líquido de cada célula. A água dentro de cada célula tem a mesma composição da água do mar. Duas serpentes luminescentes dançam numa porção de água do mar e viajam desde o princípio dos tempos por dentro de nossos corpos. A vida é transformação. O futuro é ancestral. (KRENAK, 2021, p. 26).

A serpente aparece nas mitologias e contos das duas culturas que ORientam essa proposta, portanto, pretende criar atravessamentos poéticos, coreográficos dançando e serpenteando na Dikenga. A Kalunga aparece como motriz conceitual e filosófica, realçando a ideia de movimento e continuidade das culturas negras em diáspora. Pois:

Estamos vivendo um momento em que é necessário a construção de valores e práticas de relação social que permitam o reconhecimento e valorização das diferenças étnicas e culturais, no sentido de superar discriminação e as relações de dominação e exclusão". (MAKOTA, 2013, p. 171).

Então, Dançar.Serpentear na kalunga se refere a articulação de procedimento criativos.curativos favoráveis ao movimento de reelaboração do discurso colonizador e das práticas racistas de opressão da hegemonia branca, articulando vias de acesso a arte, a educação e a cultura. Estabelecendo movimento

2521

inverso ao que está estabelecido, como o movimento da Kalunga na “Dikenga” em sentido inverso ao horário gregoriano, o Cosmograma Bakongo, criado pelos povos Bakongo de Angola que utilizavam o termo Kalunga para designar como diz Fu-Kiau, “literalmente, é o alguém que é completo por si mesmo, o todo. É também usado como sinônimo e epíteto de Nazambi (Deus).” (SANTOS, 2013, p. 155). A Kalunga tem muitos significados para os povos Bantu inclusive a definição de um corpo d'água que cruza a Dikenga percorrendo o mundo das pessoas vivas e do mundo das ancestrais.

Por ser tratar de um exercício contra-colonial essa pesquisa segue lógicas de reflexão crítica assumindo a encruzilhada como lugar fértil para travessias experimentais, inacabamento, processo e ainda a percepção do corpo como encruzilhada. O corpo como encruzilhada de possibilidades, evocando, corporizando o entendimento de Leda Maria Martins:

Como baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhada, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações. (MARTINS, 1995, p. 25).

A confluência das culturas negras em diáspora com os modos de vida dos povos da floresta, constroem a pluriversalidade brasileira. Esses modos de existências estão sustentados em práticas horizontais, participativas e emancipatórias em relações contínuas com princípios da ancestralidade, que incide em:

Princípios inaugurais da existência que irão constituir a fundação de territorialidades, famílias, instituições, comunidades e vínculos de sociabilidades enriquecidas por valores éticos e estéticos, que asseguram a continuidade de uma civilização. (LUZ, 2015, p. 150).

No entanto, o estado de manutenção das instituições arraigadas as culturas populares, de manifestações contra-coloniais que emergem das aldeias, quilombos, periferias, favelas seguem construindo re-existências diante do sobressalto angustiante, evidente na exclamação impactante do escritor indígena Ailton Krenak: “Estamos em GUERRA!”. Uma afirmativa contemporânea que nos faz refletir sobre as dimensões que atingem os tentáculos da destruição. Estamos em guerras por novas sociabilidades, por liberdade de existência das diversas expressões de gênero, espiritualidades, modos de vida, de corporalidades insurgentes. Guerra por **EXISTÊNCIA** de saberes ancestrais, de se estabelecer

comunidades, de se relacionar com a terra sem exauri-lá em uma sucção que quebra os ciclos estabelecidos pela natureza. Portanto, a resistência ou ainda Resistência é/ está na maneira de ser, no "jeito de corpo" como nos diria a saudosa Makota Valdina. Corpo que mantém "acesa e ativa a conservação das instituições que concentram sua história e sua cosmogonia" trazendo um recorte do escritor Julio César Tavares ao tratar de resistência negra e saber corporal no livro Danças de Guerra. Nesse processo de criação em Dança está se construindo movimentos que se aproximam a de corpo arsenal, corpo território, corpo quilombo, em ginga, em esquina, capaz de construir estratégias de vida, já que se trata de guerra, estratégia é uma palavra que se coaduna ao entendimento de guerrilha, comumente usada para caracterizar os movimentos artísticos que estão na pujança de fomentar a coragem para o enfrentamento e deixar emergir os saberes que estavam no apagamento.

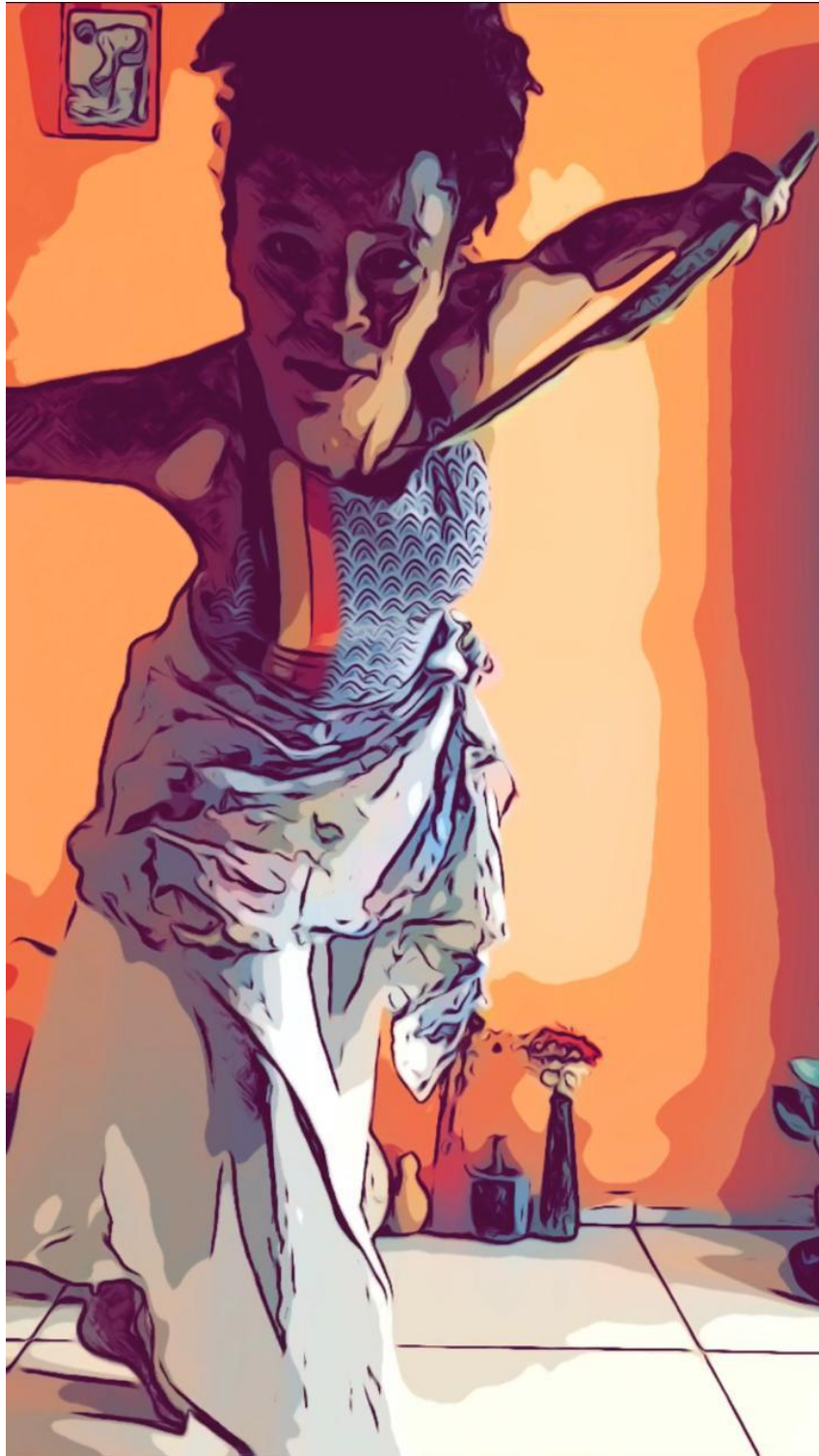


imagem 01: fotografia da vídeodança Encruza AfroPindorâmica. Fonte: criação em audiovisual da autora.

3. Caminhos para a continuidade.

Durante mergulhos perceptivos para projetar possíveis ideias para a reorganização do corpo podemos experienciar outras lógicas apontando nossa

2524

ORientação existencial às práticas ancestrais de cuidado, autocuidado, cura e meta estabilidade com (sendo) natureza, provocando interações com tudo que nos cerca. Esse corpo integrado em relações fluidas com seu contexto, fomenta conflitos e instabilidades que estão em movimento circular e dinâmico causando erupções entre os meios e modos de interação com o real. Recorrendo a tais saberes ancestrais que podem ser reinventados para uma melhor manutenção da vida na sociedade contemporânea, podemos estudar os povos Bantu que compreende "praticamente todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente que apresentam características físicas comuns e um modo determinado de afins". (LOPES, p. 86, 1988).

Convocada pela compreensão *bakongo*, os quais utilizam um cosmograma dividido em quatro reservas de tempo sob regência do sol, a Dikenga, que pode ser interpretada de diferentes maneiras. Experimento a cosmogonia banto no intuito de construir outros caminhos para tessituras conceituais, suscitar a expansão dos sentidos, a fruição dos processos de criação em dissidências com as normativas instituídas pela hegemonia ortodoxa. Essa mandala solar é cortada na horizontal por uma linha que se chama *Kalunga*, a qual numa breve descrição pode ser entendida como a linha que divide o mundo dos vivos ao dos mortos, no entanto, nessa reinterpretação a tentativa é percebê-la como via de junção pela efetiva relação umbilical com a anterioridade, o agora e o porvir. Navegante, peço licença a força marítima que me impulsiona a ressignificar os sentidos e transbordar procedimentos desde o corpo capazes de provocar a pertença do corpo território de saberes.

Ao desaguar processos em laboratórios de investigação coreográficas durante o isolamento provocado pela pandemia, passei a me ORientar enquanto parte vibrante da natureza banto, um corpocosmograma e como uma árvore seguindo ciclos de vida e morte que se seguem a cada dia, luas, sóis, tábuas das marés, estações do ano e a mudança de pele como as serpentes. Sendo o corpo o cosmograma, a linha da Kalunga passa pela cintura firmando um traço horizontal e em sua perpendicular construindo uma cruz está a linha Mukula. A sensação do corpo em cruz, ou ainda a cruz no meu corpo ficou mais evidente e sigo a compor palavras.texto.danças que promovam a organicidade do Corpo em Cruz, Corpo Encruza AfroPindorâmica de relações fluidas... Encruzilhada em movência pelo cosmo, provocadora de radiações capazes de afugentar as mazelas coloniais.

2525

Portanto, o corpo imerso na cosmopercepção bakongo na contemporaneidade está influenciado por outra égide temporal, promovendo interferências cognitivas que possibilitam arruinar o controle a que o corpo está sujeitado durante a formação humana engendrada nos ditames eurocêntricos, dessa maneira como uma ação contra-colonial o corpo se insere em um processo de iniciação criativa e curativa, estabelecendo outras maneiras de se relacionar com o contexto.

Como o corpo é um texto no movimento dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. (OLIVEIRA, p. 101, 2007).

A filosofia da ancestralidade abrem caminhos para a nutrição de pensamentos placentários em Dança, indicando a necessidade de provocar confluências entre os rios de saberes dos povos originários do Brasil e africanos para enfrentamento das dores coloniais que provocam o desencantamento do corpo.

O ativista político e militante quilombola Nego Bispo sugere uma leitura sobre a dominação do corpo e as interferências por parte das reverberações do desastre colonial. Para Bispo os colonos utilizaram uma técnica de adestramento dos corpos pindorâmicos como se fossem animais, destituídos de saberes e cosmogonia, generalizando e existência de povos pluriversos a índios:

Ao substituírem as diversas autodeterminações desses povos, impondo-os uma denominação generaliza, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/ desumanizar. (SANTOS, p. 20, 2019).

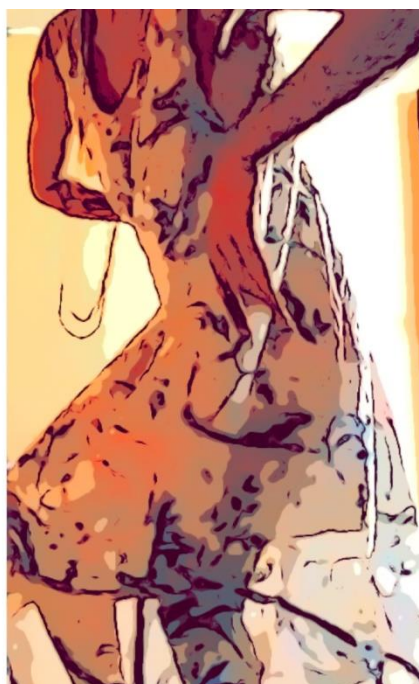
Nessa reflexão sobre o Brasil, uma terra de corpos em que pessoas negras e indígenas, corpos afropindorâmicos como nos propõe Nego Bispo, são adestradas e conduzidas para o apagamento históricos de diferentes sistemas-mundos, percebo a necessidade de enquanto artista, pesquisadora, educadora das artes do/no/com corpo provocar a manutenção do compromisso ativista em todos as ramificações de atuação profissional. Engajamento sócio-político que se sustenta nas raízes éticas quilombola aldeada.

4. VídeoGrafias digitais em dinâmica ancestral.

Ao experimentar diferentes áreas de conhecimento durante e continuamente a minha formação, experimento exuzilhar a dança ao audiovisual para a composição de narrativas líquidas pixelizadas. A fim de alargar os espaços das escritas do corpo transbordei para a criação das obras em videodança intituladas **Encruza Afropindorâmicas e Serpentear na Kalunga: arvorações para dançar**, brotadas da maré cheia de invenções dos processos dos componentes curriculares Seminários Avançados de Pesquisa e Africanidades, que na reserva de tempo foi destinada as(os) distintas(os) docentes, favoreceu a cadência de questões da pesquisa.criação em processo. E aglutinou ideias que favoreceram as partilhas de experiências para que a movência criativa acontecesse. Ocasionando o envolvimento da criação coletiva da videodança **NKULA | CURA | NONGATU**.



imagem 02: fotografia da vídeodança NKULA | CURA | NONGATU. Fonte: criação coletiva.



imagens 03 e 04: fotografias da vídeodança Serpentear na Kalunga: arvorações para dançar. Fonte: criação em audiovisual da autora.

Andréia Oliveira
PPGDANÇA/ UFBA
andreiaetc@gmail.com

Soteropolitana, Intelectual Preta Baixa Renda, Dançarina, Educadora, Aprendiz de Capoeira, Performer, Editora de Vídeos, Curadora e Produtora Cultural. Doutoranda (2020) e Mestra (2018) em Dança pelo (PPGDANÇA/ UFBA). Licenciada em Dança (UFBA/ 2011). Articuladora da Tabephe Produções. Integrante do Grupo de Pesquisa GIRA.

2528

Amélia Conrado
PPGDANÇA/ UFBA

ameliaconrado@hotmail.com

Doutora e 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 UFBA. Líder Grupo de Pesquisa GIRA.

Referências Seminais

KRENAK, Ailton. **A Serpente e a Canoa Flecha 1**. Cadernos SELVAGEM. Publicação digital da Dantes Editora Biosfera, 2021.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. - 1ª ed. - São Paulo: Companhias das Letras, 2019.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. (2019) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. Histórias da dança : vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

LUZ, Narcimária. **Nossas Veneráveis Mães estão dançando**. Disponível em: < <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/14837/10182> > Acesso em: 28 de outubro de 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Sankofa: significado e intenções**. In: NASCIMENTO, Elisa. A matriz africana do mundo. São Paulo: Selo Negro, 2008.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira**. Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007.

PINTO, Valdina. **Meu caminhar, meu viver**. Secretaria de Promoção da Igualdade Racial do Estado da Bahia (Sepromi) e da Secretaria de Políticas para Mulheres (SPM), 2013.

_____. **Um Jeito Negro de Ser e Viver**. Disponível em: > <https://www.youtube.com/watch?v=iof0guWpu5w> . Acessado em: > 22 de janeiro de 2017.

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização e Quilombos: modos e significados**. UNB, 2015.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**.- 4.ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

TAVARES, Julio César de. **Dança de Guerra - Arquivo e Arma - Elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal Afrobrasileira.** Belo Horizonte. Nandyala 2012.

Link das obras em VídeoDança:

VídeoDança **Encruza Afropindorâmica ≈ 02:00”**

https://youtu.be/y__H76xsqpY

VídeoDança **Serpentear na Kalunga ≈ 05:02”**

<https://youtu.be/kWqr7rHOPPs>

VídeoDança do processo coletivo entre: Andréia Oliveira, Dandara Baldez, Jean Souza, Mylla Maggi e Rodrigo Eloí Leão.

NKULA | CURA | NONGATU ≈ 05:00”

<https://youtu.be/sg61dH9b45Q>

Dança e corpos emancipados: atravessamentos da busca por uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas

Anne Caroline Ferreira Vaz (UFBA)

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

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão a partir da exposição de percepções referentes a formação de Coletivos Estudantis Negros - uma face do Movimento Negro - no ensino superior e a fricção entre a afirmação de uma presença não redutora do corpo negro, frente as perspectivas canônicas existentes na formação em dança no ensino superior. Serão apresentados os caminhos já percorridos deste estudo com as pontuações e as pretensões iniciais da busca pela sistematização da metodologia de fissuras afrodiaspóricas, fruto da articulação dos Coletivos Estudantis Negros e que vêm organizando não só a presença (ontologia) mas também a construção de conhecimento (epistemologia) dentro de uma perspectiva afro-orientada de cunho emancipatório na academia.

Palavras-chave: COLETIVO ESTUDANTIL NEGRO. EMANCIPAÇÃO. METODOLOGIA AFRODIASPÓRICA. FORMAÇÃO EM DANÇA. PEDAGOGIA AFRO-ORIENTADA.

Abstract: This article proposes a reflection based on the exposition of perceptions regarding the formation of Black Student Collectives - a face of the Black Movement - in higher education and the friction between the affirmation of a non-reductive presence of the black body, in view of the existing canonical perspectives in dance training in higher education. The paths already taken in this study will be presented with the scores and initial intentions of the search for the systematization of the methodology of black diasporas fissures, the result of the articulation of the Black Student Collectives and which have been organizing not only the presence (ontology) but also the construction of knowledge (epistemology) within an Afro-oriented perspective of emancipatory nature in academia.

Keywords: BLACK STUDENT COLLECTIVE. EMANCIPATION. BLACK DIASPORIC METHODOLOGY. DANCE TEACHER EDUCATION. BLACK-ORIENTED PEDAGOGY.

1. Estética negra em evidência

“A percepção da ausência não acontece por acaso.”

Nilma Lino Gomes

O verso escolhido para abertura dessa escrita, revela a aparência do desejo da Casa Grande pelo esquecimento de sabedorias arriadas pelo corpo negro em travessia. Nessa tentativa de desterritorialização e do despedaçamento cognitivo

2531

e identitário a perspectiva da ancestralidade nos lembra do paradigma do encantamento¹, que é alinhavado pela espiral do tempo ao contradizer a lógica da colonialidade que produz o extermínio físico e simbólico da existência negra.

A ancestralidade relembra que para o povo preto morte é esquecimento, divergindo da dicotomia de vida e morte cultuada pela normatividade ocidental. A pretensão limitante desse arranjo é transgredida pelos cruzos transatlânticos que alimentam experiências múltiplas, vivenciadas por corpos imantados por conhecimentos de sobrevivência, que reconstruíram-se no próprio curso, reinventando a si e o mundo. RUFINO (2019) trata dessa perspectiva na seguinte passagem:

A ancestralidade é a vida enquanto possibilidade, de modo que ser vivo é estar em condição de encante, de pujança, de reivindicação da presença como algo credível. (RUFINO, 2019, p. 15)

Com o intuito de apresentar como vem sendo o caminho trilhado na construção dessa idéia de um pensamento pós-abissal², apresento aqui os passos trilhados em direção a sistematização de uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas, que pretende evidenciar saberes invisibilizados no hall de conhecimentos científicos, com uma proposta de caráter emancipatório a partir do agenciamento³ decorrente da experiência artística e formativa do corpo negro que dança na universidade.

A perpetuação de violências e lógicas produzidas com o intuito de dominar o ser, o saber e o poder são utilizados para manter as experiências negras como ação de força política, histórica e epistêmica que remodelam as heranças coloniais, de modo a possibilitar um projeto de mundo que não acomoda-se sobre

¹ O paradigma do encantamento é um desdobramento da ciência encanta pelas macumbas de RUFINO (2018) no qual “há que se ler a poética para se entender a política, há que se ler o encanto para entender a ciência”.

² A perspectiva utilizada neste texto corrobora da interpretação do pensamento pós-abissal apresentado por GOMES (2018) que diz tratar-se de uma postura político-epistemológica que nos ajudará a superar o epistemicídio, estabelecendo condições para um diálogo horizontal entre os conhecimentos e práticas.

³ Agenciamento deriva de uma variante do conceito de agência de ASANTE (2009) desenvolvido dentro de uma perspectiva afrocentrista, que objetiva dar um revés na história, construindo possibilidades para que as experiências negras, tanto de África como da diáspora, tivessem possibilidade de coexistências em espaços legitimados na produção de conhecimento, tecnologia, educação, cultura e arte. Nesse sentido, agência é a atuação do sujeito sobre o espaço aplicando suas experiências e práxis em contextos específicos, que em perspectivas de dominação e expropriação pode ter um caráter subversivo e de resistência.

perspectivas canônicas que se ressaltam mediante o esquecimento relegado aos saberes produzidos por grupos subalternizados, fora do eixo norte do globo.

Esse contexto de supressão atinge a pessoa negra impactando na complexa dinâmica da construção da identidade, cujas relações estabelecidas entre o corpo negro, os espaços e as demais pessoas o influenciam de maneira pontual. Os registros que se fixam na memória se espelham no corpo, externalizando aquilo que este sujeito acredita, e conseqüentemente imprimindo sua presença no mundo.

Nesse sentido, GOMES (1996) retrata neste trecho como o desenvolvimento da educação de um sujeito negro frente aos métodos formativos e epistemes apresentadas, podem direcionar a estruturação de relações positivas ou negativas de sua identidade e auto-imagem, bem como, das suas capacidades cognitivas, a qual direciono a reflexão da necessidade da presença de estéticas negras vistas sobre um viés descolonizado para o recorte artístico da formação de dança:

Dependendo do lugar onde se desenvolve essa pedagogia da cor e do corpo, imagens podem ser distorcidas ou ressignificadas, estereótipos podem ser mantidos ou destruídos, hierarquias raciais podem ser reforçadas ou rompidas e relações sociais podem se estabelecer de maneira desigual ou democrática. (GOMES, 1996, p. 5)

Pautando na busca de referências que possam subverter o panorama do contexto formativo universitário caracterizado pela ausência, aliado a construção de realidades de acolhimento e empoderamento, os Coletivos Estudantis Negros formados por discentes dos cursos de graduação em dança de universidades públicas, se constituem como alvo do olhar dessa pesquisa.

A hipótese das ausências sentidas durante a graduação de referenciais epistemológicos sobre a estética negra na dança colocadas de forma descolonizada, junto do silenciamento da corporeidade negra se apresenta como aspecto comum, que abriga o cerne de motivações que inspiram a criação de organizações e articulações voltadas para compreender e atender as demandas desse novo público que entra nas universidades públicas do país (preto, pobre e periférico).

Esse grupo - compreendido nesse estudo como uma nova face do Movimento Negro - imprime atualizações em coletivo junto à outros formatos de organização e atuação política, produzindo conhecimentos e pedagogias cuja sistematização revela a metodologia de fissuras afrodiaspóricas, meio de tradução

que visa facilitar o diálogo entre os espaços educativos e o demais setores da sociedade de saberes cerceados pelas temáticas da e sobre a realidade negra,.

A metodologia de fissuras afrodiaspóricas surge com o propósito de traduzir o conhecimento intrínseco produzido e/ou sistematizado pelos Coletivos Estudantis Negros, afim de que perante a hierarquia acadêmica tais conhecimentos estejam munidos de estratégias que permita sua visibilidade e legitimação, possibilitando a desconstrução de ausências no campo da produção científica de conhecimento afrodiaspórico, especialmente o artístico formativo de dança.

A pluralidade dos corpos negros direcionam dizeres sobre a visibilidade e percepção, não somente da sua presença física nesse espaço acadêmico, mas também de seus saberes. Nessa perspectiva CONRADO (2017) avalia que a presença de epistemes arquitetadas por uma intelectualidade negra tem sua presença reivindicada por estudantes no espaço acadêmico, ao mesmo tempo, em que, a relevância dos conhecimentos negros tem sido duramente argumentada em favor de seu uso e reconhecimento nesse espaço científico.

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

Realizando movimentos de vanguarda a voz dos Coletivos Estudantis Negros acaba por instigar questionamentos sobre a real possibilidade de produzir um outro tipo de relacionamento entre os saberes e os sujeitos, que seja pedagogicamente mais igualitário, apreendendo o mundo de forma justa, emancipatória e diversa para a formação em dança.

Ao evidenciar a aparente dificuldade da universidade e consequentemente da graduação em dança em abranger a tamanha diversidade de corpos que se apresentam nas salas de aula, mais especificamente a crescente pluralidade étnica negra desses estudantes, apresento a pergunta suleadora dessa escrita que indaga quais desafios são evidenciados com a presença desses estudantes no ensino superior? Os modelos pedagógicos de dança e as epistemes dominantes ou emergentes consideram de fato a produção de subjetividades inconformistas e desestabilizadoras apresentadas pelos integrantes dos Coletivos Estudantis Negros?

Com o objetivo de compreender o espaço e os sujeitos e realizar a busca de uma possível resposta, a escrita de si é a abordagem utilizada neste estudo autoetnográfico⁴, tendo em vista a assunção, reconhecimento e inclusão da pesquisadora como parte do objeto de pesquisa. A “compreensão de sujeito político direcionado a perspectiva coletiva” (CARNEIRO, 2005) emerge no sentido de emitir respostas às táticas de silenciamento e se colocar no contexto de forma consciente e propositiva, com o intuito de transformar realidades e recriar visões sobre as noções de reconhecimento epistemológico e concepções de didáticas na dança que habitam esse tempo e espaço.

Tomando a presença e a enunciação da existência negra como mira, lanço a flecha e digo que as linhas que por hora escrevo contam uma história de encontro cujo aperitivo apresentado por essa entrada pode anunciar sabores amargos. Mas não é de meu desejo, alvoroçar assim, logo de cara, agitações que possam afugentar a escuta generosa de cada um. Este texto propõe um paladar poético de degustativa negrura, que sente o chão em que pisa com um zeloso plantar dos pés, harmonizando pela dança a lógica das amarrações para firmar nesse espaço formativo, que é a universidade, presenças negras que dialogam com os saberes das encruzadas e que operam de forma estratégica nas fissuras.

2. A presença na ausência: saberes negros em atualização

É comum na história de pessoas negras ouvir experiências que dizem do envolvimento em situações discriminatórias, das quais seus autores nunca foram questionados quanto a sua idoneidade ou da natureza pejorativa e agressiva do ato. Tais ações geram fraturas importantes no sujeito negro, que se vê em um processo sensível de simultânea construção e desconstrução da identidade. É nesse movimento que o corpo pode vir a atuar como um portal de sensações que estimula inquietações acerca da presença e da ausência de aspectos, que tangenciam a percepção da corporeidade negra e seus saberes pelas pessoas que circulam nos inúmeros espaços sociais, especialmente aqueles que são educativos.

⁴ Segundo SANTOS (2017, p.218) a “autoetnografia vem do grego: auto (self = “em si mesmo”), ethnos (nação= no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e grapho (escrever = “a forma de construção da escrita”). [...] ou seja, refere-se à maneira de construir o relato (“escrever”), sobre um grupo de pertença (“um povo”), a partir de “si mesmo” (da ótica daquele que escreve)”.

A universidade, instituição de ensino superior na qual se realiza a introdução de novos conceitos, princípios e valores, direciona padrões de comportamento sobre ações individuais e grupais que se ramificam para os demais espaços da sociedade. Com forte poder de alcance, esse território educativo, lócus da produção de conhecimento científico, se estabelece como um agente legitimador do saber credível, elencando os conhecimentos importantes, aqueles considerados indispensáveis para a convivência no contexto social arquitetado pela normativa ocidental.

Na perspectiva de problematizar e compreender essa realidade a universidade é convocada para promover uma transformação crítica, com o desafio de incorporar ações que visam acolher, através das políticas de ações afirmativas, um público muito diverso, que antes beirava à margem do ensino superior, propondo de acordo com BARBOSA e SAMPAIO (2017);

ideias interligadas na tentativa de superar o reducionismo e a fragmentação dos saberes e relacionar as múltiplas abordagens e visões para atender à complexidade do real e tratar os sujeitos e as subjetividades. (BARBOSA e SAMPAIO, 2017, p. 216)

No entanto, tal instituição que deve estar atenta aos cenários e as demandas postas pela sociedade, ainda vem contribuindo substancialmente com a ação incisiva do silenciamento ao abafar e calar a presença estética negra e consequentemente a sua corporeidade, que reluz a pluralidade de uma ancestralidade de saberes e fazeres. SILVA (2017) aponta para a necessidade de que haja percepções reais do cenário social, de modo que seja possível suscitar novos fazeres da dança, como trata a passagem:

existem contextos sociais ligados à história do país que reverberam na realidade das estruturas de instituições e no imaginário social. Assim as ideologias são praticadas e incorporadas em currículos, em espetáculos, em workshops e não correspondem apenas a formas abstratas de consciência. As estruturas de fruição estão profundamente influenciadas por essas percepções. Em um país como o Brasil, onde elogia-se a diferença mas evita-se discuti-la criticamente, apresentar essas relações conflituosas nos possibilita quebrar o silenciamento dos corpos, provocando um debate que mobilize os agentes de pensamento contemporâneo em dança. Trata-se de recontextualizar formas de educar o corpo comprometidas com perspectivas que reconheçam as histórias, trajetórias e culturas corporais ao mesmo tempo em que interroguem as estruturas pedagógicas de dança. (SILVA, 2017, p. 76)

A chegada no ensino superior da pessoa negra, estimulada pelo advento das ações afirmativas - políticas de acesso que abriram, de fato, a porta da

2536

universidade pública, ainda que a permanência seja um ponto de incipiência que demanda mais atenção - se anuncia como um espaço educativo hostil, cujo o acolhimento do sujeito negro ocorre guiada pela destituição dos traços estéticos e simbólicos de sua corporeidade. Esse panorama impulsiona o aquilombamento, contato estabelecido entre sujeitos negros que se conectam pela ligação estabelecida do cruzamento de histórias e experiências comuns, que é segundo CARNEIRO (2005) “ressignificada na dimensão de parceria de uma condição existencial única”, que dita a cumplicidade dos segredos criados pelo racismo.

Os Coletivos Estudantis Negros podem ser definidos como sendo um agrupamento de estudantes negros organizados dentro de uma perspectiva de autoconhecimento em cuidado sobre o prisma das ressignificações da negritude⁵ na diáspora. Esses grupos, cujos membros integram um outro perfil de estudante, se caracterizam por uma juventude que se afirma, segundo GOMES (2018) “por meio da estética e da ocupação de lugares acadêmicos e sociais”, que ao se reconhecerem, conectam solidariedades e articulam propostas de reeducação sobre o corpo negro.

Como um nova face do Movimento Negro os Coletivos Estudantis Negros são uma nova frente de luta que se estabelece em um local, que até pouco tempo não era um território ocupado pela população preta. Esse novo personagem compõe um contraponto à realidade racial apresentada pelo meio, constituindo-se como um corpo político que atua evidenciando uma outra possibilidade de entendimento do real, ou seja aquilo que é fruto de uma história que é constantemente negada e apagada.

Como produtor e articulador de saberes construídos por grupos minoritários, os Coletivos atuam dentro de uma perspectiva pedagógica, apresentando conhecimentos que fazem emergir no campo científico a abordagem de novas temáticas, incitando questionamentos de conceitos, provocando ruídos e dinamizando a própria produção de conhecimento.

Nesse sentido, é válido ressaltar também que as ações dos Coletivos se caracterizam por sua potencialidade de transformação, cujos efeitos ocorrem em

⁵ Segundo MUNANGA (2009) Negritude se configura como um instrumento de combate dos povos diaspóricos para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito às culturas do mundo. Não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra, que aliás, são culturalmente diferentes, mas de subverter a realidade de dominação protagonizada pelos brancos, gerando a intenção de um movimento contrário ao proposto pelo colonizador de aspectos pejorativos e subalternidades.

uma escala que parte do micro para o macro, sendo assim há o vislumbamento de um ato revolucionário que parte de uma inquietude epistêmica e política que aposta na possibilidade de reversão do contexto de atuação.

Dito isso, cabe mencionar a perspectiva apresentada por GOMES (2018) o qual

entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam a superação desse perverso fenômeno na sociedade. (GOMES, 2018, p. 23)

O racismo e as suas perspectivas discriminatórias colocam a imagem do corpo negro de forma subalterna incutindo no sujeito negro um afônico dolorido conduzindo-o a estados corpóreos dertupados, que são estruturados para sobreviver e se encaixar na norma colonizadora. O silenciamento se estabelece como uma ação agressiva que parte da determinante de negação da negritude para manter a ordem colonizadora, que tem a pretensão de enclausurar e destituir todo e qualquer sentido de pertencimento que possa aglutinar e fortalecer a existência desse sujeito e sua corporeidade.

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

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

Nessa direção que aponta as conexões entre identidade negra, espaços educativos e diálogos descolonizadores SILVA (2017) ressalta a necessidade de pensar e usar epistemologias que induzem o rompimento da colonialidade e apontem para ações pedagógicas de dança que considerem as narrativas presentes no contexto diaspórico.

Parece-nos importante abordar os traços coloniais que se inscrevem na produção acadêmica de conhecimento, colocar em reflexão sua genealogia de poderes para então percebê-los como fatores que, por estarem introjetados nos saberes hegemônicos, impedem nos de vislumbrar epistemologias que se relacionem com as realidades brasileiras. Abordar a

colonialidade significa também refletir sobre como a diversidade de pensamentos tem sido acomodada nas esferas da educação, especificamente nos cursos de graduação e licenciatura em dança, e limitadas por formas de saber e ser que impedem a criação de pedagogias propositoras de realidades epistemológicas distintas das hegemônicas. (SILVA, 2017, p. 26)

Entendendo que a universidade possui uma ação refletora nos demais espaços educativos, se estabelecendo hierarquicamente como uma instituição que mantém relações de poder com os demais contextos sociais, localizo esse espaço, território da pesquisa, como o ponto central da encruzilhada na qual corre esse estudo.

Compreendendo que a encruzilhada se estabelece como elemento fundamental, compartilho da perspectiva de RUFINO (2019) que apresenta o seguinte entendimento para o conceito:

A noção de encruzilhada emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e monologização do mundo. A encruza emerge como potência que nos possibilita estrupulias. (RUFINO, 2019, p. 13)

Dessa maneira, partindo de uma perspectiva ancestral, a universidade como local de invocação de sabedorias múltiplas, corrobora da própria noção de encruzilhada por se conceber como um espaço de natureza transgressora com disponibilidade para o novo, com poder de influência sofisticada que baliza dicotomias e reordena formas de existência. Assim, sendo zona de intenso trânsito no qual encontros, convergências e conflitos coexistem, a universidade é a “boca do mundo”, é o fecho no qual os caminhos se encontram, é o lugar de correr demanda, de potencializar a dobra da linguagem, é o espaço de aposta da potência do cruzo para a emersão de novas histórias escritas por outras presenças.

3. A busca por uma metodologia de fissuras afrodiaspóricas

O conhecimento tecido através do mergulho do sujeito em si e no mundo, apresenta-se dentro de uma nova razoabilidade, que localizado em uma perspectiva afro-orientada⁶ opera de forma ancestral e ambígua. A sistematização teórica de tal

⁶ A Afro-orientação é seguida pela perspectiva de SILVA (2017), na qual “consolida-se como um projeto crítico” que estrutura e aprofunda conhecimentos das poéticas e técnicas africanizadas, organizadas como referenciais simbólicos da construção das identidades corporais e expressivas incentivadas sobre formas descolonizadas de escritas de si que compõem o corpo brasileiro.

sapiência ocorre pelo corpo através da experiência prática, saboreando uma vida social que se realiza no mundo real.

Considerando tal premissa os conhecimentos produzidos e sistematizados pelo Movimento Negro concebem que o conhecer está vinculado ao saber. Desse modo, os Coletivos Estudantis Negros corroboram de uma das valências primordiais deste movimento: os saberes construídos nas lutas por emancipação, que se constituem a partir da transformação do próprio conhecimento construído à respeito da luta contra o racismo e do movimento em si. Essa potência é salientada por GOMES (2018) que diz:

Isso é possível porque os movimentos têm um valor epistemológico intrínseco, são produtores de um tipo específico de conhecimento, o conhecimento nascido na luta. (GOMES, 2018, p. 9)

Desse modo, nesse estudo há o entendimento que o cientista é o sábio que opera o cruzo matutando argumentos criados sobre a ideia de que outro mundo é possível, no qual a existência de uma constelação de conhecimentos e práticas concebidas através de experiências alinhavadas sobre perspectivas dos modos de sentir, fazer e pensar dança, oriundas de múltiplas presenças negras que se reinventam e atualizam-se permanentemente é crível.

O desafio hoje, nos demanda outros movimentos frente ao racismo e a lógica colonizadora para credibilizar sabedorias produzidas por outras presenças. É nesse sentido que o encaminhamento de nossas problematizações traz a tona o debate sobre o epistemicídio e a necessidade da modificação de postura que leve à um reposicionamento ético e estético de saberes invisibilizados, destituindo rigores totalitários e promovendo a coexistência em patamar igualitário sobre os conhecimentos. RUFINO (2019) enfatiza tal perspectiva ao colocar a descolonização como prática inventiva que escancara as violências do colonialismo, ao mesmo tempo que luta e trabalha na elaboração de novas realidades.

A colonização é uma engenharia de destroçar gente, a descolonização, não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencatamento do mundo. (RUFINO, 2019, p. 12)

Munidos da mandinga, "sapiência do corpo" (RUFINO, 2018) os Coletivos Estudantis Negros se vêem preparados para agir nos vazios deixados na estrutura, onde envolvidos com a perspectiva do encantamento o grupo utiliza a lógica da amarração para praticar a dobra nas limitações impostas pela agenda colonial, ao

2540

imprimir ações que incitam a transgressão das dicotomias do pensamento hegemônico.

Nesse sentido, a metodologia de fissuras afrodiaspóricas, nomenclatura dada até o momento nesta pesquisa, para a sistematização de um método no qual são estruturados os Coletivos Estudantis Negros, bem como são organizadas as suas ações considerando alguns elementos comuns, como por exemplo, o território de destino das atividades promovidas e o impacto delas na dinâmica local.

Seu objetivo visa propiciar um modo de atuação que utiliza o método como ferramenta de tradução da produção de conhecimento intrínseco, o qual busca evidenciar e valorizar o efeito da presença consciente desse novo público que reconhece seu protagonismo dentro da estrutura educativa, congregado de forma afrontosa motivações e interesses no desenvolvimento de propostas autônomas, através de um exercício emancipatório.

Seu pensamento se constitui seguindo a premissa que a utilização dessa metodologia de natureza rasteira está atrelada à destreza (ginga) de reconhecer os espaços (fissuras) nos quais seja possível se instalar e se movimentar com o intuito de percorrer outros caminhos moldados dentro de uma estrutura educativa hegemônica, que é resistente à mudanças, a própria universidade, instituição legitimadora de conhecimento e que tem atuação medular na estrutura educativa.

É também, uma metodologia de encontro aplicada à um propósito pedagógico, pois ao sistematizar o formato no qual ocorre a organização de grupos representativos de minorias, de modo que seja possível o seu reconhecimento, ao ponto de não só serem legitimados, mas de estarem presentes em espaços institucionais, sua utilização para atuação promove a difusão de saberes e demandas da população negra, ao serem porta voz de reivindicações e propostas de uma comunidade específica.

Ao empregar a metodologia os Coletivos Estudantis Negros colocam a reflexão crítica - ato indispensável ao fazer científico - à serviço das experiências comuns do seu grupo social, realizando metodologicamente uma relação de aproximação de si, ou seja, trazendo e utilizando suas vivências e memórias tanto para construir epistemes-teóricas, quanto para vislumbrar a real prática delas, estruturando durante o processo ações didático-pedagógicas nas quais os sujeitos do Coletivo são os agentes ativos (que criam, organizam e promovem) e também os

agentes participantes sendo parte do público alvo (que acolhe, recepciona e recebe o fazer da ação).

A natureza da metodologia de fissuras afrodiaspóricas é marcada pela transitoriedade do efeito da amarração, ou seja, sua construção já anuncia “múltiplos entenderes em um único dizer” (RUFINO, 2019). Sua formatação nesse modo é provisória, pois sempre terá uma nova leitura que irá desvendar uma outra versão, apresentando um novo olhar, verso enigma, que carrega o sentido ambivalente e inacabado característico de tudo o que é firmado na encruzilhada, seguindo a lógica ancestral e permanecendo em ciclo aspiralar.

Ainda em processo de desenvolvimento, estima-se que a continuidade da análise da operacionalização desse método, direcionadas ao propósito educativo, revele dispositivos afrodiaspóricos com potencial para constituir pilares pedagógicos aplicados ao processo de ensino e aprendizado na formação em Dança, propondo um agenciamento cujo funcionamento é flexível e que apresenta uma estrutura aspiralar, ou seja, que carrega outra perspectiva de tempo e espaço para atuação das performances desses atores no ambiente, reconhecendo e utilizando epistemes afro-orientadas para sulear um pensar/fazer dança impulsionados por uma perspectiva que horizontaliza os processos educativos concedendo acesso e firmando presença.

Considerando o exposto, a metodologia de fissuras afrodiaspóricas está atrelada as potencialidades dos Coletivos Estudantis Negros de reorganizar, ressignificar e reconstruir, apresentando então a capacidade de se desenvolver e de trabalhar com as ambiguidades com uma malemolência, que permite imacubar os saberes e provocar aproximações não subordinadas entre os conhecimentos hegemônicos, não-hegemônicos e contra-hegemônicos.

Por fim, apresento a metodologia de fissuras afrodiaspóricas como um convite para vislumbrar a partir de um novo ângulo o processo de formação em Dança no ensino superior. É um chamado para a descoberta habitando outra ótica que pode apresentar novos sentidos, alargar perspectivas, revelar outras correntes de pensamento oriundas das convergências e conflitos surgidos “do entre” e reordenar a manutenção das engrenagens que movem a estrutura educativa mobilizando uma dinâmica contra-hegemônica.

Anne Caroline Ferreira Vaz
UFBA
annevaz91@gmail.com

Anne Caroline Vaz é artista-professora-pesquisadora da Dança. Natural de Belo Horizonte é graduada em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É integrante e idealizadora do Coletivo NegreSer e atua na Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-1937-194X>.

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@ufba.br

Amélia Vitória de Souza Conrado é Doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7491-488X>.

Referências

ASANTE, M. K. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. Coleção Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; n.4. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.

BARBOSA, Jacira da Silva; SAMPAIO, Sonia Maria Rocha. Sujeitos, Subjetividades e Processos de Conhecimento: aproximações entre González Rey e Edgar Morin. **Observatório da vida estudantil: dez anos de estudos sobre vida e cultura universitária, percurso e novas perspectivas**. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 213-229.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 1 recurso online (339 p.). Tese (doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, SP. Disponível em: . Acesso em: 29 de dezembro de 2019.

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

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

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

_____. Educação, Raça e Gênero: Relações Imersas na Alteridade. **Cadernos Pagu (v.6-7)**. Conferência Relações Étnicas e Raciais na América Latina e Caribe, 1996, pp.67-62.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-14, 2008.

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

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

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009.

PERFORMANCES DO TEMPO ASPIRALAR. MARTINS, Leda Maria; LIGIEIRO, Zeca - introduction. Produção Hemispheric Institute of Performance and Politics, producer; de Encuentro 2003: KeynotesI. Vídeo, 01:21:26. Local de publicação: NYU TV and Media, videographer, 2003. Disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-presentations/hidvl-presentations1/enc2003-leda-martins1.html>>. Acesso em 11 de abril de 2021.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores – Contribuições do legado africano para a implementação da Lei no 10.639/2003**. Ceará: Editora da Universidade Estadual do Ceará - EdUECE, 2015.

RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

_____. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

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

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN**, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112. Disponível em: em <<https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834>>. Acesso em 31 de março de 2021.

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

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

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

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**. Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

Vaz, Anne Caroline Ferreira. O Coletivo EnegreSer e a Presença de Epistemologias Afro-orientadas na Formação Docente em Dança. **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6)**. Salvador, 2020, p. 101-116.

O Corpo Encantado das Ruas: Dança, morte e desobediência

Aurionelia Reis Baldez (Dandara Baldez)

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

Resumo:

-A gente combinamos de não morrer
Deve haver uma maneira de não morrer
Tão cedo e de viver uma vida menos cruel.
(Conceição Evaristo)

Esse artigo é um desdobramento da minha pesquisa de doutorado que visa estudar o corpo encantado das ruas: como dançar as mortes em tempos de pandemia? Apontarei esse surto não como algo pontual à covid19, mas como um processo de desumanização e genocídio que vem acontecendo desde a chegada dos europeus junto à comercialização dos povos africanos trazidos para o Brasil. Proponho uma investigação a partir das cerimônias do bumba-meu-boi, por meio de escuta da oralidade como um desdobramento dos rituais a cerca de um lugar de fala. Uma conversa em que o corpo é imbuído das experiências da pesquisadora-escritora também assume implicações ao dançar as mortes em tempos de pandemia. O objetivo é desenvolver uma pesquisa artística em Dança, correlacionando processos de dançar as mortes como processos de evolução e continuidade do corpo que dança nas manifestações de matrizes afro-ameríndios do bumba meu boi. Já o objetivo específico é apontar estratégias metodológicas sobre o modo de fazer dança junto a morte do bumba boi na manifestação artístico-cultural. Implicada na urgência de se rasurar a relação sujeito-objeto, de construir uma produção acadêmica e uma escrita que ocorra das margens sociais, ou seja, dos corpos que não estão legitimados a construir conhecimento, é que nasce este trabalho. Sobrevém das demandas bio-sociopolíticas destes corpos, que não querem mais ter suas histórias contadas por outros. Assim, proponho uma escrita a partir da escuta de trabalhos que me movem enquanto vidas, manifestações que compõem nossas trajetórias a partir do que produzimos em trâfegos transatlânticos, uma escrita e um pensar que é para nós é (sobre)vivência.

Palavras chave: DANÇA; MORTE; CORPO; ENCANTADO; DESOBEDIÊNCIA

Abstract : This article is an unfolding of my doctoral research that aims to study the enchanted body of the streets: how to dance the deaths in times of pandemic? I will point out this outbreak not as something specific to covid19, but as a process of dehumanization and genocide that has been happening since the arrival of the Europeans along with the commercialization of the African people brought to Brazil. I propose an investigation based on the ceremonies of the bumba-meu-boi, by listening to the orality as an unfolding of the rituals about a place of speech. A conversation in which the body is imbued with the experiences of the researcher-writer also assumes implications when dancing the deaths in times of pandemic. The objective is to develop an artistic research in Dance, correlating processes of dancing the deaths as processes of evolution and continuity of the body that dances in the

2546

Afro-American matrix manifestations of the bumba meu boi. The specific objective is to identify methodological strategies on how to dance with the death of the bumba boi in this artistic-cultural manifestation. This work was born out of the urgent need to erase the subject-object relationship, to construct an academic production and a writing that takes place on the social margins, i.e., from bodies that are not legitimated to construct knowledge. It comes from the bio-sociopolitical demands of these bodies, which no longer want to have their stories told by others. Thus, I propose a writing from listening to works that move me as lives, manifestations that compose our trajectories from what we produce in transatlantic traffics, a writing and a thinking that is for us is (over)experience.

Keywords: DANCE; DEATH; BODY; ENCHANTED; DISOBEDIENCE

O boi enquanto corpo encantado da rua é uma manifestação de origem bantu cultuada em várias regiões do Brasil, especificamente no Maranhão, Recife e Amazonas. A presença indígena faz parte das imagens na construção da identidade da brincadeira, as timbiras, cazumbas e caboclos são entidades afro-ameríndios que denotam a importância da pluralidade e representatividade desses corpos encantados. As imagens do boi nas culturas do Brasil propiciam diferentes relações de entendimento, pois ao mesmo tempo que as culturas ressignificam a presença do animal em suas festas e a idealizam em forma de imagem do boi brincante, o boi também representa a morte de territórios nas queimadas realizadas no Mato Grosso, Amazônia e na desapropriação de terras indígenas e quilombolas pelo Brasil.

Para o amparo teórico desta pesquisa, busco os estudos de meus próprios mediadores, seja nos seus percursos acadêmicos, quanto nas práticas da oralidade e dançantes. Evidenciarei na reflexão proposta a emergência de se aproximar de alguns conceitos como Necropolítica, (MBEMBE, 2018) e propor outros que atendam nossas necessidades exuzilhadas¹ como processos contra coloniais na desestruturalização do racismo e que se relaciona com o foco do texto. O exercício aqui proposto se dá com base em análises das matrizes do movimento² africano e indígena (BALDEZ, 2020) como princípio ético e político de complementaridade, tendo a morte do bumba-meu-boi como fonte de orientação para ampliar a estrutura da pesquisa. Essa trama me permite problematizar questões a partir da

¹ Conceito criado em 2010 pela escritora e historiadora Cidinha da Silva.

² Conceito que venho desenvolvendo desde a pesquisa de mestrado

gingabilidade³: a dança ginga como estratégia de desvio e forma de negociar⁴ sua própria (re)existência..

Também para esta discussão, trago o relato dos meus familiares que mantêm a tradição de gerações na comunidade do Maracanã no Maranhão, sendo de grande importância a representatividade e a experiência dos brincantes como conhecimento gerado a partir da oralidade.

Para tecer a pesquisa, parto de uma *metodologia da história oral*, aposto nas narrativas que são construídas nos rituais de morte do bumba boi como forma de inserir um contexto teórico dos corpos brincantes, que trazem a morte como um caminho de continuidades para o aprendizado.

Recorro também à escrevivência de Conceição Evaristo como metodologia da história oral, escrevendo a partir da experiência de escuta corporal e, portanto, as vivências em forma de narrativa com os meus familiares nos festejos do bumba meu boi.

Em poucos meses, minha memória ficcionalizada lembranças e esquecimentos de experiências que minha família e eu tínhamos vivido, um dia. Tendo dito que Beco da Memória é uma criação que pode ser lida como ficções da memória. E como a memória esquece surge a necessidade da invenção” (EVARISTO. 2017, p.11-12).

A escrevivência se desenvolve a partir do próprio processo de continuação de Conceição Evaristo como autora, sendo eu também corpo encantado pela dança e continuidade na forma de perpetuar a manifestação da brincadeira do bumba meu boi, passei a recontar essas narrativas a partir dos meus deslocamentos sendo vivenciados em outros territórios.

Para trançar os primeiros passos dessa escrita que dança, convido o (a) leitor(a) para adentrar nesse terreiro que conta suas narrativas com suas gestualidades, dancemos o boi, o coco e toré pisando firme no chão para perceber o ritmo como algo que se conecta à memória, ao tempo e ao mundo dos mortos.

Desde o momento em que se instaurou a pandemia e confinamento no Brasil, não foi possível realizar os festejos de São João em todo país. Momento esse em que em São Luís do Maranhão aconteceria o batizado do boi e guarneçamento da comunidade brincante. Guarnicê é uma palavra que escuto desde muito pequena

³ Conceito que venho construindo ao longo das minhas vivências com capoeira.

⁴ Conceito que vem sendo desenvolvido pelo pesquisador Bruno de Jesus e que se relaciona com a gingabilidade.

em versos e canções. “eu vou reunir, eu vou guarnicê, meu boi vai rolar no terreiro” (canção do bumba boi da floresta, composta por Zé olhinho). Essas músicas geralmente anunciam o momento de aglomerar, ajuntar toda a comunidade para a saída do boi, que ao ser batizado recebe proteção para brincar em vários arraiais. Guarnicê é uma palavra de origem indígena, o termo remete à preparação para o novo, reunir-se em frente a fogueira para esquentar os pandeirões, cantar toadas e receber o boi com a dança que faz sua proteção.

Foi um ano de pausa em que as manifestações não saíram, não teve batizado nem morte do boi, as pessoas não sabiam como a brincadeira sobreviveria, nem quanto tempo duraria a pandemia. A morte acontece na comunidade depois que o boi brinca em várias comunidades e arraiais diferentes, nesse momento é realizada uma festa para receber as/os convidadas(os) com muita comida e bebida, momento de encerramento e pausa para recomeçar um novo ano. A morte simbólica do boi, representa um momento de renovação e nascimento do novo, novas toadas, um novo couro bordado, um ciclo de atividade e preparações ao longo do ano.

No contexto de morte nas comunidades indígenas do Alto Xingu, o quarup é um ritual realizado com a organização de toda comunidade, em momentos específicos durante o ano, são realizadas cerimônias para vivenciar o luto e despedida de um parente. Patrícia Kamayurá relata que os responsáveis pelo ritual vão para pescaria enquanto outros pegam os pequis, fruto do cerrado e o tronco que leva o nome de quarup, também faz parte da alimentação a tapioca para feitura dos bejus, iguaria que é feita com o polvilho que é extraída da mandioca. O huhuca, luta realizada quase sempre pelos homens, também faz parte do ritual, muitas são as preparações para receber os parentes. Esse ano o pai de Patrícia é o dono do ritual, com a perda do ancião Jucá Kamayurá e Ekuna Kamayurá a família vivencia o luto durante o ano, em setembro acontecerá o final do ritual, momento de chorar e dar último adeus aos entes queridos e só depois disso é retirado o luto.

Percebo no bumba boi, manifestação de origem bantu, uma grande influência dos conhecimentos indígenas, princípios e sabedorias que talvez tenham sido adquiridos ao longo dos séculos na convivência cultural e cultivo com a terra. As imagens como construção dessa identidade representam essa diversidade confluída de conhecimento na brincadeira. Suponho que essa forma de vivenciar a morte na contação de histórias da brincadeira pode ter influência dos rituais fúnebres do quarup, porém, esse é apenas o início dessa pesquisa, que percebe na

metodologia de Conceição Evaristo, uma possibilidade de criar ficções na memória da história oral.

Nesse momento da pesquisa e da vida, a morte anda em volta de nossas casas, tanto pela pandemia do racismo, quanto pela proliferação da covid19. Quase não há tempo para vivenciar o luto, muitas são as dificuldades enfrentadas. Como dançar em volta de uma doença com alto risco de contágio? Como ser completude diante do confinamento de nossas manifestações encantadas pelas ruas? Como sobreviver da terra que pode estar sendo contaminada com corpos contaminados através dessa doença? Quais histórias de mortes serão contadas pelos nossos corpos? Muitas são as questões, ocasião não para responder, mas para refletir o trânsito cíclico entre o corpo e a terra. Sobretudo quando estamos diante de uma grande possibilidade de risco, diante das falhas políticas governamentais na administração da saúde do país.

Percebe-se que as mortes no Brasil, seja pela falta de acesso à saúde ou pelas violências implantadas pelo Estado nas favelas, atingem a maioria da população negra, indígena e ribeirinha. Consequentemente, o conceito de necropolítica pensada pelo camaronês Achille Mbembe vem sendo muito abordada na relação entre poder e morte. Modo pelos quais o poder político se apropria da morte entre diferentes esferas, como objetivo de gestão. Segundo Mbembe, em seu livro necropolítica (2020) o poder se apropria da vida e dita regras de como devemos viver, também decide como devemos morrer e quem deve morrer.

A partir das minhas impressões, observo uma conexão direta do estudo sobre necropolítica com a gestão governamental do atual presidente Jair Bolsonaro (2018 - 2022), onde se nega a ciência em detrimento da manutenção do poder e reforça-se que a economia está à frente da saúde e da vida. Por outro lado, parte da sociedade cria um mundo exposto ao risco e assume o direito de matar ou morrer quando cooptadas por esse pensamento negacionista, assume o risco, mesmo quando distante da consciência da sua própria natureza, cria um mundo onde se torna sujeito de suas próprias escolhas. O negacionismo do governo em detrimento da luta e do trabalho está associado ao pensamento necropolítico, quando reforça que a economia está à frente da saúde e da vida, essas são pautas que apontam a política a serviço da morte e a soberania do Estado como direito de matar.

O conceito de necropolítica tem sido favorável para os movimentos sociais como forma de denúncia das gestões públicas que também operam

2550

diretamente no racismo, no discurso do inimigo interno e no “neoliberalismo que implica outra forma de gestão, passa a colonizar o capitalismo a partir da produção de morte” (MBEMBE. 2021⁵). As forças de segurança também são necropolíticas responsáveis pela gestão violenta de morte das populações periféricas, assim como a política do Estado, as milícias e o narcotráfico também são responsáveis pela política de morte. A precariedade da saúde também opera a necropolítica, na medida em que produz condições favoráveis de mortes como traço fundamental de administração de certas populações. Mbembe expõe que o racismo é uma tecnologia de poder aliada a necropolítica que também irá se voltar contra os brancos, sobretudo quando o estado de exceção representa a suspensão de direitos como a restrição da economia, corte dos direitos sociais, corte de verbas para educação, saúde, pesquisa, direitos trabalhistas e previdenciários.

A pandemia com uma extensa ilustração de mortes também se relaciona ao que expõe Mbembe, ao reforçar que os “brancos também terão seu dia de negro”, o que tem ligação direta com pensamento de negritude trazido por Munanga, ao afirmar que esse conceito não diz respeito apenas a cor da pele, mas também pela história de desumanização das populações excluídas. Embora já esteja estabelecido quem deve morrer pela política de produção de morte e controle do estado na estruturalização do racismo, a generalização da morte na pandemia também se torna um processo sem distinção, na medida em que não há recursos para a saúde, tanto nas vias públicas, quanto nos particulares, quando o governo se nega a comprar vacinas mantendo o estado no controle de poder sobre os corpos.

Com a morte de alguns rituais durante a pandemia como frequentar as escolas, universidades, festas juninas, rodas de samba, treinos de capoeira e outras formas de aglomerações, notasse uma clandestinidade de eventos como paredões, baile funk e baladas vips que concentram um número alto de pessoas que desafiam a grande contingência de contaminação pelo vírus da covid19 e a alta letalidade do vírus. A desobediência para os corpos negros é algo que o DNA ancestral já reconhece, pois lutar por caminhos diferentes da dor, do desespero, da partida é algo que vai contra ao ímpeto para morte que a experiência colonial introjetou sobre nós em plena pandemia.

⁵ Live o que é necropolítica 03 de novembro de 2020.

Desafiar a morte nos paredões não é algo diferente de tentar sobreviver diariamente, seja nas periferias ou nas comunidades indígenas, na falta de respiradores e vacinas os paredões *funcionam como ansiolíticos* (Akotirene, 2021), o dançar as mortes, acontecem como forma de ironizar o risco e estabelece crítica social a partir do corpo que dança e expurga suas próprias mazelas. A professora Maria de Lourdes explica que:

[...]a ironia, a priori, é um meio de deslocar as coisas de um determinado lugar para outro e o deslocamento das coisas é o que provoca e altera o equilíbrio ou desequilibra os acontecimentos. Nessa perspectiva, a ironia pressupõe um desvio do olhar para as coisas do mundo. Pode-se entender esse desvio de olhar como um tipo de olhar de soslaio, oblíquo, cujos olhos se esquelham para mudar o foco sobre a paisagem e os acontecimentos observados. (PAIXÃO, 2017, p.165).

A morte não é algo que estamos acostumados, conviver com essa naturalização e banalização é experienciar a reinvenção dos corpos num constante driblar da morte. Nem sempre é possível desviar o foco do próprio corpo como alvo, nesse caso, a ironia acontece na liberdade da dança que provoca e propõe o desequilíbrio e instabilidade a partir do corpo.

As novas sobrevivências da Dança através da tecnologia tem sido importante, embora a internet também seja uma ferramenta que demonstra as desigualdades sociais, esta tem sido uma nova forma de entender a virtualidade como um novo desenvolvimento de nossas práticas rituais, a tecnologia tem contribuído na forma de se fazer dança, posto que o ensino a distância vem crescendo cada vez mais, o corpo tem que se adequar constantemente ao atraso (delay), pausas e quedas permanentes da internet, movimento espelhado, o espaço da casa como extensão da vida profissional, além das adversidades de estar presente nas janelas virtuais no compartilhamento de nossas intimidades.

Seria possível escrever para o futuro? Falar para nossos netos que agora vivemos o auge da era cibernética e perguntar onde está a importância da presença do corpo nesses processos tecnológicos? Saber se nossas matrizes dos saberes tradicionais conseguiram sobreviver através dos corpos dos nossos mestres e mestras? Dizer sobretudo que temos dançado pelas vias de um cabo, que entrega a dança em caixinhas do celular, na distância e não mais pela umbigada, estamos perdendo contato e muitas vezes passamos despercebidos e não é pelas sobreposições daqueles que estão autorizados a falar por nós, esse é um assunto que contarei mais à frente. Porém vivemos mascarados e não é carnaval, máscaras

quase sempre brancas na pele negra, branco que apaga nossos rostos, é o esquecimento das faces, dos sorrisos que antes coloriam as ruas. Temos saudade do suor, do cheiro de fumaça, da fogueira, da gira das saias, de cantar a música das lavadeiras e descer até o chão, de varar a madrugada batucando na praia da Paciência⁶, de carregar o tronco pesado do tambor e erguer nosso quilombo, chamar para fazer a roda, de ver o sol romper a noite, saudade de cantar igarapé.

Lutamos para não morrer a dança, já faz um tempo que nossos rituais entraram em coma, não escutamos os batuques dos tambores, nem dos tamborins, o mofo tomou conta das fantasias e até os arames dos berimbaus criaram ferrugem. Dançamos para não morrer, escrevemos para falar da morte a partir da oralidade “a textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de aprender e figurar o oral, deixados à margem.” (MARTINS, 2003, p. 94). Escrevemos pelo que nos move enquanto dança, dançamos para não enlouquecer e cair no esquecimento de nós mesmos. Dançamos a importância que é para os nossos resistir às exigências da produção capitalista de morte, que muitas vezes se dá também de modo simbólico.

O boi brincante morreu e muitos se foram na pandemia, convivemos com a notícia de morte todos os dias, mortes nas favelas, morte nas comunidades indígenas. Seria possível poder enganar a morte como fez Ewa⁷? Conta o itan (estória) que Orunmila⁸ corria da morte, ao passar na beira do Rio encontrou Ewa lavando roupas e pediu sua ajuda para se proteger de Iku, então ela disse, esconda-se aqui de baixo da minha saia. Iku, que vinha no encalço de Orunmilá, perguntou a Ela se o tinha visto, Ewa respondeu: “sim, eu o vi, ele foi por lá”. Livre da morte, Orunmila pergunta o que poderia fazer para agradecer por sua vida, Ewa, disse que não queria nada, só sonhava em ser mãe um dia, já que não conseguia engravidar. Depois de um tempo, Ewa, a que livra da morte, deu à luz a duas crianças gêmeas, os Ibejis.

Seus filhos também aprenderam a enganar Iku, cansados de ver a morte levar quase todos antes da hora em sua comunidade durante uma grande pandemia, resolvem fazer uma aposta com a morte. Então apostaram que Ikú teria que dançar ao som do tambor e se ela cansasse teria que ir embora da comunidade,

⁶ Praia situada no Rio Vermelho, Salvador- Bahia.

⁷ Ewá é uma divindade feminina que é filha da de Nana Buroque, a mais velha de todos os orixás.

⁸ Comanda todos os destinos e é responsável pelos mistérios e interpretações do oráculo de Ifá. É o dono do Irofá awo, também chamado de babalorixá.

certa de que não ia cansar, a morte topou o desafio, mas não sabia que as crianças eram gêmeas, pois apenas um deles fez a aposta. Durante toda a noite, um dos gêmeos tocava e assim que cansava, trocava com o outro que havia dormido, depois de alguns dias dançando sem parar, a morte ficou cansada e teve que deixar a comunidade.

O itan⁹ acima dialoga com o que venho construindo enquanto operador teórico de gingabilidade, uma forma de ironizar e criar infundáveis proposições geradoras de movimento presente no balanço dos corpos transatlânticos e caminhanças. É um ciclo transformador entre corpo e natureza, ao mesmo tempo em que é natureza transformadora de si e do meio. A ginga é território do corpo, é chão que carrega a gingabilidade, é princípio de vida e de vivência, é território de mandinga, são matrizes geradoras de grafias do tempo, é sobretudo água de kalunga, rios que transbordam as margens aprisionadoras da morte, é cor/pó de sua filosofia, é chão que racha e recria sua própria ontologia. A capoeira como fundamento e ferramenta pensante de estratégias de sobrevivência dos negros e negras, transcende a sua própria existência diante de uma sobreposição e apropriação do seu fazer, a ginga como mandinga e proteção, ecoa em cada caminhar evocados pelas matripotencias ao serem idealizadas numa imagem de fortalezas que a cada dia geram capacidades de resistir sob as condições adversas do racismo e da morte.

No encantamento com Lélia me aproximo do pretogues como resultado de um processo das travessias diaspóricas. A gingabilidade, termo que me permito construir como mulher preta e mestra de capoeira também é ‘pretoguês’ e que nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil [...]” (GONZÁLEZ, 1988, p. 70). Acrescento ao ‘pretogues’ de Lélia Gonzalez, o pretupigues, pois o próprio nome capuêra (capoeira) deriva da língua tupi, se faz necessário criar termos que também contemplem as várias línguas dos povos indígenas nessa indigenização do português. Nesse sentido, somos parte dessa relação ética que os povos bantos e os capoeiristas têm ao bater cabeça no chão saudando os povos da terra.

⁹ Ouvi falar a primeira vez de itan quando eu era criança na casa fanti ashanthy com meu tio e talabayan ou babalorixá Euclides Meneses. Palavra que tem como função contar relatos ou fatos históricos da oralidade de matriz iorubana.

Tenho pensado muito mais em aproximar conceitos do que criar divergências, pois os conflitos são algo que realmente me atravessam, sobretudo quando construir pensamento depende da autorização de outros autores(as). Me sinto contemplada por exuzilhar, termo criado pela historiadora, pesquisadora e escritora Cidinha da Silva, tamanha minha felicidade, me sentir representada, principalmente quando temos que refazer caminhos.” As africanidades, a orixalidade, as tensões e diálogos entre tradição e contemporaneidade são os motores desse exuzilhar, verbo-neologismo que Cidinha da Silva criou em 2010, depois de intuir que o verbo “encruzilhar” poderia ser ainda mais complexo. (INÁCIO. 2010, s/n). Trazer à luz dos raios da justiça do orixá Xangô e Iansã é perceber a importância de iluminar os caminhos de Exu. “Nas esquinas da Literatura Negra atual, a festa democrática da palavra, aqui nos conduz Cidinha, aqui se faz outra vez e acontece num gesto metalinguístico que faz o Orixá da linguagem encontra(-se) na própria linguagem. (INÁCIO. 2010, s/n).

Nesses encontros exuzilhados proposto como forma de conduzir uma proposta criativa, através das aproximações das pesquisas, foi possível trazer o tempo como aquele que conduz à memória ao perceber quais caminhos metodológicos cada pesquisador(a) trazia em suas trajetórias. Aponto cada compartilhamento dessas pesquisas encruzilhadas como um mergulho nas águas caminhantes que é alimento e proteção, água que benze e banha corpos afro-ameríndios na saudação a terra, na clemência e reza pela cura, folhas que cobrem e protegem nossos corpos da peste na cotemplação de um limpar exuzial. A encantaria pede licença, reza os cantos dos mortos, pulsa o okan (coração) do tambor, acorda quem está dormindo, alegre a quem está doente. Dai-nos força para encontrar a cura e transformar o luto em luta para continuar conquistando mudanças pelos muitos que ainda morrerão para que um dia não sejamos mais mortos pela cor de nossas peles, que o Leão seja norte, varra e traga como esperança o vento de Oya¹⁰ pela justiça.

Nessa encantaria me visto na caboclagem para incorporar Catirina e reivindicar o lugar de fala, dou voz à boneca preta que luta para que seu filho ainda no ventre possa ter vida. Sobreviver é quase um ato de morte quando percebemos que o sobre é enterrar a possibilidade vital e pulsante, não queremos sobreviver,

¹⁰ qualidade da orixá Iansã.

mas ter dignidade ao lutar pela vida. Catirina também salva o marido da morte, busca a sabedoria da cura, Nkula¹¹, nongatu¹², na reunião de sabedorias negras e indígenas para ressuscitar o boi que morre para matar a fome e se encanta para livrar o pai Francisco da morte.

Todas as mortes do bumba boi no Maranhão são regadas a festa, música, muita comida distribuída ao povo, além de beber a sangria do boi que vem representada pelo vinho, conhaque, cachaça ou cerveja. A morte marca a finalização dos festejos e um início de preparações para o próximo ano, com bordado de um novo coro que vestirá o boi, novas canções que falam da diversidade de corpos, da natureza, situações cotidianas ou provocações para outros cantores rivais da brincadeira, rivalidade essa que apimenta a brincadeira e inspira na criação de poesias musicais. Meu pai tem o maior orgulho em saber que uma de suas filhas dá continuidade à brincadeira aqui em Salvador, vive compondo toadas para mim e eu me encho de orgulho em saber que o boi nos conecta de alguma forma, já que durante toda minha infância passamos pouco tempo juntos. Essa travessia até Salvador me traz lembranças afro diaspóricas que recriam possibilidades de sabenças através das matrizes que me movimentam enquanto dança, a África que habita em mim é gingabilidade de possibilidades na construção de conhecimento que se compõe nas relações, é um corpo que navega sem território¹³, mas que bebe e carrega suas fontes como orientação de caminhos.

Aqui, farei alguns apontamentos sobre a morte nessa perspectiva de estudos com a kalunga, trarei dados referentes a minha vivência na Amazônia com os povos yanomamis, parcerias com outras lideranças indígenas, leituras com o pensador e escritor indígena Ailton krenak, bem como pesquisas com os estudos do professor e ecologista Carlos Walter Porto Gonçalves.

Desses vários tipos de morte que vim apontando ao longo do texto, percebo que dançar a morte é desafiar a sobrevivência. “Nós temos que ter coragem de ser radicalmente vivos e não ficar barganhando a sobrevivência” (Krenak 2020), ou seja, a vida é uma dança com a terra e com as coisas, é dançar o que não se sabe, precisamos entender de forma cíclica as várias formas que viemos ao mundo, morte e vida fazem parte de um tempo circular acompanhado pelo sol que morre e

¹¹ Ritual de cura realizado pelos ndembu em Luanda, África.

¹² Língua tupi: acalmar, curar, reformar os costumes.

¹³ corpo sem território foi o primeiro artigo que escrevi na minha dissertação de mestrado e esta nos anais da ANDA 2017.

nasce todos os dias, morrer é também deixar um corpo para ser outra coisa. Vejo na música “e lá vai mimoso com todo seu guarnecer, mas um dia a casa cai e é mimoso que vai te comer” essa troca cíclica entre comer o boi e ser comida para ele que interliga o sentido de morte e vida, me traz uma forte percepção de que morremos a cada árvore que cortamos, morremos todas as vezes que envenenamos as terras e poluímos oceanos e rios.

Estamos transformando os oceanos em depósitos de lixo impossíveis de tratar, mas vocês, certamente, vão escutar um bioquímico ou engenheiro espertalhão dizendo que tem uma start-up que vai jogar um negócio na água, derreter o plástico e resolver tudo. Essa pilantragem orienta, inclusive, as escolhas de jovens que vão fazer especialização em universidades na Alemanha, na Inglaterra ou em qualquer lugar, e voltam ainda mais convencidos do erro. Voltam assim, transbordantes de competência para persuadir os outros de que comer o mundo é uma ótima ideia. (KRENAK, 2020, p. 105/106).

Como podemos perceber, o conhecimento está sempre fora, o colonizador ainda é visto como aquele que vem salvar-nos da própria destruição que implantou, a ideia de evolução e tecnologia ocidental é totalmente destrutiva, a morte acontece num plano maior, morremos pelo que comemos, plantamos frutos envenenados e colhemos corpos mórbidos, são muitas doenças que nascem dessa falta de compreensão com a terra.

Em live no programa ecologizando 247, o professor Carlos Walter aponta que:

desmatar é um tipo de morte, é perder a liberdade que os povos da floresta conquistaram ao viver em harmonia com o meio, é matar a mãe terra que nos oferece o cuidado, proteção e alimento. O primeiro território de liberdade dos indígenas e quilombolas é a floresta, esses povos são a única possibilidade de vida, onde o capitalismo não consegue efetivar suas mortes. Conviver com a natureza é a única possibilidade de re-existência, onde o conhecimento está inscrito na vida. (GONÇALVES, 2021).

Dançar para esses povos é exercitar a liberdade conquistada na convivência com a vida e não a dominação dela, convivência com a produtividade biológica, convivência orgânica e co-evolutiva.

Diferentes lideranças entre Maranhão, Amazônia e Bahia apontam que há mais de 500 anos os povos indígenas são extremamente massacrados por conta do território, seja pela exploração do garimpo na busca pelo ouro ou pela desapropriação de terras para implantação do agronegócio na expansão capitalista que não dialoga com a ecologia natural dos povos da floresta. O garimpo é

2557

responsável pela morte de vários indígenas através da alta contaminação de mercúrio nos rios e mortes com arma de fogo, a perda da terra também acontece por meio da plantação de soja e criação do gado. Essa desarmonia com a floresta proposta pela forma egóica com o que o agronegócio destrói a natureza é apontada por alguns estudiosos como a responsável pelo desequilíbrio ambiental e patologia de novas doenças.

A perda do lugar sagrado para esses povos interfere diretamente na forma de agradecer ao solo pela colheita, os rituais com a dança cósmica que perpetuam conhecimento de complementaridade na vivência com a natureza estão completamente comprometidos. As danças atuais aclamadas pelos povos são rituais de guerra, é necessário lutar pela existência de todos, pelo bem coletivo que a individualidade capitalista destrói.

Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica. Estamos andando aqui na Terra, mas andamos por outros lugares também. A maioria dos parentes indígenas faz isso. É só você olhar a produção dos mais jovens que estão interagindo com o campo da arte e da cultura, publicando, falando. Você percebe neles essa perspectiva coletiva. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação. (KRENAK, 2020, p.39)

Nesse sentido, penso que a coletividade não se refere apenas à convivência com as pessoas, essa é a grande diferença do conhecimento dos povos da terra, a completude está justamente na não destruição do meio no qual vivem. Os povos indígenas sabem da grande missão que tem em prática como possibilidade para adiar o fim do mundo na reorganização da individualidade ocidental.

Nessa experiência em estudar os povos da terra, o professor Walter, ainda em live alerta sobre a necessidade urgente de aprendermos com os povos indígenas da Bolívia ao re-discutirem o país em 2005 e 2006 propondo reorganizar o Estado não através dos departamentos, mas a partir dos pisos ecológicos entre si, respeitando os princípios de complementaridade e reciprocidade o que não está relacionado à exploração nem dominação.

Me aproximo desse pensamento através das práticas de matrizes afro-ameríndia que aprendem com suas incompletudes e necessitam uma das outras para co-evoluírem. A dominação colonial epistemicida que inferioriza os conhecimentos dos povos que convivem em harmonia respeitando os ciclos da natureza é um risco para toda a população, todos sofrerão as consequências de não

2558

incluirmos em nossas pesquisas e forma de vivências as sabedorias dos indígenas e quilombolas.

Conclusão:

Dançar à morte em tempos de pandemia me aproxima do entendimento do que é dança para esses povos que vivenciam a morte constantemente e ampliam o conceito para a academia na relação desse corpo que vive com o meio que é a sua própria natureza. Se faz necessário sentar-se em reunião na grande maloca para entender o porquê não se pode dançar a colheita por conta da morte da terra, o solo envenenado não consegue mais dar fruto, não dançamos em forma de agradecimento, a dança é outra, a dança é de guerra é fúnebre.

Percebo na morte do boi um princípio de complementariedade na diversidade entre os que dançam a importância dos conhecimentos dos povos da terra, entendo a necessidade de falar das mortes e massacre dos povos negros e indígenas por um estado colonial moderno que atualiza a ferramenta do racismo e estratégias de morte. Vejo na morte do boi a importância e necessidade de dançar pela vida.

Dessas várias formas de ser dança e vivenciar a morte, a capoeira me possibilita desviar, gingabilizar com a vida, inverte os pés pelas mãos, mudo de posição e até mesmo de melodia. Grito "quem vem lá sou eu" para avisar que "quando venho de Luanda eu não venho só", pois quando eu morrer, "não quero grito nem mistério, quero um berimbau tocando na porta do cemitério".

"Vamos dançar, balançar o cachimbo, trazer o Bolsonaro amarrado no cipó" (Canção dos povos indígenas Pataxó. Bahia 2021).

Dandara Baldez
(UFBA)

danbaldez@gmail.com

Pesquisadora das culturas de matrizes africanas e indígenas, gestora e produtora cultural, coordenadora da ação ambiental Somente Flores para Iemanjá. Mestra em Dança e cultura popular e doutoranda pelo (PPGDança-UFBA). Mestra de Capoeira Angola do grupo Canzuá de São Benedito e Angola. Atualmente trabalha como professora substituta da escola de Dança da UFBA.

2559

Orientadora: Lara Rodrigues Machado
(UFBA)

machadomachadolara@gmail.com

Professora Associada do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - IHAC /
Docente do Centro de Formação em Artes da Universidade Federal do Sul da Bahia.

Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Professora Colaboradora do Programa de Pós-graduação do Departamento de Artes
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN.

Bibliografia:

BITTENCOURT, Adriana. **Imagem como acontecimento: dispositivo do corpo, dispositivo da dança**. Salvador: Ed. Edufba, 2012

BUGALHO, Henry. **Minha especialidade é matar**. Espanha: Ed. Kotter Editorial, 2019.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. Rio de Janeiro: Pallas. 2017.
_____. **Becos da memória**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas: 2017.

FU-KIAU, Kimbwandende kia Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. 2. ed. Nova Iorque: Athelia Henrietta Press, 2001.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007. Parte I Cap. 3: Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. (123-164).

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro Rio de Janeiro. 1988.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. Parte 3 Cap. 4 "Que negro é esse da cultura negra" (317-330)// ou na ed. de 2003 (p.335-349)

INGOLD, Tim. **Estar vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Obogó. 2008

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1ª edição. São Paulo: Companhia das letras. 2020.

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. (2019) (p.287-299) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. (2003) (p.94-112) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. N-1 edições. 2018

MUNANGA, Kabengele. **Negritude Usos e Sentidos**. Editora Ática. 2009

MEBMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. considera Editora: Portugal.: 2014;

_____. **Necropolítica**. Autor Achille Mbembe. 1 ed, N'1, São Paulo: 2018

_____. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África**

SIMAS, Luiz. Antônio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Ed. Afiliada, 2020.

- Entrevista

ANTÔNIO, Márcia M. **Foi da África até a Vila África.** São Paulo: Andreato Comunicações e Cultura, 2007 [entrevista].

- Trabalhos publicados online

BALDEZ, Aurionelia e FARIA, Oliveira Joice. **Afro Mandinga: Matrizes do Movimento.** ANDA. 2020

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista Letras n. 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: < <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> > Acesso: 31/08/2017.

- Material audiovisual (imagem em movimento) em meio eletrônico

GOLÇALVES. Carlos Walter Porto. **Ecologizando** 247
<https://www.youtube.com/watch?v=5A4tx8nc8TE> acesso em 23/05/21.

As artes dos Orixás e Orishas, Brasil e Cuba, na formação das artistas da dança

Beatriz Gonzalez Lagos (UFBA)

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



Babá Exu, Laroye!

Resumo: No presente artigo se apresenta como tema central as artes integradas no culto dos Orixás e Orishas, desenvolvido no capítulo 3 da dissertação “Dona Cici- Conhecimentos Ancestrais: As artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba”. A pesquisa foi desenvolvida no mestrado do Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, junto a linha Mediações Culturais e Educacionais em Dança, sob a orientação da Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado. No capítulo citado são abordadas as artes presentes no cultos dos Orixás e Orishas do Brasil e de Cuba, conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos que foram compartilhados por Nancy de Souza e Silva, Dona Cici. Dona Cici é filha de Oxalá, egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú¹, apetebí de Ifá, contadora de histórias no Espaço Cultural Pierre Verger e grande conhecedora da cultura africana e afrodiaspórica nas Américas.

Palavra-chave: ORIXÁS. BRASIL. CUBA. DANÇA. ARTES INTEGRADAS.

Abstract: This article is the central theme developed in Chapter III of the dissertation "Dona Cici- Conhecimentos Ancestrais: The integrated arts afrodias_ yorubá powders of Brazil and Cuba", which was defended in May 2021. The research was developed in the Master's degree of the Research and Graduate Program in Dance of the Federal University of Bahia, together with the line Cultural and Educational Mediations dance, under the guidance of Profa. Dr. Amelia Vitória de Souza Conrado. This article presents a chapter of this dissertation where the arts present in the cults of the Orixás and Orishas of Brazil and Cuba, aphrodisonic ancestral knowledge that were shared by Nancy de Souza e Silva, Dona Cici, will be addressed. Dona Cici is the daughter of Oxalá, egbomi do Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú¹, atastefor Ifá, storyteller in the Pierre Verger Cultural Space and great connoisseur of African and Afrodiasporic culture in the Americas.

Keywords: ORIXÁS. ORISHAS. DANCE. INTEGRATED ARTS.

Orientações para a leitura:

Este artigo propõe uma escrita multimídia combinando média estática (texto e fotografia) integradas com média dinâmica (vídeo e áudio).

A interação da palavra escrita, com imagens de pinturas, fotografias, a palavra falada, a palavra cantada e os vídeos se realiza através do uso do QR Code. O uso desta tecnologia enriquece o texto com sonoridades musicais e vídeos.



QR Code

Este tipo de Código vai aparecer várias vezes, intercalado no decorrer da escrita.

Para acessar a informação contida no QR Code, utilize o seu celular, conecte-se à internet, abra um site que faça a leitura online do código e aponte o seu celular para os QR Code.

Site sugerido: <https://www.the-qrcode-generator.com/scan>

1. Dona Cici - conhecimentos ancestrais: as artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba.

Esta pesquisa se inicia a partir da pergunta: Como os conhecimentos sobre a cultura yorubá, na diáspora africana no Brasil e em Cuba, transmitidos pela oralidade de Dona Cici, podem se tornar possíveis estratégias pedagógicas para o ensino da dança de matriz africana?

A pesquisa da dissertação, Dona Cici - conhecimentos ancestrais: as artes integradas afrodiaspóricas yorubá do Brasil e Cuba, propõe abordar os conhecimentos ancestrais afrodiaspóricos de Nancy de Souza e Silva, e tem como objetivos propor fundamentos para o ensino e criação em dança a partir dos conhecimentos ancestrais da cultura afrodiaspórica relatados por Dona Cici, sendo possível observar e vivenciar que na cultura africana e da afro-diáspora as danças, os cantos (orín), os toques, os mitos, os contos do corpo oracular de Ifá (itan) e *pattakis* dos Orixás, não devem ser entendidos, praticados ou ensinados de forma

isolada, assim como, estabelecer estratégias de transmissão de conhecimento, processos pedagógicos, para o ensino da dança fundamentados na inter-relação: oralidade e corpo.

O motivo que impulsionou a realização desta dissertação foi documentar as artes integradas yorubá, vinculadas aos Orixás e Orishas presentes na afrodíaspóra do Brasil e de Cuba, exaltando a sua beleza, suas complexidades e seus fundamentos para poder realizar um estudo da dança que se integre com elas, que são todas as artes, tão vivas e presentes na memória e nas vidas das pessoas dos Candomblés da Bahia-Brasil e da Regla de Ocha/Santeria de La Habana-Cuba, religião afrocubana de origem yorubá.

A partir de depoimentos e das vivências com Dona Cici, esta pesquisa traz a metodologia da pesquisa participante, devido a “caracterizar-se pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas”. (GIL, 2002, p.55).

Os autores escolhidos para fundamentar os conceitos chaves da dissertação são Nancy de Souza, Marlene Costa e Josmara Fregoneze (2016), Felix Ayoh'Omidire (2005), Márcio de Jagun (2015), Pierre Verger (2018), Fernando Ortiz (1995), Lydia Cabrera (1996), Natália Bolivar (1995), Deoscóredes Maximiliano dos Santos/Mestre Didi (1961), Inaicyra Falcão dos Santos (2006), Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2018), Síkirú Sàlamí e Ronilda Iyakemi Ribeiro (2015).

Diante do exposto, as conclusões deste estudo apontam que as artes integradas de origem yorubá podem dar um entendimento mais amplo para o estudo da dança ao contemplar-la na sua integralidade com as artes da música, da literatura, das artes plásticas e do teatro.

O conhecimento afrodiaspórico tem oferecido aos processos da autora, na criação e no ensino um maior entendimento das relações dos toques dos tambores, com o gã, os passos, as dramaturgias das danças e as simbologias dos movimentos. Esta pesquisa traz uma contribuição ao PPGDança UFBA com fundamentações das artes integradas de origem yorubá para o estudo da dança.

2. As artes integradas na formação dxs artistas da dança



Figura 1- Signo de Odi Méji. Fonte: Odi
(ileifa.org)

Òdí é a palavra yorubá para órgão reprodutor feminino e ao processo de dar à luz. Na cosmologia em Ifá todo o nascimento, depois do momento inicial de criação, é renascimento.

A partir do entendimento integral, do diálogo entre todas as artes presentes nas histórias contadas, versadas, cantadas, tocadas, interpretadas, dançadas e sempre com uma reflexão filosófica, de Dona Cici, tomou-se o seu paradigma metodológico e se propôs a construção de possibilidades para o estudo destas artes integradas, deste complexo de origem yorubá do Brasil e Cuba, estabelecendo deste modo processos pedagógicos, para o ensino e a criação com foco na dança, mas que se aplica para todas as artes.

As artes presentes no culto aos Orixás e Orishas aqui apresentadas respeitam os fundamentos religiosos e são manifestações artísticas que nutrem os artistas e dão fundamentos e alicerces para as suas criações e trabalhos pedagógicos.

Os conhecimentos que serão apresentados são a união das sabedorias de muitas pessoas que compõem um Egbé dos Saberes.

A palavra yorubá Egbé significa comunidade. O Egbé dos Saberes é uma comunidade composta por pessoas que compartilharam os seus conhecimentos para o desenvolvimento desta dissertação, pessoas que são detentoras de importantes conhecimentos sobre a cultura afrodiaspórica, conhecimentos que adquiriram na experiência da vida, por terem nascido e serem criadas dentro de um terreiro de candomblé, por viverem nos seus corpos a presentificação dos Orixás, por serem alabês, apetebis, babalawôs, importantes músicos e dançarinos

2565

que dedicaram suas vidas ao estudo desta arte. Dentre essas pessoas estão Luan Badaró, José Izquierdo, Iuri Passos, Luciana Baraúna, Soraya Souza, Claudecy de Souza (Dofono D'Omólú), Gleu Cambria, Teresita Alfonso, Luanda Pau, Mestre Gato Preto, Prof. Dr. Felix Omidire, Prof. Dr. Julio Naranjo e Eduardo Henrique Oliveira.

As artes das histórias, símbolos, artes plásticas, cantos, claves, toques e as danças dos Orixás escritas nesta dissertação são conhecimentos compartilhados por Dona Cici, pelo Adenan Logun Luan Badaró e pelo Omo Aña José Izquierdo.

Luan Badaró é músico, Adenan Logun do Terreiro Ilê Omin Axé Olo Injena, um jovem que desde criança aprendeu com sua avó e sua mãe as sabedorias e os axés dos Orixás. José Izquierdo é professor e mestre em música e Omo Aña, filho de Aña, consagrado na família de tamboreros de Batá, Los Aspirinas, de Guanabacoa, La Habana.

3. Orixás

Alguns textos dizem que a palavra Òrìsà não possui uma etimologia única. Buscando o seu significado, um deles se encontra no mito apresentado por Ìdòwú (1977).

Olódùmarè designou Òrìsà (Orixá) para vir ao mundo com Òrúnmilà. Passando algum tempo Orixá quis possuir um escravo e se dirigiu ao mercado de escravos em Èmùrè, onde comprou Àtowódá. Mostrando-se prestativo e eficiente, Àtowódá logo conquistou o seu senhor e, no terceiro dia de convivência, pediu-lhe a ele que lhe cedesse uma porção de terra para cultivo próprio, no que foi atendido.

Tornou-se assim, proprietário de terras na encosta das montanhas, que ficava próximo da casa de Orixá. Em apenas dois dias de trabalho limpou o mato, construiu sua cabana e cultivou sua fazenda, deixando o amo muito bem impressionado.

Mas não havia bondade no coração de Àtowódá, e nele germinou o desejo de destruir o amo. Procurando a melhor maneira de realizar o seu intento, maquinou um plano: havia na fazenda grandes pedras, e uma delas poderia, em momento oportuno, ser deslocada do alto da montanha, de modo a rolar morro a baixo e cair sobre Orixá. Escolhida a pedra adequada preparou-a para que pudesse ser facilmente deslocada. Uma ou duas manhãs depois, Orixá encaminhou-se para a fazenda. Àtowódá o empreitava sem esforço, pois seu senhor vestia roupa branca, destacando-se, nítido, na paisagem verde. No momento oportuno Àtowódá movimentou a pedra e, Orixá, entre surpreso e aterrorizado, não teve como escapar e sucubiu sob aquele peso, partindo em muitos pedaços, que se espalharam por muitas partes.

Orunmilá tomou conhecimento do ocorrido e, servindo-se de certas práticas ritualísticas, recolheu os pedaços de Orixá em uma cabaça. Daí a expressão Ohun-tí-a-ri-sá, o que foi encontrado e reagrupado.

Alguns pedaços foram levados para Ìranjè, lugar de origem da divindade, e outros distribuídos por todas as partes do mundo.

Este mito sugere que originalmente Òrìsà era uma unidade da qual

2566

decorreram todas as divindades. O Uno manifesta-se no múltiplo e que aquilo que é dividido será um dia reagrupado. (IDÔWÚ, 1977 apud SALAMI, 2015. p. 55,56).

Dona Cici diz que ela gosta muita da forma como o seu Pai Fatumbi diz o que são os Orixás na história “Um babalawô me contou”.

O Babalawô e fotógrafo Pierre Verger, no livro Orixás diz que:

O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. (VERGER, 2018, p.26)

O Adenan Logun Luan Badaró diz: Orixá para mim, é entender que a natureza está em nosso favor e que o equilíbrio e o trabalho em conjunto é necessário. Ser de Orixá é entender que somos descendentes, frutos da árvore divina que habita o mundo.

Márcio de Jagun define Orixá como:

Divindade cultuada no Candomblé; deuses africanos; ancestrais de origem africana deificados e que, por seus feitos e personalidades, regem sentimentos, emoções, ações, elementos e fenômenos da natureza. (JAGUN, 2015, p.236)

Buscando as relações entre os Orixás no culto do Candomblé Ketu e os Orixás na prática artística da dança, foram elaboradas as seguintes perguntas: O que é Orixá? Como os Orixás estão presentes na dança? O que significa dançar um Orixá? Na entrevista, realizada via whatsapp no dia 27/03/21, o dançarino, coreógrafo e professor de dança Paco Gomes deu as seguintes respostas:

O que é Orixá para você?

Eu poderia simplesmente lhe responder - Orixás são os deuses africanos que chegaram no Brasil e são cultuados a nível de religião diaspórica em lovação aos antepassados, apesar de todo estágio sincrético que se encontra. Mas eu poderia só falar isso, mas depois dos estudos do Griô Lab que tem todo esse contexto de religião, mitologia comparada, eu acho que é um pouco mais complexo. Eu acho que orixá, na minha concepção hoje é uma manifestação do interno do ser humano, porque não existe orixá sem corpo, o orixá precisa de um corpo para se manifestar. Eu creio que a incorporação de modo geral é a corporação do interno, eu acredito que orixá está no DNA, de quem consegue através de um ritual manifestar

2567

esse personagem, eu não gosto muito da palavra deus, mas que consegue manifestar essa entidade. Eu não acredito que orixá é uma coisa que vem de fora pra dentro, eu acredito que é uma coisa que já está dentro, cientificamente falando, dentro da hidráulica organo-motora, dentro da memória e que é necessário um gatilho como muitos gatilhos psicológicos existem em outras áreas, eu acho que se enquadra um pouco nessa incorporação e manifestação, do que vc me pergunta, o que é orixá. Eu não acredito que é uma força que está fora e que vem na brisa e que entra. Eu não acredito nisso mais, eu acredito que é uma manifestação do interno, eu acho que todas as informações do meu eu hoje, está conectado ao meu tronco ancestral ao tronco ancestral comum

Como os Orixás estão presentes na sua dança?

Uma das coisas que eu defendo é que muita religião antiga se transformou em mitologia porque eles não tinham o recurso do movimento como elemento de memória. A tradição orixá, essa religião afro diaspórica grande parte do seu legado se manifesta a partir do movimento. É sabido e já cientificamente comprovado que não existe memória sem movimento. É toda aquela coisa da Irisina, e que depois transforma em bainha de mielina, passando pelas sinapses e tal, essa questão científica. Então a grande importância do orixá dentro da minha dança é que pelo fato dele ser o legado divino da minha hereditariedade étnica, ele serve como parâmetro em comparação as outras entidades, ou seja, de entidades de etnias diferentes. O orixá para mim é importante porque ele conta a história da minha etnia, ele me ajuda a entender as histórias das outras etnias, porque se você prestar atenção você fazer um trabalho de mitologia ou religião comparada você vai ver as mesmas energias, as mesmas manifestações, só que apresentadas de forma a se adequar a cada etnia em especial. Pra mim uma das maiores importâncias do orixá da minha dança é exatamente essa, é um ponto de partida pro meu trabalho de resgate do tronco ancestral comum, a partir da mitologia e da religião comparada.

O que é para você dançar o orixá?

Eu acredito que dançar o orixá faz parte de um sistema de manutenção de tradição e memória, porque eu estou contando histórias. Mesmo que elas não são totalmente entendidas, mesmo que não exista o interesse muito grande na questão metodológica de interpretação desse movimento, mesmo que ele sendo um pouco subjetivo, dentro dessa subjetividade existe uma narrativa muito clara quando você dança o orixá, dentro dessa subjetividade, creio eu que existe uma narrativa,

2568

que é melhor entendida para quem se aprofunda mais nessas questões ou pra quem faz parte do ciclo religioso que incorpora essa dança. Mas, pra mim dançar um orixá é contar uma história. Eu, nos últimos anos eu não tenho me dedicado muito a parte ritual, religiosa mesmo por muitas decepções, entendeu? Eu acho que o filtro humano vem estragando muito toda essa coisa bela do divino. Regras tem exceção, claro, tem muita casa boa aí mas, eu pessoalmente tive muitas decepções, não por que simplesmente as pessoas dizem – Não porque você é tirado a cientista e fica tirando as suas ondinhas. Mas a importância de dançar o orixá pra mim não está tão ligado ao religioso, ao mero religioso, está mais ligado a memória e herança mesmo.

Em uma entrevista realizada via WhatsApp no dia 30/03/21, a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira compartilhou as seguintes respostas:

O que é Orixá para você?

Eu traduzo Orixá, Orixá é uma poesia do invisível, mas que é muito perceptível, que atravessa a minha vida, que constrói meu corpo. Não tenho como conceituar Orixá, também pela complexidade dele, pela forma diferente como me atravessa. Dar um conceito para Orixá é reduzir a potência que ele tem, que ela tem, que essa energia tem, que essas energias têm, principalmente para mim na minha vida e na minha movência. Então é algo muito forte, que eu não consigo decifrar, que eu não consigo definir em uma só palavra o que eu sinto. Que é uma energia do invisível que me move, que me conduz a vários lugares que me dão respostas de várias coisas, de várias angústias minhas, mas que também me demonstra muito brilho, muita luz, muita força, e que me conecta comigo mesma, me leva a um mergulho com meu corpo, minha história, enfim...

Que está para além daquilo que é apresentado quando a gente fala de Orixá, o que é corriqueiramente apresentado. Pra saber o que é Orixá, é fechar os olhos e deixar essa energia te guiar, e aí eu acho que a gente consegue chegar a uma noção, que não é um conceito, muito aberta, muito ampla e singular e rica. É uma riqueza, é uma riqueza que não cabe nas nossas mãos, não cabe nem nos nossos corpos, pelo menos no meu corpo não cabe, que é gigantesca (informação verbal).¹

Como os Orixás estão presentes na sua dança?

Basicamente, acho que já respondi a segunda (pergunta), como os Orixás estão presentes na minha dança. A forma como eu construo cada movimento tem relação com o que eles me ensinam na vida, o que é o

¹ Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.

recuar para avançar, o que é o caminhar de pés firmes, o que é entender a sociedade sem deixar com que ela te engula, mas que você seja parte dela. O que é pensar o movimento não só pelos estereótipos que são apresentados, mas mergulhar em cada símbolo e signo e o que aquilo representa e pra onde pode me levar.

Os Orixás se apresentam para mim nesse lugar, em pensar uma dança em que meu corpo seja o principal conhecimento a ser explorado, a ser vivenciado, a ser apresentado. E meu corpo sendo pensado nesse lugar, das energias que movem ele e do que ele produz de concreto nessa sociedade. A minha dança ela é pensada muito assim (informação verbal).²

O que é para você dançar o orixá?

Responder estas perguntas dissociadas uma da outra é até não dar conta do que é, do que de fato os orixás se apresentam. Todas essas respostas e essas perguntas, elas estão encruzilhadas.

O que significa dançar Orixá? É dançar uma força viva, uma força em movência, uma força que é indecifrável, uma força que está presente no dia a dia, que não está distante de mim, que constrói meu passado, presente, futuro; que liga, que costura esse passado, presente, futuro, e que me constrói enquanto sujeita, enquanto corpa dançante. Dançar Orixá pra mim é dançar a vida em todos os planos, vida, vida e vida; dançar corpo em vida, é dançar corpo no sentido de resistência. Que os orixás também se apresentam, assim, como uma resistência e uma criatividade, porque existe um corpo que resiste também. É presentificar todas essas energias, tornar presente toda essa potência, essa energia, essa força que me move.

Falar de Orixá, é falar também desse lugar mesmo, que nem sempre a gente vai ter uma resposta pra dar, porque a gente não tem. A gente sente a presença, eu sinto a presença do Orixá, eu sei que ele está aqui, mas colocar ele numa caixa isolada para responder, quem ele é que ela é, o que é... é impossível, porque são muitas coisas. É muito forte, muita beleza, muita riqueza.

A gente relaciona muito Orixá, também, a elementos da natureza, né? Para mim, para além disso, só olhar para os elementos da natureza, mas é compreender até onde esses elementos me levam, e de que forma eles operam no meu corpo, na forma que eles estão presentes no meu dia a dia, no meu fazer diário, no meu pensar a dança, no meu pensar a sociedade. Que cada vez é mais necessário a gente aprofundar isso que nos apresentam sobre os Orixás, porque eles estão para além do que está sendo apresentado. Precisa ser sentido, precisa ser vivido, precisa ser presentificado. A partir daí a gente consegue entender mais um pouquinho sobre entender que é presente e que é real, não está no imaginário; é real, força presente, viva (informação verbal).³

Na concepção da pesquisadora, os Orixás na dança são partículas de luz da existência presente na natureza que também estão presentes em todos os seres humanos, que nos conectam com todo o universo. É essa energia que vibra e faz o corpo dançar. Dançar um Orixá é evocar a sua energia, o seu Axé, para dar aos

² Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.

³ Entrevista realizada com a dançarina, coreógrafa e professora mestra em dança Vânia Oliveira, via WhatsApp, no dia 30/03/21.

dançantes a sua sabedoria, coragem, paciência, delicadeza, atitude, ação e calma. Ao dançar os axés dos diferentes Orixás as pessoas se nutrem com suas sabedorias, se nutrem das suas forças, dos seus fundamentos e ensinamentos.

Dentro da compreensão da potência artística, pedagógica e das linguagens plurais das artes integradas yorubá, no campo da dança muitos são as/os artistas que desenvolveram e desenvolvem trabalhos fundamentados nas tradições yorubás, mediante propostas pedagógicas assim como nos seus processos de criação artística.

4. As Artes Integradas dos Orixás/Orishas

Na dissertação, as artes integradas presentes no culto dos Orixás e Orishas foram apresentadas na ordem do Xirê do Ilê Iyá Omi Asé Iyamasé para poder expor um paralelo. Abaixo se apresenta a ordem do Xirê e a ordem do Orú de Eya Aranla (ordem em que se realizam os toques para os Orishas em Cuba quando se canta e se dança).

Xirê: 1.Exú; 2. Ogun; 3.Oxossi; 4.Omolú; 5.osain; 6.Iroko; 7.Oxumaré; 8.Logunédé; 9.Nanã; 10.Oxum; 11.Obá; 12.Ewá; 13.lansã; 14.Iemanjá; 15.Xangô e 16.Oxalá.

Orú de Eya Aranla: 1.Eleggua;2. Oggun;3. Oshosi;4. Oricha Oko;5. Inle;6. Babalú Ayé;7. Osain;8. Obatalá;9. Dada; 10. Oggué; 11. Aggayú; 12. Ibeyí; 13. Changó; 14. Obba; 15. Yewa; 16. Oyá; 17. Yemaya e 18. Oshun.

Dona Cici sempre diz que “Os quatro Orixás da dança são Xangô, que cria o Tambor Batá, e o ritmo sagrado dele é o Batá. Depois vem Exú Ijelú, que cria o tambor ilú, depois vem Oxumarê, que já é Fon, que cria o tambor Dan Harum⁴ e Oxum, que cria o ritmo e o tambor Ijexá.” Partindo das histórias dos Orixás contadas por Dona Cici, se abordará alguns feixes de luz deste universo, apresentando elementos que abrem possibilidades para o estudo destas artes e para infinita possibilidades de criações artísticas. Também se apresentará a tradução das letras de alguns cantos yorubá cantados para os Orixás e Orishas com suas traduções, os elementos simbólicos de cada Orixá e Orisha, alguns ritmos e a simbologia das danças, pois o objetivo desta pesquisa não é descrever as danças tradicionais.

⁴ Informação complementar, dada pelo músico e dançarino James Codjo, de Porto Novo-Benin.

As informações que serão apresentadas sobre os orixás são uma união de informações provenientes das conversas com Dona Cici, amigos e amigas do candomblé e de diversas fontes bibliográficas. Dentro do “Egbé dos Saberes” destaco a colaboração do músico e Adenan Logun Luan Badaró, quem compartilhou seus conhecimentos dos toques, claves e danças dos orixás do candomblé Ketu e a colaboração do músico e omoaña José Izquierdo, quem compartilhou seus conhecimentos dos toques e claves dos orishas da Regla de Ocha e quem fez as transcrições para a escrita musical das claves, toques dos atabaques e toques do tambor Batá.

No Xirê e no Orú Eya Aranla das Artes que será apresentado a seguir, os Itans, Patakis, Oriki's, Orins, simbologias dos movimentos, claves e ritmos são expressões artísticas que alimentam o estudo e a criação em dança para a formação dos e das artistas.

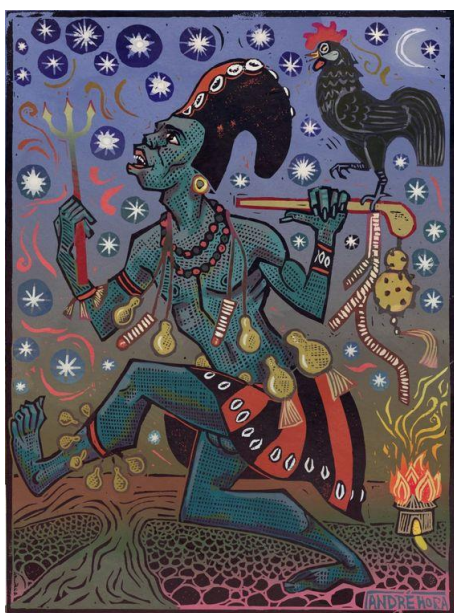


Figura 2 - Representação artística de Exu. Fonte: Meet André Hora - SDVoyager - San Diego.



Figura 3 - Representação artística de Eleguá. Fonte: Pataki of Elegua (tumblr.com)

Devido ao formato de artigo somente se mostrar um fragmento da pesquisa, sendo assim apresentado o Orixá e Orisha Exu / Elleguá.

5. Exu



Chamado no Brasil de Exú e em Cuba de Eleguá, este orixá tem muitas qualidades de seu axé. “Exu detentor dos princípios básicos da paz e da harmonia, regula a ordem, a disciplina e a organização, opostos da desarmonia, da desordem e da confusão.” (SALAMI, 2015, p.139). Exú é o orixá do movimento, da dinâmica. Ele está em tudo, do princípio ao fim. É atemporal.

Na África na época das colonizações, foi sincretizado erroneamente com o diabo cristão pelos colonizadores, devido ao seu estilo irreverente, brincalhão e a forma como é representado no culto africano, um falo humano ereto, simbolizando a fertilidade e sexualidade.

Itan:

Todos os dias, quando Xangô se preparava para comer seu amalá, Exu Ijelú, atraído pelo delicioso cheiro, entrava no palácio do rei, feito um pé de vento, e arrebatava a gamela de amalá das mãos da moça que servia Xangô. Em poucos minutos, Exu já tinha devorado tudo e saía todo feliz, alisando a barriga. Xangô ficava tão irado, mas tão irado, que quando batia os pés no chão a terra toda tremia e quando balançava os braços eram raios caindo para todo lado. Um dia Xangô recebeu seus filhos gêmeos, os ibejís Taiwo o primeiro gêmeo e Kehinde o segundo. Depois que eles acomodaram, cada um em uma perna de Xangô, perguntaram: “Meu pai, por que o senhor anda tão bravo, fazendo a terra tremer e lançando raios para todos os lados?”

Xangô disse: “Estou bravo porque todos os dias, quando vou comer meu amalá, Exu aparece e come tudo, me deixando sem nada. Não sei como resolver este problema”.

Então os Ibejis disseram: “Nós podemos ajudar”.

Xangô replicou: “Mas vocês são tão pequeninos! Como vão poder contra este Exu?”

Os Ibejis responderam: “Muitas vezes, as crianças entram onde os adultos não alcançam.”

Xangô então disse: “Está bem confio em vocês. O que devo fazer?”

Os Ibejis disseram: “Nós queremos que o senhor mande fazer um tambor Batá pequeno, do nosso tamanho, e coloque naquele canto ali e então faça uma festa convidando todos os orixás.”

Assim foi feito. No momento em que as moças entravam com os pratos de amalá, Exu, atraído pelo delicioso cheiro, entrou feito um pé de vento e parou no meio do salão, todos cabreado, vendo Xangô com uma criança no colo e todos os orixás sentados ao redor. Mesmo assim, olhando para um lado e para o outro, não resistiu e foi pegar o amalá. Então Taiwo, filho de Xangô, disse: “Parado aí, esta comida é do meu pai.”

Exu disse: “O que você tem de pequeno, tem de ousado. Taiwo respondeu: “O que você tem de grande, tem de bobo; quero fazer um trato com você.”

Exu ficou todo vermelho e, muito irritado, perguntou: “O que você quer?”

Taiwo disse: “Vou tocar aquele Batá e você vai dançar. Se você não aguentar, nunca mais vai entrar aqui e comer toda a comida do meu pai.”

Exu deu uma gargalhada, dizendo: “Eu sou o rei das danças, vamos ver quem vai se cansar primeiro.

2573

Só que Exu não sabia que havia dois meninos gêmeos. Assim Taiwo começou a tocar e Exu a dançar e, quando os seus bracinhos já estavam fraquejando, rapidamente Kehinde, vestindo uma roupa igualzinha à de Taiwo, tomou seu lugar sem ninguém perceber e o ritmo do tambor aumentou ainda mais. Novamente quando os braços do tocador de Batá já estavam cansados, Taiwo o substituiu, e assim fizeram várias vezes até que Exu caiu exausto no meio do salão e disse: “Chega, pare este tambor, você venceu!”

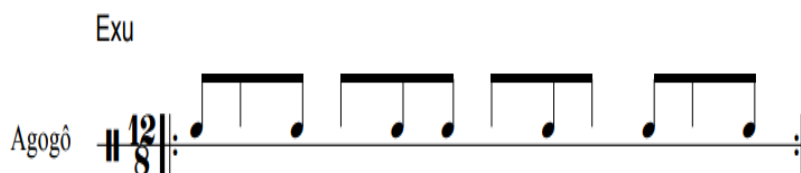
Exu, então se levantou cumprimentou a todos e disse ao rei: “Trato é trato. Como não venci, nunca mais vou pegar seu amalá, mas, por favor, quando o senhor fizer uma festa, deixe o meu pratinho ali fora.”

Xangô disse: “Que assim seja, em todas as festas você será homenageado e será o primeiro a ser servido.” Assim, Exu foi embora satisfeito.

(História contada por Dona Cici no livro Cozinhando História, 2015, p.24)

Toque do Xirê: Vasi

Clave:



Olofin. Elegua é o porteiro de todos os caminhos, da montanha e da savana, é o primeiro dos quatro guerreiros junto a Ogum, Oxóssi e Osun. Tem 201 caminhos e suas cores são o vermelho e o preto.

Pattaki Orula e sua esposa desejavam muito ter um filho que foram a ver Obatalá para pedir-lhe que lhes concedesse. Obatalá que estava empenhado em moldear o primeiro homem com argila, lhes explicou que deveriam ter paciência. Mas o casal insistiu. Orula inclusive propôs que levassem a figura que ele estava fazendo. Obatalá aceitou e explicou que deviam colocar as mãos sobre a figura durante doze meses. O casal assim o fez e ao cumprir-se o prazo indicado, o filho cobrou vida. O chamaram Eshu. Naceu falando e com uma voracidade que começou a comer tudo o que encontrava na sua frente. Uma manhã como de costume Orula consultou seu oráculo, este indicou que devia estar todo o dia com um machado na mão. Eshu que já havia comido todos os animais, as plantas e até as pedras, entrou na casa dos seus pais com a intenção de come-los. Ao ver ao seu pai armado tentou fugir mas não pode, o ancião o perseguia por toda a casa cortando-o com seu machado, de cada pedaço nascia um novo Eshu. Duzentos e um Eshu corriam pela casa, até que este, cansado, lhe propôs um trato a seu enfadado pai: “Cada uma das minhas partes será um filho para você e poderás consultar com ele quando desejes.”

–De acordo –disse o sábio– Mas debes devolver tudo o que comeu.

Eshu vomitou o que tinha no seu estômago e as coisas voltaram a ocupar seu lugar.

Toque no Oru de Eya Aranla: Latokpa

Clave:



Ẹlẹgbá

Song #4a

L- Ìbà'rá'gò. Àgò mo júbà
Homage to the relative of the Club. Give way, I pay homage
Ọmọdé kóni'kọ ẹ'ìbà (Ọ)'gò. Àgò mo júbà Ẹlẹgbá Ẹsù l'òná
Child who teaches the doctrine of paying homage to the club,
Make way, I pay homage to The Owner of Vital Force,
Ẹsù is the one who owns the road

C- Repeat same

Figura 4: Canto para Elegguá. Fonte: Livro Orin Orisá de John Mason

Neste toque Elegua traz na sua mão um garabato, objeto simbólico do Orisha feito do galho da goiabeira com formato de gancho, este é utilizado na dança para fazer mímica de abrir um caminho através da vegetação. O movimento de fechar e abrir os braços também simbolizam o abrir os caminhos. Neste toque o tambor Iyá faz muitas variações e o dançarino vai acompanhando as sub-divisões rítmicas das variações. Em outras danças é característica que Elegguá, corra e fique atrás da porta. Ele dá pulos e se contorsiona, fazendo caretas infantis e brincando como as crianças. Alguns dos seus movimentos podem ser muito eróticos. Fará brincadeiras com as pessoas e poderá desaparecer de vista para aparecer no momento menos esperado. Um passo característico é ficar de pé e dar voltas rapidamente. Siempre se dará à ele um garabato. Os outros dançantes imitarão seus movimientos, no sentido anti horário, individualmente o em grupos. Símbolos: O garabato de goiabeira, as chaves o vermelho e o preto.

Beatriz Gonzalez Lagos

beatrizgonzalezlagos@gmail.com

Possue Licenciatura, Bacharelado e Mestrado em Dança pela UFBA e Especialização em Educação Musical Escolar pela Universidad de Chile. É membro do GIRA- Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. É diretora e professora da Escola Aberta de Dança do Candeal e do Projeto Social "Ballet da Luz".

2576

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA

Doutora e Mestre em Educação pela UFBA. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). É líder do GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares.

Referências:

BOLIVAR, Natália. **Los Orichas en Cuba**. Caracas. Ediciones Orishas de Cuba, 1995.

COSTA, Marlena, FREGONEZE, Josmara e SOUZA, Nancy. **Cozinhando Histórias: receitas, histórias e mitos de pratos afro-brasileiros**. Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2017.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

JAGUN, Márcio de. **Orí: A cabeça como Divindade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2015.

OMIDIRE, F. **Yorubanidade mundializada: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos**. Tese Universidade Federal da Bahia

Instituto de Letras Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. 2005.

_____. **Pèrègún e outras fabulações da minha terra (contos cantados ioruba-africanos)** EDUFBA, 1ª Edição. 2006.

SILVA, Marilza. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016.

SÀLÁMI, Síkírú e RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exú, e a ordem do universo**. São Paulo: Oduduwa, 2015.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo**. Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2018.

_____. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. Salvador-BA: EDUSP, 2012.

Pisa-pé: um pensamento coreográfico e infâncias negras

Bruno de Jesus da Silva (UFBA)

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

Resumo: Este trabalho pretende analisar a brincadeira e/ou jogo pisa-pé como um pensamento coreográfico em seus aspectos éticos-políticos no processo de criação em dança com/para crianças negras e de periferia, a partir do espetáculo para infância "Pau que nasce torto... e o backyard" da ExperimentandoNUS Companhia de Dança. Na perspectiva analítica, a abordagem articula os conceitos de racismo, dança, ancestralidade e infância para especular o potencial do jogo coreográfico como produção cênica e experiência investigativa. Autores que dão suporte nas articulações teóricas como Leda Martins (2003), Inaicyra Falcão (2002), Carmem Luz (2019), Renato Nogueira (2011), Renato Nogueira e Marcos Barreto (2018), Abdias do Nascimento (2019).

Palavras-chave: CORPO. DANÇA. COREOGRAFIA. INFÂNCIA NEGRAS. BRINCADEIRA.

Abstract: This work intends to analyze the game and/or footstep game as a choreographic thought in its ethical-political aspects in the process of creation in dance with/for black children and from the periphery, from the spectacle for childhood "Pau que nasce torto... e o backyard" of the ExperimentandoNUS Dance Company. From an analytical perspective, the approach articulates the concepts of racism, dance, ancestry, ancestry and childhood to speculate the potential of the choreographic game as a scenic production and investigative experience. Authors who support theoretical articulations such as Leda Martins (2003), Inaicyra Falcão (2009), Carmem Luz (2019), Renato Nogueira e Marcos Barreto (2018), Abdias do Nascimento (2019).

Keywords: BODY. DANCE. CHOREOGRAPHY. BLACK CHILDHOODS. JOKING.

1. Dança, um modo de existência

Pensar a dança como condição humana, parece uma definição razoável. Condição não como uma perspectiva universalista, pois poderíamos questionar de qual dança se fala? Qual contexto cultural? Embora não seja interesse nem objetivo de responder esses possíveis questionamentos, exercito entender a dança a partir do verbo dançar, como uma ação humana.

Pensar nos espectros gramaticais, dançar é uma ação, e se o verbo flexiona em número, pessoa, tempo, modo e voz, indica processos dessa ação, a ação de dançar. Convoca uma complexidade quando a relação do tempo, modo,

2578

voz, poderíamos dizer que são elementos da ancestralidade? Ancestralidade como dinâmica de relação familiar, como uma atitude de um futuro, de uma temporalidade fluida. Ancestralidade como uma dimensão analítica de compreensão epistemológica que interpreta seu próprio regime de significados a partir do território que produz seus signos de cultura (OLIVEIRA, 2007). Rastros e memórias que nos constituem ainda que não tenhamos consciência e detalhes de cada processo de constituição. O verbo como fenômeno, estado, para além de uma relação estritamente gramatical. O corpo ao dançar é um acionamento de memórias e atitudes daquele momento. Memórias estas que compõem a pessoa no mundo, ou seja, a dança como uma ação no mundo. Uma das condições que constitui a pessoa em seus modos de vida. Várias culturas vão tratar a dança como sua relação contextual. A artista e pesquisadora Marilza Oliveira (2016), nos ajuda a entender essa perspectiva partir do campo das danças negras quando afirma que "[...] na nossa singularidade trazemos toda a humanidade, toda vida, todo cosmo, nos revelando no mundo" (SILVA, 2016, p. 68).

Leda Maria Martins (2003) nos diz que nos rituais africano-brasileiro há transmissão de saberes, entre eles, filosóficos, estéticos e modos simbólicos que vão instituir inúmeros conhecimentos. Um modo criativo de acionamento de memórias e construções de outras a partir da reelaboração de seus repertórios de corpo que na dança implica também em processos cognitivos, modos de conhecer, saber e educar.

Quando apresento essas complexidades para pensar a dança como ação no mundo, interesse-me em partir de relações e contextos nos quais a dança se torna um pensamento, um pensamento no corpo em inúmeros processos. Um deles é a dança como possibilidade de conhecer a si, suas histórias, culturas, relações com forma de existir e dimensões intergeracionais, ou no conjunto dos gestos, hábitos orais e corporais onde se preserva saberes (MARTINS, 2003). A dança gera sentidos. A relação sensório-motora é outro aspecto que convoca o corpo a acionamentos de repertórios corporais, o abraçar, caminhar, colocar a mão na cintura, respirar profundamente com expressão de preocupação ou puxar o braço de alguém para dançar, levantar o dedo na negativa, entre outros acionamentos. Renato Nogueira (2011) diz que o pensamento acontece no corpo. E no corpo a ação gera percepção, estados de corpo que envolve órgãos, o coração batendo, o cérebro em sinapses, pois ao dançar tudo terá interferência. O neurocientista Miguel

Nicolelis (2020) contribui ao explicar que na percepção de algo a cada instante, o cérebro confronta modelos internos do mundo em contínuo fluxo de sinais sensoriais, absorvidos no corpo por receptores especializados em transmissão ao sistema nervoso, como um modo de descrever o mundo externo e as condições internas do corpo. Uma reelaboração do que está posto no instante que acontece a dança, e enunciados que compõem saberes.

O corpo em movimento, este que dança, não é qualquer coisa, é dança. Dançar é uma ação que pode ser um ritual religioso, celebração de colheita, rito de passagem, de guerra, de espetáculos e performances de dançarinos, de acasalamento, pode ser um universo de possibilidades, como brincadeiras e jogos, principalmente quando crianças vivenciam esses modos. Cada cultura e suas relações com sua gramática de corpo vai estruturar suas formas de ação, de condição de dança.

O corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente, ganhando diferentes aspectos no gesto e no movimento. (SILVA, 2016, p. 82-83)

Onde as complexidades como condição humana e suas relações ancestrais negro-africana-dispórica estejam na trama como parte de construções de saberes e cultura em diáspora assumidamente responsável e fundante na constituição de modos de existir e de se relacionar na sociedade, principalmente quando se trata de um momento de uma pandemia de COVID-19, onde a casa é o espaço do corpo se relacionar.

Abordar essas dimensões é afirmar que os corpos que dançam são capazes de criar disputa, concordância, discordância e habilidades. A dança como pensamento acontece, ela é viva e se materializa, pois é uma ação, uma linguagem, uma corporificação desses processos, um agir que atualiza os gestos de um mover no ato da dança, como códigos que vão alimentar as heranças daquele corpo em ação, dançando, sociabilizando, interferindo no comportamento interpessoal mediado pelos movimentos corporais e também a partir dos hábitos cotidianos do dançante.

Este artigo não intenta detalhar cada dança, nem as cataloga, mas reconhece que essas acontecem no corpo. E o corpo que move com essas movências de características próprias em relação aos seus contextos, trata do/no

2580

corpo como memória dinâmica que encruzilha nossos passados, presentes e futuros. O presente que aciona o passado e futuro enquanto atitude do agora. A dança é sempre movimento de ativação e reatualização de modos de ser em interconexões ancestrais. É no corpo que aprendemos as danças, que aprendemos e apreendemos os saberes.

Compreender o corpo, a nós, como uma rede de alimento a ampliar nossas concepções de mundo, para perceber, sentir nossas ancestralidades, sabedorias e ciências de pensamentos africanistas para ampliar o conhecimento africano e afrodiaspórico. Importante ouvir os mais velhos como nossas avós, as Mães de Santo, os Pais de Santo, as crianças, os cientistas, os professores e professoras e nós pesquisadores. (SILVA, 2020, p. 32)

Sentir a dança, é dançar tramas que cada contexto dimensiona sua localização de corpo-história-território-vida. Como dançar em casa no limite imposto? As questões abordadas aqui, suleiam ainda mais indagações sem pretensões de resposta definidoras, mas de ampliação da noção de dança.

[...] dança-se para não esquecer o que se sabe, para não esquecer que há o que não se sabe e que se precisa saber, para trazer à memória ampla aquilo que tem nome, ainda mesmo quando há mistério, que habita o inconsciente e por isso não se esquece. (LUZ, 2019, p. 292)

Nesses dançares que os corpos negros estão implicados. Muitas famílias quando se reúnem em um final de semana para encontros costumeiros, regados de contação de fatos, comidas, bebidas e dança, ela, a dança, geralmente é um dos pontos de celebração, de intimidade quando se dança com o outro ou até mesmo um ato de coragem para aquelas pessoas tímidas. Dançar torna-se um ato libertador. Nesse caso a dança não está pautada apenas numa sequência de passos cadenciados, mas como uma comunicação verbal e não verbal, podendo a dança ser apreendida como um modo de se relacionar nesse contexto, uma condição humana. A dança pode ser encontro e relação. A constância dessas reuniões durante uma vida são experiências vividas que fazem parte de modos de vida de muitas comunidades. A reunião de pessoas da família por exemplo, junto aos vizinhos e estendendo a rua, ao bairro, gera um conjunto infinito de vocabulário de corpo, daquelas pessoas que dançam. Coreografias coletivas e contagiantes, grupos por vezes sem pretensões de institucionalizar o que fazem, apenas fazem, vivem. As pessoas que fazem parte desse ambiente terão um repertório diverso de narrativas, movimentos, vocabulário e gestualidades para sua dança.

2581

Carmem Luz (2019) nos ajuda a pensar a dança como uma ética corporal que se propõe a atualizações de nossas heranças como um processo de não esquecer para lembrar, quando se evoca a dança como manutenção de existência, sobretudo em comunidade. A dança estará marcando presença regada a descontração e tensões. Essa outra forma de se reunir descontraído, celebra o trabalho na coletividade e a integração de comer, beber, cantar e dançar, para se relacionar com o compromisso de manutenção de seu território. O fator coletivo é um herança negro-africana. Na expressão *adjutório*, por exemplo, palavra de origem banto, significa ajuda, auxílio, mutirão, ou seja, a dança está implicada nesse movimento aglutinador. É comum em alguns contextos a comunidade "dar um adjutório", quer dizer, "vamos bater uma laje"¹. O aparato de construir casas que tem cobertura de telhado e passa a ter laje na periferia de muitas cidades brasileiras é um modo coletivo de ser. Esse escape para falar de bater a laje, é dos argumentos da dança como parte do cotidiano da vida e mantenedora de suas histórias, estéticas, ancestralidades, ancestralidade principalmente como pressuposto de comunidade. Nesse pensamento, Carmem Luz contribui para ativar o reconhecimento da dança como rede para preservação de memórias de danças.

Dança-se pela consciência de ser filho ou filha, neta, neto, bisneto, bisneta... e a certeza de vir antes daqueles que seguem: o coletivo é o centro da experiência; a comunidade, um corpo único, e o relacionamento entre os vivos e os mortos, sua imanência. Os indivíduos existem porque a relação dinâmica com o grupo no espaço e no tempo os constitui e os fortalece. Dança-se, então, para não esquecer quem se é e do que se é, por fazer parte e porque dançar integra o jogo de retribuições e o equilíbrio comunitário. (LUZ, 2019, p. 291)

A noção de comunidade, assim como terreiros de candomblé é herança do pensamento africano. As danças negras em diáspora de modo bem geral são sempre manifestações coletivas, como os sambas de rodas na Bahia e em muitas outras regiões do país, os jongos, o coco em Sergipe e Pernambuco, o tambor de crioula no Maranhão, danças que compõem as culturas locais. O *funk* carioca, o passinho, pagode baiano, que aqui me refiro como danças urbanas periféricas, são atualizações que reconfiguram o legado de povos africanos escravizados no Brasil, "é para não esquecer e lembrar de nós mesmos e dos outros que dançamos" (LUZ, 2019, p. 297).

¹ Placa de cimento e pavimento para construir teto de residências.

Após situar conceitualmente a noção de corpo e dança nesta abordagem, trato a noção de infância de crianças negras a partir da racialização, tão fundamental para o entendimento de que a ideia de infância não é universal e pautada na branquitude e sim em infâncias tendo o racismo como importante elemento marcador de seus lugares no mundo. O racismo marca o nosso tempo com acordos em vigência de dominação sustentado pelo aniquilamento, morte, humilhação, epistemicídio e tantos outros mecanismos de extermínio e controle da população negra no Brasil. No campo da dança não seria diferente, principalmente com as crianças negras.

A abordagem de "racismo estrutural" desenvolvido por Silvio Almeida (2018) explica as relações raciais estabelecidas na sociedade. Para o autor, o racismo é um modo estrutural social que funciona de modo normalizado cotidianamente, produz e reproduz sistematicamente práticas racistas que constituem relações políticas, históricas, econômicas, jurídicas e até familiares. O racismo tem a raça como fundamento, manifestado por meio de práticas de discriminação e geradoras de desvantagens e privilégios para indivíduos e grupos racialmente identificados. Nesse sentido, racializar de forma breve é ter a noção e percepções de que esse postulado afeta os imaginários das esferas de produção de conhecimento e as intelectualidades do corpo. Os corpos negros foram historicamente cerceados de significância, pois com a chegada nas Américas, via escravização, as pessoas negras foram transformadas em moeda escravista. Assim como para Fanon (2008) o racismo é uma maneira de operação no agir e compreender o mundo do sujeito.

O racismo reforça o imaginário social por vários mecanismos, como os meios de comunicação, e principalmente pelo sistema educacional, sobretudo, a educação tem o poder de aprofundar o racismo. Almeida nos diz que o racismo constrói intelectualmente, o racismo científico é um modo de manutenção da estrutura de dominação. Não existe racismo sem produzir intelectualmente, sendo assim o racismo se dá e afeta no/o corpo.

Esse corpo que afeta e é afetado, é o corpo que dança suas memórias, seus modos de sentir o mundo.

2. Pisando no pé

O pisa-pé, um jogo conhecido em várias regiões do Brasil, apresenta algumas variações, mas mantém uma estrutura comum desde as regras à sua metodologia. Uma das configurações do jogo é a formação de uma roda de crianças, todas colocando um dos pés no centro da circunferência formada. Enquanto os pés estão no centro, e depois disso dá-se um pulo para trás e os participantes vão dizendo a ordem de quem será o primeiro, segundo de acordo com as regras propostas, até o último a jogar. O primeiro participante tem de tentar pisar no pé de alguém com um único passo ou pulo e ficar onde chegou, ou na mesma pose congelada. A pessoa responde tentando tirar o pé rapidamente num outro único passo ou pulo e congelar também. Quem tiver seu pé pisado, sai da roda e passa ao estado de observador.



Figura 1: cena do espetáculo "Pau que nasce torto... e o *backyard*", direção e coreografia Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

O pisa-pé se transformou em um procedimento criativo na montagem do espetáculo infantil "Pau que nasce torto... e o *backyard*" da Companhia de danças negras ExperimentandoNUS sediada na cidade do Salvador. O espetáculo circulou em quilombos, periferias entre 2014 e 2019. Ao compreender uma brincadeira que se transforma numa dança em que corpos geram rotas, caminhos de tomadas de decisão, o fazer escolhas a partir da relação se implicando em dimensões políticas

2584

do/no corpo movida no compasso das (tentativas de) pisadas de pé sequenciadas, "[...] o corpo é um tecido bordado com búzios onde crianças brincam" (SILVA, 2020, p. 25). A partir deste jogo se configura um procedimento cênico para pensar na criação de espetáculos para infância de crianças negras e de periferia.

A professora e pesquisadora Inacyra Falcão Santos (2002) nos diz que a memória articulada à qualidade expressiva do movimento do corpo contempla aspectos rítmicos, dinâmicos e impulso ao jogo, que elaboram outras narrativas. Neste sentido os aspectos que autora aborda diz respeito ao corpo e ancestralidade, logo o corpo negro, redimensiona a experiência do pisa-pé, apresentando-se como um estímulo de reelaboração de práticas de processos complexos como o racismo.

Um campo de futebol no bairro dos Barris em Salvador, nas tardes de sol a pino, o processo de experimentação com os bailarinos da ExperimentandoNUS Cia de Dança com o pisa-pé era realizado no chão de barro vermelho. Nesse primeiro momento as memórias afetivas eram ativadas por meio do jogo e toda arquitetura, textura, sentidos e ambientes propostos. A insistência de continuar no pisa-pé partiu das infinitas possibilidades geradas pelo corpo durante o jogo. Eram muitas imagens, gestos, ações, relações, intensidades, possibilidades, caminhos. O jogo passa a configurar um procedimento coreográfico, e a coreografia um pensamento. Renato Nogueira (2011) diz que o pensamento só é possível com o corpo, logo as rotas e elaborações coreográficas não seria um pensamento, um modo de operar com a linguagem da dança? Subsequente a essa experiência para montagem do espetáculo que estreou em 2014, novas experimentações a partir do pisa-pé foram desenvolvidas nos Quilombos do Tereré, na cidade de Cachoeira ambas na Bahia, nos quilombos de Águas Pretas e Nazaré no sertão do Ceará, no Condomínio Cultural em São Paulo e no morro do Fubá na cidade do Rio de Janeiro. Ao apresentar o espetáculo, as crianças passavam a ser os responsáveis pelos acontecimentos, ou seja, eram elas que direcionavam com a mediação dos bailarinos o desenvolvimento da obra.

O espetáculo era cada lugar que lhe configurava, ou seja, cada contexto surgia inúmeras danças a partir do pisa-pé em tempo real com aquelas crianças dançantes criadoras. Para Silva (2020) o corpo negro ressignifica e reconfigura modos de ser e sentir em relação ao seu contexto. Nesta abordagem o interesse é pensar na brincadeira como jogo coreográfico que corporifica e problematiza processos complexos de criação e estratégias de sobrevivência em coletivo, ou seja,

2585

relações éticas-políticas. O coletivo no sentido de comunidade, grupos de crianças negras que brincam, se relacionam em seus contextos de ajuntamento interferido pelos marcadores sociais. A professora e pesquisadora Inacyra Falcão (2002) diz que a experiência artística através de vivências de eventos reais, neste caso o pisa-pé, afeta e é afetado pelos conceitos estéticos e simbólicos promovidos pelo jogo, postulado neste resumo como procedimento. A medida que era repetido o jogo, a competitividade traduzida em estados de corpo apresentava também em ações e estratégias elaborações para poder pisar no pé de quem estava no jogo, e ao mesmo tempo driblar as possibilidades para não ter o pé pisado e continuar no jogo. Essas interações mediadas pelo coreógrafo, que observava atentamente, propondo o cuidado com o corpo para não se machucar e nem machucar os outros participantes.



Figura 2: cena do espetáculo "Pau que nasce torto... e o backyard", direção e coreografia Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Como um jogo se transformou em um procedimento coreográfico? Primeiro entender que a possibilidade de aquecer o corpo de uma forma divertida, com ativação muscular, trabalho de articulação, e com várias intensidades e interação coletiva imediata. Nas repetições e estímulos e regras criadas pelo mediador, este coreógrafo, ia gerando ações e trajetos como desafios. Eram produzidas danças distintas. Uma breve observação é que cada corpo apresentava no momento do jogo reprodução de agressividade na medida que usava a força para

2586

se manter no jogo, ao mesmo tempo que coletivamente a mediação alertava sobre as regras. A criança pode ter no jogo um grande aliado na construção de subjetividade, pela capacidade de desvelar o que está em potencial escondido, silenciado e negado.

O professor Júlio Tavares (2012), ao tratar do jogo na perspectiva da capoeira, contribui quando nos diz que ao jogar, as movimentações no corpo juntamente com golpes lançados, configurará em linguagem corporal. Tratando do jogo enquanto modo e ação do/no corpo, entendendo os golpes nesse caso, como ação de pisar no pé, produzem gestualidades, o que Tavares diz que o gestual lúdico tem no corpo pontos emissores que marcam a emissão da partida, demonstra um legado de corporeidades de que os jogos africanos se expressam de forma interativa através da linguagem com o mundo.

O jogo, a partir das suas regras estabelecidas enquanto possibilidade de roteiro coreográfico, permite desenvolver infinitamente ações e proposições estéticas de improvisação em tempo real. Cada elemento inserido transformava todo o jogo em potenciais cênicos.



Figura 3: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto... e o backyard" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Esses modos de coreografar os corpos em jogo, convoca responsabilidade individual no coletivo. A atenção e todas as complexidades das crianças negras com os corpos agenciados pelo pertencimento e protagonismo em

2587

comunidade. Nesse sentido o conceito de infancialização do professor e filósofo Renato Noguera e Marcos Barreto (2018) ao tratarem a infância como uma condição de possibilidade de novos modos de vida, um agenciamento de provocações de tensões e encantamentos em relações política-educativas, nos ajuda a perceber o quão de riqueza e narrativas em encruzilhada no ato do jogo se relacionam.

O professor e filósofo carioca Renato Noguera (2011) parte da afroperspectividade como uma forma de abordagem plural, reconhece modos de existência em várias perspectivas que demarcam repertórios africanos, afrodiaspórico, indígenas e ameríndios. Uma proposta que objetiva favorecer uma democracia cognitiva, possibilidades de gerar conhecimento, educar e ser educado, possibilidades de produzir, conhecer e reconhecer outras epistemologias, pensamentos, enriquecendo os estudos e pesquisas, pois são caminhos criativos e argumentativos. A afroperspectividade é uma forma de pensar de povos africanos e afrodiaspórico. Segundo Noguera, a afroperspectividade baseia-se num tripé composto pela afrocentricidade, pelo quilombismo e pelo perspectivismo ameríndio, sistematizados por Molefi Kete Asante (1987), Abdias do Nascimento (2019) e Eduardo Viveiros de Castro (1996). Noguera nos diz:

É importante dizer que no coração da filosofia afroperspectivista urgem tambores, berimbaus, atabaques, tamborins e uma cadenciada orquestra de instrumentos de percussão, sopro e cordas que molduram os movimentos que acontecem na roda onde os conceitos emergem, nascem, habitam, são criados e recriados a partir de coros de vozes de muitos grupos étnicos. O coro que canta no coração da filosofia afroperspectivista é formado por vozes de bambaras, asantis, fantis, ovimbundos, chõwkes, fulas, mandingas, jejes, nagôs, benguelas, soninkes, massais, umbundos, dogons e tantos outros, às vezes, com modos de um domma e, por outras, de uma maneira griot. (2011, p. 09)

Nesse contexto, assumir o pisa-pé como um modo capaz de produzir narrativas, reelaborar possibilidades éticas no que tange uma proposta de espetáculo de dança na rua, diferentes das produções hegemônicas, em que as crianças dão o tom do roteiro e interage em tempo real, é evocar o pertencimento denegado no que diz respeito a coletividade, e como a produção de saberes no corpo com a dança gera implicações de crianças negras e artistas negros juntos na cena. Eduardo de Oliveira (2007) nos diz que a ética é um modo de educação de corpos, de criação de realidades em busca de experiências de liberdade e compromisso, logo o jogo possibilita o experimento ético no corpo ao jogar.

No caminho da afroperspectividade, a infância é uma possibilidade mais sincera da educação e o fundamento ético para conviver na instabilidade de existência. Nogueira e Barreto (2018) nos dizem que a infância é uma proteção humana e capaz de produção de realidades e imaginação infinitas, no aspecto em que a educação na proposta da infancialização pode ser organizada a partir de princípios éticos afroperspectivistas. Compreendo que ao propor a infancialização o autor assume a experimentação da vida como um modo brincante que reconhece que experimentar o mundo e suas inúmeras relações com outros é conhecer a si e o que afeta o outro.



Figura 4: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto... e o backyard" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

É com a coreografia que a organização das possibilidades de experimentação com o jogo do pisa-pé surge como procedimento para criação em dança, uma vez que a ativação da memória de cada dançarino interage com os espectadores criadores, estes que experimentam no palco, produzindo em tempo real esses estados de corpos que narram coreograficamente seus modos de vida, e se permite a tramar a criação coletiva com o mundo real em termos estéticos e relacionais. Inaicyra Santos (2002) propõe que a relação artística, espiritual e simbólica durante o processo criativo em dança resultará na proposta e experimentação no corpo. E na ideia de tonificar essa dança, partindo para conceber as cenas do espetáculo, associava-se a outros elementos como objetos que se

relacionam com as experiências partilhadas. Amélia Conrado (2015) nos diz que processo criativo em dança em potencial é um estudo do corpo desde a diversidade de procedimentos técnicos às experimentações com ou sem elementos, objetos cênicos. Os elementos são os corpos e suas histórias que se relacionam no jogo.

3. Inconclusão

Na experimentandoNUS cia de dança, o jogo do pisa-pé é um modo de aquecer, alongar, interrelacionar, ou seja, exercício preliminar para iniciar o trabalho em dança. Um ativamento quando a partir da noção da infancialização interpretar a vida com o movimento no/do próprio corpo. A infancialização parece se fazer presente nos processos coreográficos, onde o pensamento dança é uma ação no mundo. Um lugar de trânsito investigativo do corpo que propõe relações estéticas, ética e políticas e insere a todos de acordo aos seus contextos de crianças negras e periféricas, ser coautora da proposta cênica em Dança.

Muitas das crianças podem até nem compreender que é uma proposta de dança, ou um espetáculo, ou um acontecimento cênico. Mas a relação de artista e espectador co-criador, nos convoca a experimentar em tempo real, e trazer à tona estéticas do cotidiano como pertencimento e abertura de novas combinações, configurações e construções de modo de vida.

A experiência do espetáculo "Pau que nasce torto... e o *backyard*" a partir do jogo pisa-pé nos desconcerta no que diz respeito a produção de artes para infâncias que não contempla crianças negras, e não levam em consideração toda a possível concepção de mundo e sistêmica na sociedade. Como diz Noguera, "infância é a experiência de percorrer caminhos" (NOGUERA, 2017, p. 365).



Figura 5: cena final do espetáculo "Pau que nasce torto... e o backyard" de direção e coreografia de Bruno de Jesus e elenco da ExperimentandoNUS Cia de Dança. Foto: João Milet Meirelles.

Inconcluir é continuar na investigação enquanto possibilidade metodológica e analítica de constatar em alguma medida que o pisa-pé sugere potencial a partir do corpo negro que dança e das danças negras, como contribuição epistêmica no campo e como as linhas de fuga dos corpos pretos que dançam, que estão nas experimentações e acionamentos ancestrais como geradoras de sentidos e sabedorias e como estas contribuem e podem contribuir para a larga e infinita produção de conhecimento, partindo de outras lógicas, outras estéticas, desde a perspectivas históricas e como trazemos a criatividade como uma atitude revolucionária.

Bruno de Jesus da Silva
(UFBA)

E-mail: bruno.danca@hotmail.com

Bailarino, coreógrafo e pesquisador em dança. Doutorando e Mestre em dança pelo PPGDança UFBA. Professor substituto Dança UFBA. Idealizador do EPA! Encontro Periférico de Artes, diretor do filme RAIMUNDOS: Mestre King e as Figuras Masculinas da Dança na Bahia. Integra o grupo de pesquisa GIRA, e o Grupo PORRA, ambos pela UFBA.

2591

Orientadora: Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
(UFBA)

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

Professora doutora, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. De 1998 até 2017 atuou como docente junto à Faculdade de Educação da UFBA. É pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (Diretório dos Grupos Pesquisa do CNPQ).

Referências

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ASANTE, Molefi, K. **The Afrocentric Idea**. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Maria Meia noite: Pesquisa Cênicas afro-brasileiras e Desafios do processo Criativo em Dança. **Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**. - Ano 18, n. 24 (2015.1). Salvador: UFBA/PPGAC.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) (p. 94-112). In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol. 2 Antologia. São Paulo: MASP, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2019.

NICOLELIS, Miguel. **O verdadeiro criador de tudo**: como o cérebro humano esculpiu o universo como nós o conhecemos. São Paulo: Planeta, 2020.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. **Childhood & Philosophy**. Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectiva**. **Griot - Revista de Filosofia**. Amargosa, Vol. 4, N. 2, 2011, p. 1.

_____. Pinóquio e Kiriku: infância (s) e educação nas filosofias de Kant e Ramose. In: ALENCAR, Marta Vitória et al. (Orgs.). **Filosofar e Ensinar a filosofar**. São Paulo: ANPOF, 2017, p. 107-125.

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

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

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, Ofá e Oxê**: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32120>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

2592

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira.** Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em:

<<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

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

Improvizando para (sobre)viver: diálogo entre danças pretas urbanas de resistência

Bruno Novais Dias (UFBA)

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

Resumo: O intuito dessa escrita consiste em apontar um elo a partir da improvisação entre diversos movimentos de corpos políticos e grupos de danças urbanas, dialogando com os entendimentos do povo dagara sobre o amor descritos por Sobonfú Somé (2013) e Renato Nogueira (2020), almejando apontar possíveis forças de (re)existência e aquilombamento (NASCIMENTO, 2018). Além desse tema, considerações acerca das terminologias “danças urbanas” e “danças de rua”, e uma conexão com o conceito em construção nomeado de *Quilombos de Afetos*, desenvolvido pelo mesmo autor em sua pesquisa de mestrado em dança.

Palavras-chaves: DANÇAS URBANAS. IMPROVISAÇÃO. AMOR. AQUILOMBAMENTO. QUILOMBO DE AFETOS

Abstract: The purpose of this paper is to point out a link between the improvisation, the political body movements and urban dance groups, in dialogue with the understandings of Dagara people's knowledge about love described by Sobonfú Somé (2013) and Renato Nogueira (2020), desire to to emphasize possible forces of (re)existence and “aquilombamento” (NASCIMENTO, 2018). In addition to this theme, considerations about the terminologies “urban dances” and “street dances”, and a connection with the concept under construction named “Quilombos de Afetos”, developed by the same author in his master's research in dance.

Keywords: URBAN DANCES. IMPROVISATION. LOVE. AQUILOMBAMENTO. QUILOMBO DE AFETOS

Danças Urbanas: Construindo pontes subversivas

Mas quando se mergulha em direção ao centro de si, em busca de uma compreensão de seus modos de fazer e existir dançando para se relacionar com o que veio antes, tudo se torna mais complexo. Quando o falar de si é falar de contextos periféricos, contextos afro-diaspóricos, ameríndios, relacionados às ancestralidades e às memórias pouco celebradas nos contextos sociais hegemônicos, falamos de dançar a contra-história e fazer nascer do oco de si a garantia da historicidade dos que, à margem, se atualizam num fazer da arte encruzilhada. (IESUS; MAYUMI, 2018, p. 54)

Acredito que iniciar com essa citação extraída do livro *Fragmentos de uma encruzilhada* (2018) do coletivo *Fragmento Urbano* da periferia de Zona Leste de São Paulo, abre a roda para tecermos sobre esse tema tão complexo e necessário. De tão árduo esse *correr*, já assumo que esse título carrega uma

2594

redundância quando passamos a entender mais da nossa história preta na dança. Quem me apontou essa questão, foi Jô Gomes¹, minha amiga e uma das entrevistadas para a construção desse texto. Assim que falei qual era o título ela me disse “- Mas toda dança urbana é PRETA!”. Fui pego de surpresa e fiquei pensativo, buscando entender se a escolha desse nome foi na busca de uma afirmação dos meus sujeitos² de pesquisa ou falta de informação da minha parte. Cheguei à conclusão que um pouco dos dois, afinal, um dos motivos que me instigou a querer escrever sobre esse tema – além do meu envolvimento profissional e experiencial – foi a dificuldade de encontrar na academia estudos voltados a discutir sobre as danças urbanas de uma maneira mais política.

Antes de nos aprofundarmos sobre a improvisação que proponho nesse texto como um possível elo que coloca em encruzilhada diversos estilos e práticas de danças pretas criadas na rua, boates ou outros espaços tidos como marginalizados, acredito que seja importante trazer um breve debate sobre o que estou entendendo como *danças urbanas* nessa escrita. Primeiramente, aviso que o intuito aqui não é fechar nenhum termo “guarda-chuva” que defina o que são essas danças e estilos, e sim, localizar de que lugar, sujeitos e contextos estou me referindo. Além disso, como um posicionamento político enquanto artista/pesquisador negro e gay, afirmar em minhas obras uma estética e influência das danças urbanas, que desde a infância sou atravessado por esses movimentos.

Esse termo provisório, refere-se a estilos derivados do movimento *Hip Hop* – como o *Popping*, *Looking*, *Krump*, *house* - e outras vertentes como o *Voguing*, *Passinho*, *Pagode Baiano*, entre outras que surgem a partir de um processo de *aquilombamento*³ (NASCIMENTO, 2018) nas periferias gerando potências criativas de produção artística/políticas. A grande maioria possui um crescimento e reconhecimento nas capitais, e que ganham forças ao se aquilombarem contra

¹Joceline Gomes (Jô Gomes) – DF, é bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora de danças africanas, do continente e da diáspora, tradicionais e urbanas. É mestrandia em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-graduada em Dança e Consciência Corporal pela Estácio.

²Como escolha política, esse texto irá transitar entre uma linguagem que priorize pronomes femininos e neutros, para evidenciar a presença predominante do patriarcado colonizador em nossa linguagem, contemplando também as pessoas de gêneros não-binários.

³ Conceito de Beatriz Nascimento que propõem a união dos negros como estratégia política de enfrentamento e de cura, baseado nas histórias dos Quilombos brasileiros e dos estudos e lutas de Abdias Nascimento. (NASCIMENTO, 2018)

violências sociais como o racismo, machismo, LGBTfobia entre outras, trazendo essas corpos como reivindicação, (re)existência e exemplo de organicidade.

Um dos apontamentos feito por Tiago Reis⁴ – também convidado para ser entrevistado para esse texto – quando perguntado o que seriam as danças urbanas e quais “estilos” entrariam nessa categoria, ressaltou que tanto o *Fragmento Urbano* – grupo que o mesmo ajudou a fundar e integra até hoje – quanto outros coletivos de São Paulo, estão atualmente questionando a utilização desse termo, tendo em vista que em suas palavras foi “criado pelos brancos”⁵. Reis pontua que atualmente ele, juntamente com os grupos mencionados, prefere utilizar o termo *dança de rua* ou *street dance*, como uma escolha política para reafirmar de onde esses sujeitos vieram e produzem suas obras e eventos.

Vanilton “Lakka” Freitas (2015) em seu artigo *A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea*, menciona uma fala do artista pesquisador de São Paulo Frank Ejara, no qual aponta a sua escolha em preferir o termo danças urbanas:

Em 2005, o coreógrafo e pesquisador Frank Ejara propôs o termo Danças Urbanas no lugar de Dança de Rua. Para Ejara, o termo Dança de Rua não contribuía para a aceitação social das danças, já que o uso da partícula Rua não era bem-vinda e expunha os praticantes a uma interpretação equivocada das suas origens. Além disso, entendia que a tradução Street Dance, não coincide com Dança Rua, já que Street Dance nos E.U.A. diz respeito a danças populares em geral e não danças Hip Hop. Por fim, explica que as danças associadas à Cultura Hip Hop não surgiram na rua, mas em vários ambientes como Boates, TV e Igrejas, portanto não faria sentido chama-las de Dança de Rua. [FREITAS (LAKKA) *apud* EJARA, 2015, p. 07]

É nítido ver um projeto de higienização estrutural muito presente nessa fala de Frank, pois mesmo sendo um artista preto de periferia que possui um papel importante na cena paulistana do *Hip Hop*, ele acredita que associar a palavra “rua” poderia afastar possíveis públicos e participantes na época. Esses sujeitos no qual ele se refere são em sua grande maioria pessoas brancas de classe média alta de academias e grupos renomados, principalmente quando considerando os altos

⁴ Tiago Reis é de Guanazes (SP), é cofundador e intérprete criador do Grupo Fragmento Urbano. Ativista do movimento Hip- Hop, Arte educador e professor de Street dances em espaços culturais na cidade de São Paulo.

⁵ Tanto a entrevista com Tiago Reis, quanto a com Jô Gomes foram realizadas em *Live* através da plataforma *Instagram* do Núcleo EUS – grupo no qual sou integrante e fundador junto com os artistas Jordan Alves, Leonardo Luz e Vinicius Revolti – e serão utilizadas nesse texto citações diretas e indiretas das entrevistas feitas com os mesmos. Os encontros podem ser vistos através do link <<https://www.instagram.com/nucleoeus/channel/?hl=pt-br>>.

valores de inscrição, custos de viagens e hospedagens para participar desses festivais, excluindo na maioria das vezes grupos periféricos que não possuem condições financeiras de competir. Nesse sentido, o comentário de Tiago se faz bem eficaz, levando em consideração que geralmente os organizadores desses grandes eventos são pessoas não pretas.

Já no livro titulado *Dança de rua* de Ana Ribeiro e Ricardo Cardoso (2011), indicam que dança de rua:

[...] é a dança realizada na rua, este termo teve origem com o *Funk* e se firmou com as festas ao ar livre as (*Block Parties*) em Nova York, por volta de 1969, portanto podemos dizer que engloba o “*Rocking*” e o “*Breaking*”. [...] Contudo, constantemente, o termo “*Street Dance*” e sua tradução “*Dança de Rua*” são utilizados em festivais, projetos sociais, academias e escolas de dança do Brasil englobando diferentes vertentes das danças urbanas (*locking, popping, house, krump* etc.) em uma única terminologia, não é o ideal, mas é o mais comum. (CARDOSO; RIBEIRO, 2011, p. 21)

Dialogando ainda com outro autor, Rafael Guarato diz que “[...] a dança de rua trata-se de um termo que designa uma dança que mescla, inicialmente, *break, jazz e funk*. (GUARATO, 2008, p. 41). O autor não chega a realizar uma crítica ao termo danças urbanas, mas em seu livro *Danças de rua: Corpos para além do movimento – Uberlândia 1970-2007* (2008) prefere utilizar *danças de rua* para se referir as modalidades dos estilos advindas do movimento *Hip Hop*.

Ainda assim, a escolha em permanecer com o termo *danças urbanas* envolve algumas questões. A primeira é que ao relacionarmos estilos como o *Voguing*, que enquanto configuração de uma dança surge primeiramente na cultura *ballroom*⁶ com as *corpas* LGBTQIAP+⁷, não podendo performar nas ruas de Nova York – cidade na qual o mesmo surge – por correrem risco de ser violentadas devido suas identidades de gênero e sexualidade, e passam a criar seus eventos em casas e galpões no Harley - e posteriormente no Brooklin, - para terem um lugar seguro para performarem suas sexualidades, danças e estilos (SANTOS, 2018).

⁶ A cultura dos *Ballrooms*, surgida em Nova York em meados do fim da década de 70, consiste em uma comunidade performática e de competição LGBT que, em sua formação original, era majoritariamente parte de uma expressão cultural negra e latina dos EUA. (SANTOS, 2018, p.06)

⁷ Sigla que representa atualmente os corpos dissidentes, que na ordem diz respeito aos grupos de Lésbicas, Gays, Bissexuais Transsexuais (ou Travestis), *Queers*, Intersexuais, Assexuados, Pansexuais e o + abarca outras possíveis identidades e sexualidades que possam vir surgir. Na época mencionada a sigla utilizada era “GLS” que só contemplava os Gays, Lésbicas e os “simpatizantes”, que eram os hetéros que apoiavam o movimento. Resolvemos utilizar o termo atual, por entender que todas essas corpas mencionadas sempre existiram, só não havia o conhecimento das terminologias que conhecemos hoje.

Ou até mesmo o Passinho, que surge nos bailes *funks* nas periferias do Rio de Janeiro, quando os menores de idade *colavam* nas horas iniciais dos eventos e ficavam dançando “[...] os passos complexos dos pés, misturados com movimentos mais simples de mãos e braços, a fusão de diversos estilos de dança” (MIRANDA, 2016, p. 10), e precisavam sair antes da meia noite devido a idade. Posteriormente ganhando mais força com as redes sociais em razão do “[...] lançamento da música *Passinho do Menor da Favela* dos MC’s Vakão e Sabará e foi produzida pela Equipe de Som *Furacão 2000*, em 2008” (MIRANDA, 2016, p.16).

Além disso, assim como Jô Gomes que inicia sua trajetória com estilos derivados do *Hip Hop* em uma academia de dança, a minha inserção nessa cultura foi através de clipes de *Black Music* e dançando Bonde do Tigrão⁸ em casa e nas festas de famílias, evitando de *colar* com o pessoal do *hip hop* do meu bairro, com medo de sofrer alguma discriminação por conta da minha sexualidade.

Trago esses exemplos para mostrar que nem todos os sujeitos, grupos e estilos advém das ruas, e por isso permaneço com o termo de *danças urbanas* nessas escritas, pois apesar de todas as possíveis armadilhas que o mesmo pode carregar – assim como qualquer nomenclatura que procura agrupar estilos de dança – assumo o risco por entender que ainda assim a grande maioria desses artistas que fazem parte das manifestações referidas, conseguem se localizar quando essa expressão é mencionada.

Proponho utilizarmos o termo *danças urbanas* como ato político e como força de união, ao pensarmos na diversidade de grupos e estilos que antes não se imaginavam com a possibilidade de trocar juntas a partir de suas semelhanças históricas e sociais. Talvez haja quem questione o termo “urbano” como excludente, pois aparenta deixar de fora danças que acontecem em espaços rurais ou litorais, mas aponto que a ideia aqui é encontrar um termo provisório que seja de fácil acesso para o próprio público no qual estou me referindo, sendo que independente das opiniões sobre sua origem e significado, dentro das possibilidades é o que mais chega rapidamente para os artistas da área, quando pensamos em um público no cenário nacional.

⁸ Grupo de Funk carioca que fez muito sucesso no final da década de noventa.

Improvisação e o amor: A potência de ser quem se é

Quando leio e releio a citação mencionada no início desse texto do *Fragmento Urbano*, fico imaginado ela sendo elaborada durante um momento de improvisação. Digo isso, pois quando os autores mencionam esse mergulho em si para se encontrar, dialogando em *encruzilhada* com os nossos ancestrais, é a sensação que tenho quando estou improvisando em meus processos.

Quando perguntei para Jô e Tiago como acontecia e qual a importância da improvisação nos seus contextos de práticas que os formaram enquanto artistas, foi muito interessante ambos trazerem a figura da “roda” como um espaço seguro de compartilhamento em seus coletivos. Jô que atua em diversos estilos de danças urbanas como *Voguing*, *Funk*, *Passinho*, *Dance hall*, *Kuduro* e *Afro House*, apontou que esse processo de roda é muito comum nos eventos e ensaios desses grupos. Com um enfoque no *Voguing*, que atualmente a mesma faz parte de duas *houses*⁹ - *Pioneer House of Hands Up* (DF) e *House of Zion* (NY) – ela menciona o quão a energia do público alimenta essa dança e como nesses momentos de improvisação o importante é mostrar quem é você, aproveitar o seu momento:

Você tem que inclusive se permitir ser você, porque as vezes você quer dançar que nem outra pessoa e isso não vai acontecer. O seu corpo é seu, a sua dança é sua. Você pode estudar técnica, você pode treinar, você pode aprimorar as suas habilidades, mas você não vai dançar igual a outra pessoa. Não queira isso, ninguém deve querer isso. (PERSPECTIVAS, 2021b)

Acredito que isso seja um dos pilares da improvisação, a possibilidade de mostrar a sua individualidade. Nas danças urbanas, principalmente as que promovem batalhas como o *Breakdance*, *Popping*, *Locking*, *Passinho*, *Pagode baiano*, *Voguing* entre outros, mesmo em momentos de disputa, conseguem mediar esses ambientes com muito respeito e cumplicidade.

Tiago compartilha o processo de criação do *Fragmento Urbano*, que é um coletivo que além de se alimentar artisticamente de várias vertentes do *Hip Hop*, também ginga com outros estilos de danças pretas, que o grupo está elaborando sua própria metodologia de dança intitulada atualmente de *Encruzilhada Style*. Conforme explica Tiago, trata-se justamente dessa mescla de diferentes danças

⁹ As *Houses* são parte essencial dos *Ballrooms*, já que a *House* (casa, em português), não é um edifício real, mas sim uma representação dos modos pelos quais seus integrantes, se veem e interagem como uma unidade familiar. (DINIZ, 2019, p. 1864)

negras como potência de criação, tendo como um dos processos a prática de “cozinha”, no qual eles abrem uma roda e passam a improvisar e “cozinhar” as ideias pelo corpo. O círculo é um elemento presente nas culturas ancestrais africanas, pois ele não tem ponta solta, começa e termina nele mesmo, é cíclico, assim como as estações, o reproduzir de uma árvore, o dia e a noite. O círculo é um espaço que todos estão na horizontal, uma corpa olha para a outra, não existe hierarquia.

Tiago ainda aponta que para ele antes de qualquer processo coreográfico ele precisa improvisar, “[...] *dichavar o baguio* até extrair alguma coisa.” (Fragmento extraído da entrevista em *live* com Tiago Reis). Ele fala sobre a sensação de alívio de stress do dia, ao chegar em casa e começar a dançar na sua casa ou nos encontros com os coletivos que ele atua para além do *Fragmento Urbano*. Esse é um argumento importante para começar a trazer a ideia de que improvisar para nós pretos, além de uma ferramenta, linguagem ou processo em dança, é uma estratégia de *(sobre)vivência*.

Nossas corpas improvisam vinte quatro horas por dia para permanecemos vivas, devido ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019) que cotidianamente nos afeta, (tentando) nos derrubar. A partir do momento que o seu corpo se torna alvo simplesmente por existir, que você tem a consciência que está em desvantagem só por conta de uma cor de pele, improvisar deixa de ser uma escolha para se tornar uma necessidade. Lucas Veiga (2019), aponta em seu texto *Além de preto é gay: Diáspora da bixa preta*, que os gays negros passam por dois processos de diáspora: primeiramente pelo fato histórico da colonização, e quando muitas vezes são expulsas dos seus ambientes familiares, de amizade e trabalho, por performarem a sua sexualidade (VEIGA, 2019). Quanto mais camadas tidas como “minorias” o sujeito carrega, mais se faz necessário estar atenta e em improviso constante, devido ao perigo eminente. Quando trago essas questões da improvisação desses grupos de danças urbanas, podemos entender que além de uma ferramenta de criação ou apresentação em uma batalha, esse processo contribui para o fortalecimento pessoal e coletivo dessas comunidades.

Nesse momento, gostaria de fazer um paralelo com o entendimento sobre amor que o povo *dagara* nos apresenta através das obras *O Espírito da intimidade* de Sobonfu Somé (2013) e o livro *Por que amamos: O que os mitos e as filosofias têm a dizer sobre o amor* de Renato Nogueira (2020).

O autor no esforço em trazer várias perspectivas sobre o amor de diferentes culturas, nos apresenta através de registros de Sobonfu Somé - autora africana Burquinense que faleceu em 2017 –, sobre o entendimento e os pilares do amor para o povo dagara – grupo étnico que moram em Gana, Burkina Faso e Costa do Marfim em África – nos quais possuem uma base com três instâncias: *autocuidado, intimidade e comunidade*, além de acreditar na escuta como uma ferramenta importante para a projeção desses elementos (NOGUERA, 2020). Ao me deparar com esse texto em minha pesquisa de mestrado sobre homoafetividade negra na dança, dialogando com as improvisações nas minhas criações cênicas, percebo que podemos analisar em conjunto esses pilares que podem ser utilizados para refletirmos sobre a estrutura da improvisação nesses contextos.

O *autocuidado* pode ser entendido como esse processo interno da improvisação, que Jô aponta como esse processo autoral, que pode ter influências externas – assim como muitas vezes aprendemos a nos cuidar fisicamente e afetivamente, através de referências familiares ou de amigos – mas que sempre será único para cada uma. O *autocuidado* é a descarga do dia duro de trabalho que Tiago aponta, da improvisação que oferece asas para experimentar uma sensação de liberdade ao escrever com o corpo, com a dança, a sua história, sentimento e pluralidades. Além desse lugar de afago consigo mesmo, o *autocuidado* na improvisação das danças urbanas, também coloca o dedo na ferida, não para machucar e sim para mover e transformar.

No meu solo de 2018 intitulado *Amargo: uma reflexão performática sobre afetividade negra*, no qual atuo como intérprete/criador, possui uma cena perto do fim que vou criando uma dança improvisada semiestruturada a partir de tremores e *baculejos* advindos de minhas vivências, e histórias de amor que recebi de diferentes pessoas pretas. Foi extremamente complexo no começo do processo de investigação, terminar essa parte sem cair nas lágrimas. Porém, com o tempo fui desenvolvendo uma metodologia que está em construção intitulada até o momento de *Mapeamento dos afetos*,¹⁰ que me auxiliou a lidar com essa cena, de uma forma em que eu conseguia acessar a dor e desespero que eu queria transmitir ao público,

¹⁰ [...] consiste em um procedimento de reflexão e escrita pelo corpo utilizado como disparador para processos criativos. A proposta parte da seleção de um sentimento no qual o artista/mediador pretende aprofundar – sozinho ou em grupo - para que durante o processo este mapeamento aponte as intersecções e possibilidades de criação em dança a partir dessa constelação de afetos que vivenciamos diariamente em nossa construção social e subjetiva (DIAS, 2020, p.265).

sem precisar ficar mal depois com isso. Foi através de improvisações constantes, de diferentes formas e momentos que fui aprendendo a lidar com isso e transformar em potência criativa e dramatúrgica. Sem contar as aulas de técnica de *popping* ministrada pelo meu amigo de quilombo/núcleo Jordan Alves¹¹, que me ajudou a administrar esses tremores por longos minutos que a cena exigia.

A *intimidade* é processo de troca com o outro. Nesse caso, Nogueira e Some se referem aos casais monogâmicos, essa construção em duo de confiança e entrega. Mas entendo essa relação para além das relações conjugais, pois para contar um segredo muito pessoal a uma amiga eu preciso ser íntimo dela por exemplo. Sem dúvida, a confiança é uma palavra chave nesse processo, inclusive na improvisação, pois ao dançar para o outro os seus processos pessoais, é necessário se sentir seguro para potencializar esses movimentos. Jô Gomes ainda falando sobre a improvisação, pontua que:

[...] o improviso vem desse lugar, *me mostre a sua dança, eu quero ver você*. E uma característica que todas as danças pretas têm é essa, eu reconheço a sua singularidade, eu te conheço, eu te respeito, eu te vejo (PERSPECTIVAS, 2021b)

Quando Jô fala desse público ativo, que respeita e entende a singularidade do outro, mostra a força e importância de saber *escutar na dança*. Faço uma ligação novamente com os dagaras, mas entendendo que essa escuta aqui trazida é no sentido de receber aquela dança que está sendo tecida por uma corpa cheio de histórias, experiências e significados, e honrar aquele momento com a sua atenção e respeito. Por isso, gingo em encruzilhada com uma proposta de entendimento não ocidental e preta sobre o amor com a improvisação nesses contextos, pois como diz bell hooks (1993) em seu texto *Living to Love*, a comunidade negra ainda possui sequelas afetivas devido ao processo violento da diáspora, dificultando nossas construções socioafetivas.

E, por fim – e não menos importante –, a *comunidade* como peça fundamental para construção de um amor verdadeiro e real como alavanca criativa. *Comunidade* na improvisação seria essa energia que vem de fora para dentro, os olhares, incentivos, compartilhamento de técnicas e ideias que alimentam a sua improvisação expandindo sua corpa em encruzilhada. O sentido de *comunidade* na

¹¹ Jordan Alves é um dançarino que pesquisa o *popping* e as danças fusionadas relacionados as danças urbanas em geral, iniciou suas pesquisas em 2016 e vêm até hoje andando pelas ruas de Salvador observando outras danças negras como pagode, funk e o hip-hop.

improvisação nasce da porosidade, a abertura de aprender com o outro – e ensinar também – para nutrir o seu baú criativo de repertórios e referências. É um elemento que permitir o “trocar”, pensando até mesmo na parte física de troca corporal, calor, intensidades e olhares. É escutar e falar com a voz do *agora*, narrado pelos movimentos improvisados daquele instante.

A partir dessa *tríade do amor* aqui apresentada, podemos refletir sobre essa corpa utilizando a improvisação em batalhas por exemplo, no qual durante a competição cria a conexão com o *autocuidado*, expondo o seu melhor dentro daquele instante; a *intimidade* em depositar confiança naquele público gerando a sensação de segurança que potencializa os seus movimentos em tempo real e a *comunidade* que alimenta com energia, gritos e incentivos aquela pessoa que narra as suas raízes a partir de sua dança.

Noguera aponta a partir de Somé, o entendimento do amor como algo coletivo, e não limitado a uma ou duas pessoas como geralmente vimos nas práticas ocidentais difundidas nas mídias:

Por isso, Somé defende que o amor é uma emoção coletiva, que exige que o ego fique de lado. De acordo com os dagara, amar é *escutar*. É preciso aprender a ouvir as próprias necessidades, mas também as da pessoa amada e as exigências de intimidade. Para conhecer o amor, é necessário, antes de tudo, conhecer a si mesmo e ao outro. (NOGUERA, 2020, p. 24)

Esse trecho uni os três elementos aqui discutidos como uma espiral que não tem início e nem fim, mas que gira em circularidade constantemente. Somé aponta que as suas experiências amorosas individuais e com os sujeitos de seus convívios diários, afetam diretamente o coletivo em sua volta (SOMÉ, 2013). Quando pensamos nas construções desses quilombos urbanos é nítido ver o quão o trabalho em grupo é necessário para as suas fundações e manutenções. Convoco novamente o entendimento de *quilombamento* de Beatriz Nascimento (2018) ao entender esses agrupamentos como uma outra forma de organização de poder:

A investigação sobre o quilombo se baseia e parte da questão do poder. Por mais que um sistema social domine é possível que se crie aí dentro de um sistema diferencial e é isso que é o quilombo. Só que não é um estado de poder no sentido que a gente entende, poder político, poder de dominação. Porque ele não tem essa perspectiva, cada indivíduo é o poder, cada indivíduo é o quilombo.” (NASCIMENTO, 2018, p. 334)

Considerações *fexativas*: Danças urbanas e o *Quilombo de Afetos*

Ao fazer a minha última pergunta para ambos os entrevistados, foquei nas perspectivas de aquilombamento – nome que seguia após do título *danças urbanas* da *live* que registrou o encontro virtual com os convidados – perguntando se eles conseguem ver nos seus meios de atuação, se os grupos distintos de danças urbanas estão se unindo – como por exemplo a galera do *Voguing* com o pessoal do *Breaking* – ou isso era ainda muito utópico? Os dois responderam que era comum ver processos de agrupamento entre o pessoal do próprio núcleo, mas que era difícil entre coletivos diferentes.

Isso é um processo muito orgânico, como Gomes disse, é natural que nas *houses* e *ballrooms*, tenham mais corpos dissidentes por exemplo, devido ao contexto histórico, social e político que essa dança e movimento se fez. E as questões dos grupos e sujeitos do pagode baiano ou do passinho serão outras, as vezes sendo parecidas ou idênticas com outras comunidades, mas devido ao um construto social, cria-se um distanciamento entre grupos e movimentos por diversos motivos, podendo passar por questões territoriais, economias, culturais, sociais e políticas.

Tiago trouxe duas contribuições muito importantes. Primeiro ele apontou sobre o embranquecimento dos grupos de *hip hop* de São Paulo, enfatizando a importância de descolonizar essas estruturas (ALMEIDA, 2019).

O aquilombamento se dá quando os grupos de periferia... os grupos de quebrada se organizam, não só pra curtir o *hip hop*... mas o *hip hop* está ali dentro. É o que a gente tem mais feito mano. Esse bonde, a galera aqui da leste, com a galera da sul, tem esse bonde, tá ligado? Tá fazendo esse aquilombamento e trazendo todas estéticas, todas as linguagens de resistência preta, indígena, pra poder discutir e refletir sobre arte e aquilombamento nos territórios. (PERSPECTIVAS, 2021a)

Essa proposta de encontro de diferentes linguagens pretas que Tiago aponta do movimento que está acontecendo na capital de São Paulo, dialoga muito com a criação e difusão do movimento do *Passinho* no Rio de Janeiro. Miranda aponta que:

A dança, que segundo comentários de alguns praticantes, mistura o frevo, o samba, break, funk, kuduro, capoeira; vai cada dia ganhando contornos de acordo com as referências que aparecem para cada passista e que hoje em dia são muito mais acessíveis graças a internet. Cada dançarino cria seu repertório, com base em movimentos que vai adquirindo a partir de vídeos de outros e unindo a conhecimentos. (MIRANDA, 2016, p. 16)

2604

Tanto o *Passinho*, quanto as vertentes provenientes do *Hip Hop* na dança, colocam em encruzilhada as questões territoriais e diversas linguagens artísticas de diferentes danças pretas em um caldeirão criativo, que possui como bandeira a periferia pulsando com esse espaço inventivo, que ao mesmo tempo dialoga em um campo de perigo e violência devido à má gestão das políticas públicas em nosso país. Everton Santos e Amélia Conrado, relatam o contexto da produção do pagode baiano de Salvador, que pode contribuir para mais exemplos de movimentos que nascem de contextos periféricos:

Ao nos reunirmos com amigos e primas em frente às nossas casas, sempre dançávamos coreografias que aprendíamos ou criávamos, com o passar dos anos começamos a perceber que dentro dos bairros periféricos, os quais frequentávamos e ainda frequentamos, o pagode baiano era, e ainda é, o gênero musical que prevalece nas festas e comemorações em geral, tendo grande adesão, principalmente, entre os jovens. Consideramos que tal fato aconteça por este ser um ritmo que pulsa, contagia, convida para dançar e ainda dialoga fortemente com a realidade e a cultura das pessoas que residem em tais bairros. (SANTOS; CONRADO, 2020, p. 130)

O estilo, dança, música, energia do “*Pagodão*”¹², começa a fazer parte do dia a dia daquela comunidade, muitas vezes movimentando criações de grupos e coletivos que passam a gravar e postar vídeos nas redes sociais, difundindo para diversos outros territórios aquela dança e cultura. Além disso, o *Pagode baiano* coloca em protagonismo em sua grande maioria, corpos pretos em destaque, potencializando criações de redes de representatividade e afetividade negra em diversas camadas sociais.

Continuando questões de pautas raciais, Henrique Santos vai mencionar sobre a criação das *ballrooms* e as *houses*, ao sempre perderem nos concursos sem “nenhum motivo aparente” – tirando o fato da cor da pele – nos primeiros bailes de máscaras exclusivamente para LGBTs no início do século XX em Nova York.

Ou seja, a criação das Houses juntamente com a promoção de balls direcionados exclusivamente para esse grupo marginalizado dentro dos outros espaços de socialização da cidade de Nova York na época, significou um local seguro e livre da pressão da necessidade constante de passarem por brancos para que pudessem ter a chance de ganhar algum dos prêmios e propiciou a esses indivíduos uma dinâmica livre para que pudessem desenvolver e transformar suas práticas e performances. (SANTOS, 2018. p. 18)

¹² Termo mais comum no cotidiano informal para se referir sobre esse estilo.

Esses são alguns exemplos de organizações de movimentos de *danças urbanas*, que transbordam o conceito de *comunidade*, para além da improvisação. Ponderando sobre essas organizações coletivas, atualmente venho construindo em conexão com vários autores e sujeitos um possível conceito chamado *Quilombo de Afetos*, no qual:

[...] consiste na construção de uma rede afetiva que priorize experiências de pessoas negras, no intuito de desenvolver um espaço seguro de troca e conhecimento pessoal, permitindo o fortalecimento do movimento negro e possibilitando que outros grupos sociais possam priorizar suas vivências afetivas como estratégia de resistência e (re)existência (DIAS, 2020, p. 270).

O termo surge em diálogo com o conceito de Quilombismo de Abdias Nascimento (2019), que propõem caminhos para sociedade mais justa a partir de nossos ensinamentos ancestrais, históricos e culturais, promovendo igualdade entre todos:

Minha tese do quilombismo [...] trata-se não só de instrumento de luta antirracista, mas sobretudo de uma proposta afro-brasileira de organização político-social de nosso país, construída com base em nossa própria experiência histórica, cuja riqueza elimina a necessidade de procurarmos orientações ideológicas alheias de qualquer gênero.” (NASCIMENTO, 2019, p. 58).

O *Quilombo de Afetos* dentro dessa perspectiva, convoca uma atenção especial para os processos afetivos do povo preto, que junto com a arte negra, promove espaços de segurança, troca e fortalecimento para restaurarmos nossa capacidade de se entregar em nossos sonhos, desejos e afetos. Esses coletivos, grupos e movimentos, criam redes afetivas de solidariedade, resistência e revolução, a partir da dança de seus estilos. De fato, podemos dizer que o mais comum ainda é cada grupo ficar imerso em suas próprias dinâmicas e questões, não criando vínculos muitas vezes com outros coletivos, como a própria Jô Gomes fala, são os processos de identificação. Mas aos poucos começamos a perceber a influência que um está adquirindo sobre os outros. As poéticas políticas produzidas por essas corpos no coletivo, criam pontos de encontros e atravessamentos, tornando aqueles estilos – para além de todas as suas potências dramatúrgicas e técnicas – ferramentas de confluências e ligação de elos políticos-sociais-afetivos entre esses sujeitos.

Por isso que essas improvisações são (sobre)vivências e não de sobrevivências, pois a segunda opção trata de um estado que está abeira do fim,

tentando “sobreviver”. No caso dessas danças urbanas que se potencializam com essas improvisações, tratam sobre *viver*. Elas possuem uma energia de guerra e de ternura, de resistência e de entrega de si e para os seus. Essas danças são gritos no escuro que geram luz a partir de movimentações que emanam experiências de vida de seres abençoados ancestralmente e que nunca descasaram, nunca desistiram, e que sabem desde de sempre que juntas somos mais fortes.

Bruno Novais Dias
UFBA

bruno_novais@hotmail.com

Mestrando em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pelo Programa de pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Atibaia, e Bacharel em Dança pela UFBA. Interessado em pesquisar a afetividade negra enquanto instrumento propulsor em processos criativos.

Fernando Marques Camargo Ferraz (Orientador)
UFBA

fernandoferraz@hotmail.com

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

Referências

- ALMEIDA, Silva. **Racismo Estrutural**. Ed. 02. São Paulo: Pólen, 2019.
- CARDOSO, Ricardo; RIBEIRO, Ana. **Dança de rua**. 141. Ed. São Paulo: Editora Átomo, 2011.
- CONRADO, Amélia; SANTOS, Everton. A escola, o pagode e a rua: os jovens e suas interseções nesses contextos. In: ALCÂNTARA, Celina; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; Paixão, Maria. (orgs.). **Dança e Diáspora Negra: Poéticas política, modos de saber e epistemes outras**. Salvador, 2020, p. 130-145. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>>. Acesso em:
- CRUZ, Fernanda; IESUS, Douglas; MAYUMI, Anelise. **Fragmentos de uma Encruzilhada**. São Paulo: [s.n.], 2018
- DIAS, Bruno. Afetos dissidentes, corpos vigentes: Reflexões sobre a homoafetividade negra na dança contemporânea. In: ALCÂNTARA, Celina; CONRADO, Amélia; FERRAZ, Fernando; Paixão, Maria. (org). **Dança e Diáspora Negra: Poéticas política, modos de saber e epistemes outras**. Salvador, 2020, p. 258-273. Disponível em: <<https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>>. Acesso em:

2607

DINIZ, Patrícia. Celebração, resistência e performance: relato de experiência sobre o voguing em Brasília. In: ANDRADE, Luma (org). **Congresso Internacional de Associação Brasileira de Estudos da Homocultura IX Cinabeh - Diversidade sexual, gênero e raça: Diálogos Brasil-África**. Paraíba: Realize editora, 2019, p.1862-1868.

FREITAS, Vanilton [Lakka]. A cena das danças urbanas em cena: A interface danças urbanas e dança contemporânea. In: **Anais do IV encontro científico da ANDA**, 2015, Santa Maria, anais eletrônicos. Campinas, Editora ANDA. 2015. p.01-10. Disponível em:

<https://proceedings.science/proceedings/100133/_papers/117164/download/abstract_file1>. Acesso em:

GUARATO, Rafael: **Dança de rua: corpos para além do movimento** Uberlândia - 1970-2007. 238 p. Ed. Minas Gerais: Edufu, 2008.

hooks, bell. **Living to Love: Women's Health**. Emmaus: Rodale, vol. 05, 1993, p. 231-236.

MIRANDA, Manuela. **Da sarrada ao rabiscado: O passinho como possibilidade de treinamento pré expressivo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande de Sul, Porto Alegre, 44 p., 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/150878>>. Acesso em:

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documento de uma militância Pan-Africanista. Ed.03. São Paulo: Perspectiva, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Ed. São Paulo: Filhos da África, 2018.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos** - o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. 208. Ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

PERSPECTIVAS de Aquilombamento. **Live com Tiago Reis**. Guanazes (SP). Apresentador: Bruno Novais. Salvador (BA): Nucleo EUS. 2021a. Live (57m52s). Publicado no canal IGTV do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CPWquDnI9C2/>>. Acesso em:

PERSPECTIVAS de Aquilombamento. **Live com Jô Gomes**. Brasília (DF). Apresentador: Bruno Novais Salvador (BA): Nucleo EUS. 2021b. Live (01h11m06s). Publicado no canal IGTV do Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/tv/CPb071pli5n/>>. Acesso em:

SANTOS, Henrique. **A transnacionalização da cultura dos Ballrooms**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Linguística Aplicada na área de Linguagem e Sociedade) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 180 p., 2018. Disponível em:

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/331699/1/Santos_HenriqueC_intra_M.pdf>. Acesso em:

SOMÉ, Sobonfu. **O Espírito da intimidade**: Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. 141 p. São Paulo: Odysseus, 2013.

VEIGA, Lucas. Além de preto é gay: diáspora da bixa preta. In: RESTIER, Henrique; SOUZA, Rolf (org). **Diálogos contemporâneos sobre homens negros e masculinidades**. Ed. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2019, p. 77-93.

Os Afro-sambas na gira Sankofa: metodologias de criação cênica na trilha da ancestralidade nagô

Cecília de Alencar Serra e Sepúlveda (IFBA/PPGCS-UFBA)
Tícia Viviani Souza Guia de Britto (IFBAIANO/PPGDança-UFBA)

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

Resumo: Este trabalho engendra processos de criação cênica, a partir das noções de coletividade, ancestralidade e memória evocadas pela arte ritualística nagô, tendo como ponto de partida criativo os Afro-sambas, álbum de Baden Powel e Vinícius de Moraes, e a filosofia Sankofa de matriz africana. Através dos laboratórios de criação, da pesquisa bibliográfica, videográfica e de campo, desenvolvemos metodologias de concepção artística que entrecruzam vertentes culturais da amefricanidade (GONZALEZ, 1988). Em nosso percurso, buscamos subverter a dicotomia entre mente e corpo, bem como a concepção teleológica do tempo, ambas disseminadas pelo pensamento ocidental moderno. Entendemos que o acesso à ancestralidade requer uma mudança de paradigma epistemológico, concebida na trilha diaspórica da arte e do conhecimento afroamericano, cuja potência encontramos no pensamento nagô (SODRÉ, 2017), na capoeira do pensamento (SANTANA, 2021) e na dança dos corpos encantados (SIMAS, 2021). A base da nossa metodologia criativo/investigativa é a imersão nos Afro-sambas, resultando na recriação das faixas do álbum e na pesquisa sobre a trajetória dessa obra da MPB. Nesse processo criativo buscamos despertar o transe como chave de acesso à memória, acentuando a base rítmica e cíclica da arte ritualística africana, em sua vertente nagô, presente no nosso mundo social nos rituais e manifestações do Candomblé, da Umbanda, do Samba de Roda e da Capoeira.

Palavras-chave: CORPOREIDADE. METODOLOGIAS DE CRIAÇÃO CÊNICA. SABERES DA DIÁSPORA. AFRO-SAMBAS. INTERCORPOREIDADE.

Abstract: This work engenders scenic creation processes, based on notions of collectivity, ancestry and memory evoked by Nagô ritual art, having as a creative starting point the Afro-sambas, album by Baden Powel and Vinícius de Moraes, and the Sankofa, a philosophy of African matrix. Through the creation laboratories, bibliographic, videographic and field research, we develop methodologies of artistic conception that intertwine cultural aspects of Amefricanity (GONZALEZ, 1988). In our journey, we seek to subvert the dichotomy between mind and body, as well as the teleological conception of time, both disseminated by modern Western thought. We understand that access to ancestry requires an epistemological paradigm shift, conceived in the diasporic path of African-American art and knowledge, whose power we find in Nagô's thought (SODRÉ, 2017), in capoeira do thought (SANTANA, 2021) and in the dance of bodies enchanted (SIMAS, 2021). The basis of our creative/investigative methodology is the immersion in Afro-sambas, resulting in the recreation of the album's tracks and in the research on the trajectory of this MPB work. In this creative process, we seek to awaken trance as a key to memory access, accentuating the rhythmic and cyclical basis of African ritualistic art, in its Nagô's

2609

aspects, present in our social world in the rituals and manifestations of Candomblé, Umbanda, Samba de Roda and of Capoeira.

Keywords: CORPOREITY. SCENE CREATION METHODOLOGIES.
KNOWLEDGE OF THE DIASPORA. AFRO-SAMBAS. INTERCORPOREITY.

1. O chamado à ancestralidade no cruzamento entre a filosofia Sankofa e os Afro-sambas.

Este trabalho desenvolve metodologias de criação cênica pautadas na ancestralidade. Nossa pesquisa foi despertada por um encontro duplo: a descoberta dos princípios da filosofia africana Sankofa e a redescoberta do álbum Afro-sambas (1966) de Baden Powell (1937-2000) e Vinicius de Moraes (1913-1980), ambos vinculados a cosmologias de matriz africana. Em nosso percurso, a afinidade entre estas duas fontes nos colocou numa encruzilhada, entendida como espaço de transformação, revolução, no qual vertentes se encontram para transfigurar nossa forma de estar no mundo, em relação com os outros, sendo esta a conotação que o pensamento nagô atribui à encruzilhada (SODRÉ, 2017).

Inicialmente, fomos “apanhadas” pela filosofia Sankofa e seus ideogramas adinkra que trazem a figura de um pássaro com a cabeça voltada para a cauda, expressando a capacidade de voltar ao passado para pegar o que ficou para traz. Simboliza o esforço dos escravizados africanos e de seus descendentes em acessar a sua ancestralidade. Como esse retorno seria possível, se, como concebeu o filósofo pré-socrático Heráclito, nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, não sendo o rio e tampouco o Homem os mesmos no reencontro?

Descobrimos que essa filosofia implica subverter a concepção cartesiana do tempo, quantificável e teleológico. Dessa forma, a perspectiva Sankofa nos fez buscar outra visão de mundo, encontrada na definição da arte ritualística nagô em Muniz Sodré (2017). Na cosmologia nagô não há separação entre a mente e o corpo, o pensamento e o movimento, o sagrado e o mundano, tampouco entre canto, dança e música. Por seu turno, a capoeira do pensamento, de Tiganá Santana (2021), e a dança dos corpos encantados, de Luiz Antônio Simas (2021), destacaram as propostas filosóficas subversivas e não binárias do movimento dos corpos nas rodas de capoeira, na dança dos orixás e na performance das entidades afro-americanas, como Zé Pelintra e Maria Padilha.

2610

Desse modo, entendemos que, para retornar ao passado, é preciso subverter a epistemologia ocidental (SANTOS, 2018), e seguir as trilhas abertas pela experiência desagregadora da Diáspora Africana. A reconstrução das tradições africanas se confunde, historicamente, com a nossa possibilidade de existência, como descendentes dos escravizados nas Américas. A arte constitui esse canal de acesso à ancestralidade. O canto, a dança e a música, amalgamados na cadência cíclica do ritmo, unem o passado ao devir futuro, na arte ritualística africana viva, neste trabalho, em sua vertente nagô.

Nagô é uma designação genérica que identifica um complexo cultural de povos falantes da língua ioruba, provenientes do Benin, República do Togo e Nigéria (SODRÉ, 2017). No final do século XIX, os nagôs constituíram, quase que exclusivamente, todo o contingente de escravizados aportados na Bahia (VERGER, 1987). O complexo cultural ioruba-nagô marcou decisivamente a cultura baiana, sendo constitutiva do mundo social compartilhado, composto não apenas por valores e representações culturais, como também por disposições posturais, hábitos de conduta, modos de comunicar, transitar e de estar com os outros, constitutivos da nossa corporeidade (MAUSS, 1934; MERLEAU-PONTY, 1999).

Numa dimensão ontológica, a africanidade nagô é produtora de subjetividades e integra as relações de alteridade, em performances da vida cotidiana. Nosso mundo social intersubjetivo é permeado pela ritualística nagô, na qual o canto, a música e a dança convergem para a inscrição do indivíduo num território coletivo. No ritual, o corpo do dançarino não é mais um corpo individual, como expressão do ritmo, ele é um veículo que realimenta a potência existencial do grupo (SODRÉ, 2017).

Em algumas línguas africanas (o *Kimeru*, p. ex., falada numa região do Quênia), a palavra para dizer “música” tem o mesmo sentido de canto e dança. Algo fortemente vital acontece na dança em sua originalidade. Primeiramente, a reatualização dos saberes do culto simultânea à inscrição do indivíduo num território, para que se lhe realimente a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa — todo um complexo que abrange ação, voz, gestos, cânticos e afetos —, espaço e tempo tornam-se um único valor (o da sacralização) e, assim, se tornam autônomos, passando a independender daquele que ocupa individualmente o espaço. (SODRÉ, 2017 p. 142)

Em nossos laboratórios de criação, buscamos desenvolver esse acesso à ancestralidade pela arte, no intuito de desvelar o potencial empático da

2611

intersubjetividade nagô que se expressa num repertório de movimentos, melodias e ritmos. Trabalhamos a hipótese de que é possível despertar, em movimentos, um mundo social intersubjetivo, permeado pela arte ritualística nagô, num território ancestral.

Intersubjetividade é uma noção que apresenta limites para a apreensão dessa dimensão comunicativa e, portanto, artística na qual nos movemos, e que pretendemos adentrar nas experiências artísticas da Gira Sankofa. Torna-se pertinente falar em intercorporeidade, conceito que Merleau-Ponty formula na obra “O Filósofo e sua Sombra” (1960), buscando a compreensão radical da relação entre eu e o outro. Se considerarmos que é a partir da experiência sensível e perceptiva, no domínio do corpo vivido, que o reconhecimento do outro se torna possível, chegamos à conclusão que a noção de intercorporeidade pode substituir a noção de intersubjetividade de forma vantajosa (COELHO JUNIOR, 2003).

Profundamente ligada à noção de carne, formulada na obra inacabada “O Visível e o Invisível” (1964), a intercorporeidade abarca a mútua constituição entre um corpo que toca e outro que é tocado, como polaridades permanentemente reversíveis em um campo existencial (COELHO JUNIOR, 2003). Percebo o outro como um ser sensível numa dimensão que antecede o pensamento, ora eu o/a toco, ora sou por ele/ela tocado, do mesmo modo que minha mão direita toca minha mão esquerda em constante reversibilidade.

Noções como a de carne e de intercorporeidade exigem que Merleau-Ponty recuse, de forma mais decisiva, uma filosofia que privilegie as representações, na linha da tradição das filosofias da consciência, e busque, no campo das intensidades e das experiências expressivas, plano inaugural de nossas relações com o mundo e com os outros, os fundamentos para uma radical filosofia da alteridade. (COELHO JUNIOR, 2003, p.204-205).

A radicalidade da alteridade é tratada de maneira similar pela filosofia nagô, como solo sobre o qual se estrutura a existência. Existir é ser e estar com os outros, compartilhar o pertencimento à diversidade fenomênica do mundo. A subjetivação nagô está sedimentada no corpo, traduzida no conceito do si-mesmo corporal que diverge do “invólucro do espírito” cristão, bem como do corpo inerte ou em movimento racionalizados pela cultura do consumo. Como em outras culturas tradicionais, o si-mesmo corporal nagô consiste no corpo em sua *potência afetiva de ação*, uma autoconsciência no nível corporal e na dinâmica do movimento que antecede à consciência mental e ao pensamento racional: “(...) não se trata de uma

2612

subjetivação ancorada em estruturas lógicas de representação, mas nos posicionamentos de potência corporal inscritos num território” (Sodré, 2017 p. 101). Assim descrito, o corpo abriga os princípios cosmológicos e as divindades.

Por outro lado, pensar o “si-mesmo corporal” implica rejeitar a noção de corpo como mero habitáculo inflável de forças a abrir-se para a ideia de uma dimensão própria à mecânica inteligente dos movimentos corporais: o corpo seleciona e assimila, de modo análogo ao código linguístico, os estímulos da ordem social e cultural em que está imerso o indivíduo. (Sodré, 2017 p. 105)

Os Afro-sambas sugerem o despertar dessa dimensão de alteridade, cujo fundamento é a corporeidade, em sua dinâmica nagô. O álbum que consagra a parceria entre o poeta e diplomata branco, Vinícius de Moraes, e o violonista negro Baden Powell, recria a matriz africana brasileira, inspirado no samba de roda, na capoeira e nos cantos de candomblé da Bahia. Momento em que a intercorporeidade nagô foi acessada e trouxe frutos empáticos. Uma atualização do mundo coletivo, através da arte ritual, na qual se conjuga o pronome “nós”, criando uma esfera de união.

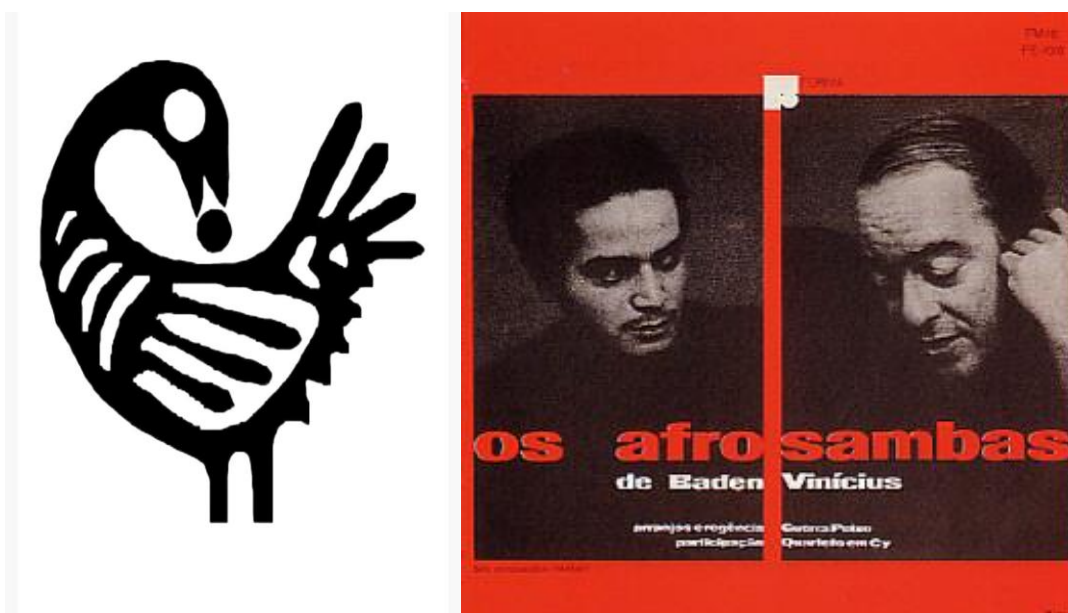


Figura 1: à esquerda Ideograma Adinkra; à direita Capa original do álbum Afro-sambas (1966). Fontes: <https://www.itaucultural.org.br/>; <https://pt.wikipedia.org/> acesso 31/03/2021.

2. Os Afro-sambas como metodologia do “voltar atrás”: o combate ao colonialismo.

Ao propor a elaboração de um “pensar nagô”, Sodré (2017) admite a hipótese sobre um modo afro de pensar, entendendo que o termo “afro” não designa uma fronteira geográfica, mas processos que assinalam, simultaneamente, diferenças e analogias com os modos europeus de habitar o mundo. Nestes termos,

2613

a singularidade dos processos que caracterizam a filosofia nagô está ligada à questão do sensível, tendo em conta que a recusa da dimensão sensível e corporal é uma premissa na filosofia ocidental, ao menos em sua versão hegemônica.

Entretanto, a proposta do pensar nagô não se confunde com uma filosofia essencialmente negra, nem com uma filosofia de negros para negros. Este modo afro de pensar coloca a questão da negritude numa abordagem holística que envolve não apenas a opressão sofrida pelos descendentes de africanos, mas, principalmente, o desejo de que a humanidade reconheça a diversidade que lhe é constitutiva.

Não está em questão, portanto, apenas a dominação exercida sobre uma categoria fenotipicamente marcada, e sim sobre toda a humanidade, cuja inconsciência não lhe permite reconhecer-se em sua própria diversidade constitutiva. (Sodré, 2017 p. 17)

Ao assumir a matriz africana da música brasileira, recriando-a no âmbito da cultura musical dominante, — ou seja, no âmbito dos estilos musicais reconhecidos pela elite dirigente como representativos da nacionalidade, agrupados sob o rótulo “MPB” — o álbum Afro-sambas, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, vai ao encontro deste movimento holístico, uma vez que a questão da negritude está ali colocada na esfera nacional. Não é possível aceitar por inteiro a cultura brasileira sem assumir de forma consistente a africanidade que lhe é constitutiva.

Como ação no meio artístico, “Os Afro-sambas” combatem o pensamento neocolonialista e enaltecem as matrizes culturais dos povos oprimidos pela colonização: os ameríndios, os Nagôs, os Jêjes e Bantos, cujas práticas religiosas deram origem às religiões afro-brasileiras. Neste sentido, a obra “Os Afro-sambas”, entendida como evento na esfera pública e como experiência artística, constitui uma proposta de metodologia Sankofa, ou seja, uma metodologia de acesso à ancestralidade, que rompe o esquecimento e a negação cultural impostos pelo projeto colonizador.

O álbum “Os Afro-sambas” foi o segundo LP elaborado pela parceria entre Baden Powell e Vinícius de Moraes. Sobre o processo que levou à sua elaboração, Vinícius de Moraes conta ter recebido um disco com sambas-de-roda, toques de berimbau da capoeira e pontos de Candomblé e Umbanda da Bahia, como presente do maestro Carlos Coqueijo (1924-1988) (MORAES, 2008). Este

presente despertou o interesse da dupla Baden e Vinícius pela música e pela religiosidade afro-baiana, surgindo o projeto do álbum gravado em 1966.

Os Afro-sambas foram feitos lá pelos idos de 1962 e gravados em 1965/1966. Em qualidade sonora – foi a pior naquele tempo; só existiam dois canais em hi-fi. Foi gravado num daqueles dias, em que caía um temporal histórico – o estúdio estava transbordando de água e chuva – cantávamos e tocávamos em cima de algumas caixas de cerveja e uísque que há muito já havíamos consumido – estávamos todos com muita raça, mas também bastante bêbados. Poucos profissionais – até as namoradas, mulheres e amigos participaram da gravação. (Powell apud Missali, 2011 p. 1)

Como revela o trecho da carta de Baden Powell ao amigo Joel, de novembro de 1990, citada acima, os Afro-sambas foram o resultado de uma imersão artística na ancestralidade, a partir do estudo da matriz africana presentes nos toques de berimbau e pontos de Candomblé e Umbanda. Um verdadeiro retiro de 90 dias, nos quais foi consumida a média de uma garrafa e meia de uísque por dia. Além desse retiro dedicado à audição e recriação da matriz africana presente nas músicas do disco presenteado pelo maestro Coqueijo, o próprio Baden Powell, até então, não mais que um garoto promissor do subúrbio carioca, fez uma viagem à Bahia para conhecer o Candomblé e presenciar os seus rituais.

3. Metodologia de criação cênica na gira Sankofa e imersão nos Afro-sambas.

A nossa elaboração sobre uma nova forma de conceber a vida, para além da matriz ocidental judaico-cristã, ganhou expressão em processos de criação cênica, voltados ao acesso à ancestralidade e à memória, como portais trans-históricos e transculturais. Por transcultural entendemos a possibilidade de diálogo entre linguagens artísticas e filosóficas que não são tratadas de forma essencialista como formações estanques e concluídas, mas como processos em andamento que se comunicam e possibilitam a criação de novos espaços nas disputas por sentido. É desse modo, por exemplo, que entendemos o diálogo entre a arte ritualística afro-brasileira, cujas fontes são a Umbanda, o Candomblé, o Samba de Roda e a Capoeira, de um lado, e a arte oficialmente cultivada pelas elites dirigentes brasileiras, de outro. Este diálogo ganhou uma nova dimensão, desde 1966, a partir do lançamento do álbum “Os Afro-sambas”.

Sodré (2017) propõe que a comunicação transcultural assuma a forma de uma “filosofia da negociação”, lembrando que os Nagôs sempre exerceram a

2615

atividade de negociantes. Para compreender essa proposta, é preciso definir o “negócio” como um movimento intercultural, a troca entre sociedades humanas que implica o ciclo entre dar, receber e retribuir, similar às trocas simbólicas descritas na Teoria Antropológica da Dádiva (Mauss, 2008). Nestes termos, o negócio não se confunde com a troca mediada pelo dinheiro na economia de mercado, ou seja, não está inserida na lógica de disputa por monopólio que caracteriza a empresa capitalista na corrida pelo lucro (Weber, 2004).

Propondo a superação de um ponto de vista economicista, Mauss observa que os bens em circulação são inseparáveis de seus proprietários, não se confundindo com objetos utilitários. Segundo o autor, as coisas possuem uma substância moral própria, alma ligada à matéria espiritual do doador, que tende a retornar ao seu antigo dono que, ao doá-la, também se doa. (SERTÃ & ALMEIDA 2016 p.1)

Seguimos esta lógica da dádiva e da transculturalidade em nossos processos de criação cênica. Buscamos nos apropriar das faixas do álbum “Os Afro-sambas”, ao reinterpretá-las com o nosso repertório pessoal de movimentos, o qual inclui elementos da matriz africana nagô, bem como da matriz cultural europeia, como a dança Flamenca e o Ballet Clássico. Não pretendemos necessariamente buscar analogias entre estas matrizes, mas coloca-las no jogo, dando visibilidade à diversidade que nos é constitutiva, ao passo que desconstruímos processos de hierarquização dessas matrizes, os quais, historicamente, inferiorizaram a cultura africana.

Libertária será, assim, a busca emancipatória que conduza a formas diversas e moleculares de soberania individual ou coletiva. No âmbito brasileiro, por via da comunicação transcultural, sugerimos a possibilidade de um novo jogo de linguagem: uma filosofia da negociação (os nagôs, como os antigos helenos, sempre foram grandes negociantes), sem entender “negócio” apenas pelo vazo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade. (Sodré, 2017 p.24)

No nosso laboratório, estamos trabalhando com a noção de pega, de transe, de ser apanhada/o, jogada/o na roda, tendo “Os Afro-sambas” como catalisadores, numa imersão artístico-investigativa em duas vertentes: a) o despertar do movimento a partir da audição e recriação das faixas do álbum; b) o estudo da trajetória dessa obra que, como percurso, também aporta uma mensagem sobre o viver, suscita movimentos e se expressa em performances cênicas.

A base para o transe é a arte nagô, fundamentalmente rítmica. Segundo, Sodré (2017) e Risério (2004), a arte rítmica é cíclica e instaura uma temporalidade outra, que não aquela desencantada, que caracteriza o ordenamento da sociedade moderna capitalista. O retorno do ritmo, *ritornelo*, produz a “pega”, o transe. Ele instaura a sazonalidade do tempo da natureza, numa dimensão infinita que nos abarca e está para além de nós, ao passo que, simultaneamente, a progressão fugaz da melodia e do movimento, na dança, refaz a efemeridade que caracteriza nossa temporalidade biográfica, finita.

Inicialmente, estamos trabalhando como dois elementos cênicos: o atabaque e a “bata de cola”¹. Lembramos desde já, que tanto um quanto o outro não são tratados como objetos, no sentido utilitário. Assim como os objetos apresentados nas trocas culturais descritas por Mauss, o atabaque e a “bata de cola” comportam intencionalidades, possuem agência, produzem sentidos em diálogo os nossos corpos. O atabaque, como instrumento, a bata de cola, como indumentária, são potências de ação em contato com os nossos “em-si corporais” — a corporeidade que interpreta o mundo de modo primordial, anterior ao pensamento, em seu modo específico de habitar o espaço.

O atabaque se une à nossa potência de ação para produzir musicalmente a repetição de uma frase rítmica, a qual instaura a temporalidade cíclica infinita utilizada nos rituais. A bata de cola é um elemento do vestuário do século XIX que adquiriu alma na dança flamenca, expressando a força geradora do arquétipo feminino. Ambos se uniram a nós na recriação da quarta faixa do disco “Os Afro-sambas”, intitulada “Canto de lemanjá”.

¹ Vestido, cuja terminação é uma longa saia com cauda de babados, incorporado à indumentária da dança flamenca no final do século XIX e que compõe aos elementos cênicos desta arte na atualidade.



Figura 2: Atabaque, instrumento percussivo do axê que faz a mediação entre a ancestralidade e os corpos. Fonte: Foto, Tícia Britto 2021.

4. Laboratório 1: poéticas na filosofia da cozinha a toque de atabaque

Formulamos aqui a hipótese de uma filosofia que começa na cozinha da casa em vez de nos desvãos celestes da metafísica. Outro modo de apresentar este tópico é dizer que, quando a somatização do sagrado é maior que a própria expressão verbal dos mitos, tem-se outra lógica, propriamente corporal, com outro sistema de pensamento consequente. Muniz Sodré (2017 p. 21)

Na gira sankofa, olhar para trás e pegar o que ficou!
Será mesmo possível?
Talvez num transe qualquer.

Ouçó o som dos atabaques que rodopiam em círculos infinitos.
Vejo à frente um portal que se abre.
Tantos cheiros, tantas cores...

Gostinho de galinha de o xinxim, feijoada, caruru, as ervas.
O quintal, o gorjeio do pássaro com a cabeça voltada para trás.
Com a cabeça voltada para trás!?

Mais uma vez, o círculo.
Espirais infinitas de espectrais do som que vão e vem.
Um volteio!

Presente, passado e futuro se misturam amalgamados na encruzilhada.
Volto, adentro o portal.
Há uma atmosfera onde o marulho é rei.

2618

Vai, vem, vai, vem,
Expando juntamente com as ondas,
Às vezes, esvazio-me.

Experimento essas sensações com o tronco e com os braços,
Deixo que o mar me leve,
Leve o movimento para as pernas que se conectam com o quadril.

Um vai e vem contínuo.
Outras vezes, experimento o transe físico dos quadris.
Em círculos que vão e vem,

Pequenos e grandes movimentos vibratórios.
O transe, a pega, na gira dos quadris que envolvem todo o meu corpo.
Quando percebo, estou conectada a algo que é indescritível em palavras.

Somente em som e movimento.
Movimento que me arrebatava e me coloca diretamente em conexão com etéreo.
Deixo-me levar por horas encantada nessa movência.

Cambaleio, recupero, cambaleio.
Um sopro, um respiro, o vento, o mar, o fogo,
É ela que vem, labareda nas ondas do mar!

5. Laboratório 2: a bata de cola na gira sankofa, reafricanização do flamenco.

A arte Flamenca surgiu a partir do incrível intercâmbio cultural que ocorreu na Espanha, especialmente na região de Andaluzia, a partir do século XV. Pode-se dizer que esta região se converteu numa verdadeira encruzilhada da humanidade, um vértice da África com a Eurásia, mirando as Américas. No entanto, a influência de culturas africanas na formação da arte Flamenca não é mencionada em muitos textos dedicados à sua origem, como a influência dos povos árabes da região do Magrebe, dos povos da região do Rio Nilo, bem como das culturas da África subsaariana.

Ao trazer o a “bata de cola” flamenca, uma saia com calda longa e muitos babados, para interpretar o arquétipo feminino da criação (Gênesis) na forma dos orixás Iemanjá e Ododuá, eu me envolvi no processo de “reafricanização” do flamenco. Em outras palavras, a minha pesquisa cênica envolveu o processo de reconhecimento e atualização da matriz africana da arte flamenca, notoriamente uma expressão cultural intercultural, em sua origem e na sua atualidade.

A “bata de cola” foi introduzida ao baile na segunda metade do século XIX, num período conhecido como “idade de ouro do flamenco”, quando essa arte popular dos *gitanos* (os ciganos de Andaluzia) virou atração nos cafés de cidades como Sevilha e Cádiz. As “bailaoras” flamencas queriam se apresentar com o vestuário elegante da época e trouxeram para o baile esta indumentária vinda de Paris. No entanto, a cauda longa do vestido passou a tornar o seu manuseio, na dança, um espetáculo de grande exibição. Desse modo, a bata de cola se manteve e foi incorporada ao baile até os tempos atuais. Trata-se de um dos elementos mais difíceis de explorar no flamenco e também um dos elementos mais populares dessa arte, imortalizado em *souvenirs* que representam “a dançarina espanhola”.

A “pega” na encruzilhada entre Afro-sambas e filosofia Sankofa, colocou-me como interprete de lemanjá, atraída pela releitura da faixa 4 do álbum “Os Afro-sambas” intitulada “Canto de lemanjá”. Como *bailaora* de flamenco, não pude evitar a associação entre o Orixá feminino associado à criação, à fertilidade e à imensidão do mar, com essa longa saia que varre o chão como onda com a sua grande cauda cheia de babados. Aquela saia passou a ser para mim o grande ventre da mãe lemanjá, que a tudo dá luz e para onde tudo retorna, seja no fim, seja no recomeço.

Dancei com a bata de cola, descalça e não com os sapatos de salto e tachinhas apropriados ao sapateado flamenco. A saia se voltou ao chão e se tornou mais fluida, deslizante. Os passos do ijexá, aprendidos na corda dos afoxés, como o *Filhos de Gandhi*, fez-me deslizar para traz, passando por cima da saia. A concentração circunspecta que o toque do orixá desperta tirou de mim movimentos com o plexo cardíaco voltado para o chão, em contato com a energia telúrica, para depois surgir erguido em força marcial, como na postura dos *gitanos*.

Desvendam-se muitos mundos dançando. Este foi o impulso inicial da nossa pesquisa.

Laróyè!

6. Conclusão:

Antes de serem conduzidos aos navios negreiros no Benim, os africanos escravizados eram forçados a dar voltas em torno de uma árvore intitulada Árvore do Esquecimento. Este ato simbolizava o fim de uma vida livre, toda a trajetória vivida, deveria ser esquecida.

2620

A escravização implica um processo de desumanização radical. Para escravizar é preciso tomar do indivíduo a sua memória, o escravo não tem biografia, nem genealogia. Neste sentido, o resgate da ancestralidade e a afirmação da matriz cultural africana, neste trabalho, é uma ação contra os processos de inferiorização que estão na base do racismo e do colonialismo. No Brasil, os processos de “branqueamento” e apagamento das culturas de matriz africana produzem o mesmo efeito que a Árvore do esquecimento.

No local onde esta árvore existiu, foi erguido um monumento chamado A Porta do Não Retorno. Os escravizados que passavam por aquele ponto de embarque sabiam que jamais retornariam.

Hoje, os ideogramas Adinkra e a filosofia Sankofa representam a subversão da ordem escravista. É possível voltar atrás e buscar o que ficou. Sobreviver, reumanizar-se, instaurar uma humanidade menos oprimida e capaz de se reconhecer na diversidade cultural que lhe é constitutiva.

Cecília de Alencar Serra e Sepúlveda
PPGCS-UFBA
sepulvedacica@hotmail.com

Professora Substituta do IFBA, Doutora em Ciências Sociais pela UFBA em co-tutela com a Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris, Mestre em Ciências Sociais pela UFBA, Mestre em Urbanismo pelo Instituto de Urbanismo de Paris, Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais pela UFBA. Professora de Dança Flamenca.

Tícia Viviani Souza Guia de Britto IFBAIANO/PPGDança-UFBA
ticiabritto.danca@gmail.com

Professora do IFBAIANO, Mestre em Dança pela UFBA, Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA, especialista em Artes performativas pela Escola de Teatro e Cinema-Instituto Politécnico de Lisboa, Licenciada em dança pela UFBA com intercâmbio na Universidade de Lisboa, Licenciada em Música pela UCSAL.

7. Referências:

- COELHO JUNIOR, N. E. **Da intersubjetividade à intercorporeidade:** contribuições da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico da alteridade. *Psicologia USP*, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 185-209, 2003. DOI: 10.1590/S0103-65642003000100010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/42396>. Acesso em: 2 jul. 2021.
- GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade.** In: *Tempo Brasileiro* Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.
- MARTINNS, Suzana. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EDU/EDUSP, 1974.
- MAUSS, Marcel. **Ensaio Sobre a Dádiva.** Pt: Edições 70, 2008.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MISSALI, Felipe. **Saravá!** A Bahia, seus ritmos, histórias e costumes, ganha um porta-voz em meados dos anos 1960: o conjunto de canções criadas por Vinicius de Moraes e Baden Powell intitulado afro-sambas. Site Radio Cultura Brasil 1200khz. 2011. Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/playlists/sarava> Acesso em: dia 10 de julho de 2021.
- MORAES, Vinicius. **Samba Falado:** crônicas musicais. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- OS Afro-Sambas de Baden e Vinicius.** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69175/os-afro-sambas-de-baden-e-vinicius>>. Acesso em: 02 de Jul. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- RISÉRIO, Antônio. **Uma história da Cidade da Bahia.** Rio de Janeiro: Versal, 2004.
- SANTANA, Tiganá. **A Capoeira do Pensamento.** In: Festival Cajubi. 1ª Edição, março de 2021, São Paulo. Anais. São Paulo: Incompleta, 2021. p. 83-93.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal:** das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, Nov. 2007
- SERTÃ, Ana Luísa & ALMEIDA, Sabrina. 2016. **"Ensaio sobre a dádiva".** In: Enciclopédia de Antropologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dádiva> acessado em: 11/07/2021.
- SIMAS, Luiz Antônio. **Pelintrás e Padilhas:** a Dança dos Corpos Encantados. In: Festival Cajubi. 1ª Edição, março de 2021, São Paulo. Anais. São Paulo: Incompleta, 2021. p. 66-76.
- SODRE, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Vozes, 2017.
- VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos.** Salvador: Corrupio, 1987.
- WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo.** Trad, José Marcos M. de Macedo. Revisão técnica: Flavio Pierucci. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

A formação da criança negra na dança: identidade, valorização racial e construção de metodologias docentes

Cleonildes Maria da Fonsêca Santos (UFBA)

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

Resumo: Este estudo tem como perspectiva a sistematização metodológica da Técnica Nildinha Fonsêca, denominação que identifica meu nome artístico. É na condição de mestranda do Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN), somada à minha experiência como dançarina, coreógrafa e pesquisadora que articulo a referida investigação, tendo como objetivo elaborar uma metodologia de ensino de dança que entrecruza o campo educacional, poético e político. Vislumbrando legitimar o meu fazer artístico, profissional e pessoal, elejo como foco a formação da criança na área da Dança de Matriz Africana e Afro Brasileira, e também o meu interesse em compartilhar e sistematizar minhas práxis pedagógica no campo da dança afrocontemporânea. Trago como campo de pesquisa, minha atuação junto à Escola Balé Júnior da Fundação Balé Folclórico da Bahia, fundada no ano de 1998. Para dialogar com essa proposta de ensino-aprendizagem, elejo alguns autores que corroboram para articular ideias, conceitos e propor soluções, tais como: Santos (2013); Tavares (1997, 2012); Oliveira (2007); Conrado (2018). Considero como marco teórico, o (re) conhecimento de nossas origens ancestrais para o fortalecimento e valorização da pessoa, cuja intenção de formação dada através de elementos estéticos e simbologias presentes na tradição de Matriz Africana vem como forma de alcançar a coletividade, aliada às relações de continuidade da cultura Afro Brasileira.

Palavras-chave: DANÇA. FORMAÇÃO. CRIANÇA NEGRA. ENSINO-APRENDIZAGEM. DECOLONIALIDADE.

Abstract: This study has as perspective the methodological systematization of the Nildinha Fonsêca Technique, a name that identifies my artistic name. It is as a master's student of the Professional Master's Degree in Dance at the Federal University of Bahia (PRODAN), added to my experience as a dancer, choreographer and researcher that I articulate this investigation, aiming to develop a dance teaching methodology that crosses the educational field, poetic and political. Seeking to legitimize my artistic, professional and personal work, I choose as a focus the education of children in the area of African and Afro-Brazilian Matrix Dance, and also my interest in sharing and systematizing my pedagogical praxis in the field of Afro-contemporary dance. I bring as a field of research, my work with the Escola Balé Júnior of the Fundação Balé Folclórico da Bahia, founded in 1998. To dialogue with this teaching-learning proposal, I elect some authors who corroborate to articulate ideas, concepts and propose solutions, such as: Santos (2013); Tavares (1997, 2012); Oliveira (2007); Conrado (2018). I consider as a theoretical framework, the (re)cognition of our ancestral origins for the strengthening and valuing of the person, whose training intention given through aesthetic elements and symbologies present in the African Matrix tradition comes as a way to reach the collectivity, combined with relationships of continuity of Afro-Brazilian culture.

2623

Keywords: DANCE. FORMATION. BLACK CHILD. TEACHING-LEARNING. DECOLONIALITY.

Introdução

A proposta de sistematização de uma técnica de dança, comunga com conhecimentos que vem sendo adquiridos em minha trajetória profissional por trocas, falas, ações, práticas e teorias oriundas dos professores e dos colegas de sala, em que articulo às discussões, bibliografias e experiências vividas durante este período de formação específica no Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA). Entendo que a minha função social enquanto educadora, pesquisadora e artista multiplica, ensina, transmite e continua em aprendizagem. E é este caminho que me leva a constatar minhas contribuições na formação de outros profissionais na área da docência e intérpretes em dança.

Apesar da diversidade de professores em Danças Afro na Bahia e suas formas de ensino, considero que faltam propostas que se direcionem ao ensino de crianças. Somado a isso, há uma carência de registros das experiências de ensino das Danças Afro nas instituições públicas de formação em dança, o que considero fruto da discriminação à tal segmento artístico, sob o qual minha proposta de estudo pretende contribuir para superar.

Nesta direção, me questiono: Quais os princípios teóricos, práticos e criativos que constituem a Metodologia de Ensino em Dança Afro da Escola Júnior do Balé Folclórico da Bahia, na qual atuo como professora? Entendo essa minha preocupação com a formação da criança, a partir do que seja danças de Matriz Africana, diáspora e o que concebo como dança Afro Brasileira. Estas são as encruzilhadas que me levam a um estudo mais aprofundado, em que se abre um leque de conhecimentos interseccionais sobre raça negra, memória ancestral, corpo e valor cultural. Tais princípios, os quais trago como base da minha metodologia de ensino, são alicerçados à minha formação enquanto artista e instigam positivamente minha práxis e atuação junto aos jovens dançarinos em formação e ao aprendizado dessas crianças, através de uma metodologia pautada em uma forma lúdica, contextual e significativa para elas.

Sendo assim, busco promover um conhecimento engajado entre os interlocutores para subsidiar os princípios teórico-metodológicos e criativos do que

2624

denomino *Técnica Nildinha Fonsêca* em dança Afro Brasileira. Partindo da compreensão da criança, considero a importância de valorizar a sua história e memória ancestral, bem como um contexto afirmativo em que as suas origens étnicas e culturais são levadas em conta. É nesse sentido que a consciência corporal, a consciência negra e a afirmação identitária se entrecruzam e fazem sentido, alimentando possibilidades de um ensino significativo e referenciado.

Esta pesquisa parte da minha atuação como docente junto à Escola Balé Júnior, sendo uma extensão do Balé Folclórico da Bahia (BFB), que atende a crianças de 6 aos 11 anos; e adolescentes dos 12 aos 16 anos – preferencialmente, dando acesso a comunidades quilombolas e periféricas. Ao eleger esse público como prioridade, se reconhecem todas as problemáticas que surgem implicadas ao ensino-aprendizagem, o qual enfoco nos caminhos possíveis para solucioná-los. Por isso, as análises do campo teórico-metodológico e prático que visam a formação dessas crianças fazem emergir estratégias para uma didática de ensino implicada com a visibilidade e a legitimação das questões identitárias, valorizando uma memória ancestral fundamentada nas danças de matrizes Afro Brasileiras.

O enfoque na ancestralidade se articula aos conhecimentos de dança que fazem parte dessa cultura e que são traduzidos/transmitidos na dinâmica cultural da relação com as diásporas, cujo vale ressaltar que "dançar as danças afro-brasileiras é lembrar (e celebrar) a ancestralidade africana e as lutas pela liberdade, é mover, com emoção e força, nossos corpos ao som dessa memória, é encenar a luta que anteriormente foi por liberdade e agora é para garantir um lugar digno na sociedade, com direitos e justiça social" (CONRADO, 2018, p. 32, tradução nossa).¹

Baseada nessas abordagens é que minhas práxis pedagógicas articulam educação, formação e profissionalização de pessoas, vislumbrando a sua inserção social pelos campos da dança afro, os quais podem ser incorporados a sistemas e programas de ensinos nas escolas e estabelecimentos educacionais que promovam arte, na perspectiva de uma formação multicultural.

¹ Trecho original em língua inglesa. "Dancing Afro-brazilian forms is to remember, and also to celebrate, African ancestry and struggles for freedom. It is to move our bodies to the sound of this memory, with emotion and strength. It is to stage the fight that was once for freedom and now is for a dignified place in society with rights and social justice today. (CONRADO, 2018, p. 32)

O início de uma relação: arte, legado e ancestralidade

Eu sou nascida Cleonildes Maria Matias da Fonsêca. Após o matrimônio, o Santos foi adicionado ao meu nome civil. Sou candomblecista há 32 anos e tenho um novo nome, *Urunkó*, dentro da religião do candomblé. Lá, sou *Iyá Asè Onilá Lokè Obà*. Para a comunidade em geral, sou *Obà Lànán*. Em uma cerimônia muito especial no continente Africano, no País do Togo, cidade Lomé, recebi um novo nome, *Anoko* (a primeira princesa do rei). Para o mundo e comunidade artística, sou Nildinha Fonsêca: mulher Preta, filha de Perolina Maria da Fonsêca - a pérola da minha vida carnal e espiritual, a qual tenho o maior orgulho e respeito de dizer que é a minha maior e principal referência de idoneidade e valor - e de Cornélio Matias da Fonsêca. Ambos Pretos e conscientes do seu real valor racial.

Sou mãe de um menino artista autodidata, chamado Caio Ricardo da Fonsêca Santos, ao qual me estimula, provoca e incentiva a seguir na construção de um legado idôneo através da arte da dança. Enquanto professora de dança, pesquisadora das danças de Matriz Africana, coreógrafa, dançarina/intérprete, produtora, diretora, assistente de coreografia e direção, insistente, resistente e uma mulher determinada e sonhadora, a justificativa de começar este texto me apresentando como me vejo é justamente legitimar o legado ancestral deixado pela minha mãe. Ela, que sempre me dizia: “onde quer que você chegue, diga de cabeça erguida quem tu és, se apresente com o nome e sobrenome que tem. E, assim, firme a sua identidade e valor. Tenha orgulho sempre de ser quem és, pois, a sua referência estará sendo perpetuada da forma mais honesta e verdadeira.”

Venho de uma família do subúrbio de Salvador, pobre no que diz respeito ao financeiro, mas muito rica de valores que, provavelmente, se a situação financeira fosse outra, não se compraria. Estudei em escolas públicas desde sempre, onde aprendi a valorizar cada ensinamento, pois entendia que o acesso à educação nem sempre era tão fácil de se conquistar. Era uma luta muito grande para se manter estudando. E valorizar o estudo era o único caminho a ser trilhado. Foram nessas escolas que comecei a desenvolver os meus processos educacionais e artísticos, sempre na organização de qualquer atividade que pudesse mover, estimular e provocar qualquer ação com o corpo.

Voltados para a criatividade da sobrevivência, minha família e principalmente a minha mãe, foram os condutores e incentivadores do meu

2626

conhecimento nas artes. Esta era a forma de criação que minha mãe entendia que sobreviveríamos a todos os “perrengues” e necessidades. Desde muito cedo, ela nos envolvia com brincadeiras esportivas, para nos fortalecermos não apenas como cidadãos, mas, principalmente, como “cidadãos das artes”. Por entender que a arte é transformadora, minha mãe nos incentivava e nos conduzia por esse caminho. E todos os meus irmãos, mesmo alguns não dando seguimento às artes, passaram por ela. Éramos muito pobres, tudo era feito com muita criatividade, responsabilidade, valorização de cada feito e amor.

Esse início foi e ainda é o condutor das minhas ações enquanto artista/educadora. Por entender o quão válido é saber se identificar e trilhar um caminho de uma hereditariedade ancestral, escolhi ser uma educadora através da arte da dança.

Desde o início, eu entendia que a minha meta era alcançar a universidade, para que eu pudesse validar e legitimar todo o legado de ensinamentos da minha Pérola maior, minha “Mainha”. E assim, durante um período muito intenso e ao mesmo tempo conturbado, consegui adentrar a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), para estudar dança e poder me conhecer enquanto artista Preta, me instruir e me formar, com vistas a multiplicar esses conhecimentos aos meus; e propagar todo um legado em forma de arte.

Infelizmente, minha formação na universidade não foi como eu esperava. Isso porque, lá, eu não me enxergava representada. Não como eu me imaginava ser. Faltava algo e, esse algo, eu encontrei nas minhas atividades paralelas aos estudos acadêmicos, quando passei a ser integrante de grupos folclóricos da cidade de Salvador/BA. Eram nesses grupos que eu me via representada, através de uma cultura unicamente de raiz Afro Brasileira. Com isso, passei a viver uma experiência ímpar na minha vida, a qual me revelou um lugar de verdadeira identidade racial e cultural.

Entendo que a memória ancestral me fortalece e me mantém forte para seguir em frente com a prática de educar e formar através da arte e de todo legado deixado por meus ancestrais. Neste sentido, sigo na contramão de toda prática racista e intolerante, cuja metodologia de dança que eu acredito, se pauta na continuidade dos princípios do nosso sagrado. Regida e guiada pela força e coragem da Rainha e Matriarca da Sociedade Elekô², chamada Obá³ - sociedade

² Esse é o culto da ancestralidade feminina individualizada, cuja grande matriarca deste é a deusa Obá. A sociedade de *Elekô* é considerada como justiceira, formada por amazonas que além de

essa, que cultua a ancestralidade feminina individualizada - por que falo da minha ancestralidade antes de falar da minha dança e do meu objeto de estudo? Porque é através dela que venho pautando a minha história na dança e formação de caráter metodológico. Esta é a ferramenta que levo para a sala de aula, como forma de referência e validação de nossos valores: minha própria história de vida e formação artística.

A ancestralidade no fazer artístico e metodológico

Um dia, Mestre King⁴ me falou: “Estudar é a maneira mais fácil de ser alguém na vida, de se tornar um profissional competente e com pertinência nas suas ações”. Mestre King foi a pessoa responsável pela minha introdução na dança e minha formação na linguagem da dança Afro Brasileira e Folclore Baiano. Ele foi meu grande mentor. Através de Mestre King, em suas aulas e ensinamentos não só no âmbito artístico, mas também pessoais, pois o nosso acesso foi para além de única e exclusivamente profissional, (o Mestre King foi e é o grande responsável por toda inquietação a qual me move para o aprofundamento de produção de conhecimentos), que conheci o que é a minha origem, minha identidade e acima de tudo, o meu real lugar nesta existência artística. A partir do legado que o Mestre King nos proporcionou conhecer, fui aprimorando os conhecimentos e descobri a minha vocação e assim fortaleceu o entendimento desse desejo de que nossa cultura, nossas práxis pedagógicas fossem pautadas em uma sistematização que abrangesse a cultura popular, o folclore e principalmente as danças de matriz africana como forma de educação de um povo e que minha função, fosse social,

cultuar as mortas, puniam os homens que eram injustos com as mulheres, defendendo a soberania feminina. Ver mais em: <https://alaketuode2.blogspot.com/2016/08/a-sociedade-de-eleko-um-culto-oba.html>. Acesso em 02/07/21.

³ Obá é um Orixá ligado à água, guerreira e pouco feminina. As suas roupas são vermelhas e brancas, usa um escudo, uma espada e uma coroa de cobre. O tipo psicológico dos filhos de Obá, constitui o estereótipo da mulher de forte temperamento, terrivelmente possessiva e carente. É mulher de um homem só, fiel e sofrida. São combativas, impetuosas e vingativas. Obá é um orixá que raramente se manifesta e há poucos estudos sobre ela. Obá é a mulher consciente do seu poder, que luta e reivindica os seus direitos, que enfrenta qualquer homem – menos aquele que tomar o seu coração. Ela abraça qualquer causa, mas rende-se a uma paixão. Obá é a mulher que se anula quando ama. Obá filha de Iemanjá e Oxalá. Em toda a África, Obá era cultuada como a grande deusa protetora do poder feminino, por isso também é saudada como *Iyá Agbá*, e mantém estreitas relações com as *Iya Mi*. Era uma mulher forte, que comandava as demais e desafiava o poder masculino. Embora Obá se tenha transformado num rio, é uma deusa relacionada ao fogo.

⁴ Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King (*in memoriam*) foi professor de dança, coreógrafo e bailarino baiano. Ingressa na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1972, sendo o primeiro homem a cursar dança numa universidade na América Latina. Ver mais em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa638091/mestre-king>. Acesso em 02/07/21.

para além de ser somente artística e assim validou o meu desejo de contribuição artística para o mundo.

Nesta busca, posso dizer que a validação da memória ancestral no meu fazer artístico se articula também aos princípios teóricos desenvolvidos por Inacyra Falcão dos Santos (2013; 2018), sob os quais fundamento um método de dança que possa instigar, provocar, questionar e proporcionar um lugar de fala e escuta dos alunos, buscando com essa ação, o seu desenvolvimento técnico profissional e educacional em dança. Nesse sentido, faço referência às palavras de Inacyra Falcão, quando propõe que:

A base da investigação de “Corpo e Ancestralidade” é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro; volta-se para o corpo do intérprete bailarino por meio de memórias ancestrais, com ações corporais carregadas de significados, trazendo-as para o presente e re-significando-as por meio da arte do movimento criativo. (SANTOS, 2018, p.1)

Aliado à preparação física e mental dos alunos, busco aplicar os princípios da ancestralidade, buscando fazer com que cada um entenda que devemos sair do lugar comum e acomodado para se entender como criadores de suas próprias histórias e vidas artísticas em qualquer espaço. Compreendo, portanto, que qualquer ação relacionada à arte pode ser exercida em qualquer espaço e ambiente, tornado- a livre nos espaços multireferenciais. Ressalto, também, a importância da observação mútua do grupo, seja na sala de aula ou na própria vida. Esses princípios fundamentam o processo educativo, no qual a ação de aprender a partir do outro possui ligação com os ensinamentos do culto à ancestralidade. Quando percebidos no contexto das aulas de dança de matrizes Africanas, pode-se constatar esses princípios desde a base dos aquecimentos da musculatura ao preparo técnico, os quais afloram na própria técnica dos exercícios e estimulam a relação com os elementos e signos da natureza - conforme aponta Inacyra Santos (2013) na obra *Corpo e Ancestralidade*.

As aulas são acompanhadas com música percussiva ao vivo, pois entendo a real necessidade do contato e da relação música/alma/ancestralidade nas danças de matrizes Africanas. Os ritmos dão corpo às movimentações, mas também dialogam com as ressignificações e criações corpóreas de cada um. Através da oralidade, que também é princípio que fundamenta as ritualidades africanas, se faz validar uma produção de movimentos que se entrecruzam ao fazer artístico dos

alunos, afirmando que sua própria história de vida tem importância no seu fazer. Tal entendimento fortalece a condição que a nossa referência ancestral ilustra no fazer pedagógico e pensamento filosófico.

Nesta direção, ressalto as contribuições de Paulo Freire, ao afirmar que: “Observar uma situação pedagógica é olhá-la, fitá-la, mirá-la para ser iluminado por ela. Observar uma situação pedagógica não é vigia-la, mas sim fazer vigília por ela, isto é, estar e permanecer acordado por ela na cumplicidade pedagógica” (FREIRE, 1992 apud Zinke e Gomes 2015, p.28655). Do mesmo modo, as palavras de Klauss Vianna (2005) coadunam ao nosso entendimento de corpo e ancestralidade nos processos metodológicos em dança, quando diz: “mais que uma maneira de se exprimir por meio do movimento, a dança é um modo de existir”. (VIANNA, Klauss, 2005, p.105)

A experiência como docente no Balé Júnior do Balé Folclórico da Bahia (BFB)

Como professora regular da Companhia Balé Folclórico da Bahia e do Curso Balé Júnior, o qual assino como coordenadora e professora, investigo como docente e pesquisadora há mais de 25 anos de atuação, os movimentos das danças de Matrizes Africanas, cujos se conectam com a dança Moderna nas minhas aulas, pela Técnica de Lester Horton e José Limón. Entendendo suas contribuições para o corpo negro, por abrangerem a diversidade fisiológica da estrutura do sujeito e, aliado ao método de Balé Clássico de Vaganova – que se dedica à compreensão da técnica de bale clássico por meio do fortalecimento muscular, distinto das técnicas tradicionais como o Royal, cubano e etc – agrego esses conhecimentos aos movimentos das danças de matrizes africanas, bem como, me utilizo do ritmo Sabá, (oriundo da Nigéria), em que encontro similaridades entre a própria melodia musical, o corpo e o contexto local do baiano.

Como já mencionado, as reflexões propostas por Santos (2013), contribuem na forma como penso o ensino da dança para crianças, pois as faço compreender que não precisamos, necessariamente, reproduzir movimentos e ações oriundas dos ancestrais (Orixás) no nosso fazer artístico. Nesse sentido, minha proposta não é trazer a reprodução como forma única de expressar a dança, mas entendo que a atuação dos alunos enquanto intérpretes, pode ser calcada na

representação dos elementos da natureza, oriundos dos mitos e filosofias ancestrais.

A utilização dos signos e elementos da natureza estabelecem uma proposta de busca da essência e memória ancestral do coletivo, a qual é constituída pelo entendimento e expressão de tais simbologias. Aqui, esse corpo que dança e trabalha é criativo e imaginativo, cuja sua expressividade é voltada à própria imaginação da criança, sem a reprodução dos ritos dos Orixás no candomblé brasileiro.

Nesta direção, resalto a impotência da representatividade identitária como um processo fundamental para a educação da criança negra, na medida em que proporciona não apenas o fortalecimento de um legado cultural africano, mas um processo de reconhecimento identitário através da dança Afro. Pelos anos que possuo de muitas experiências vividas e apreendidas, nos quais não tive acesso a esses conteúdos nos livros e/ou textos propostos no curso da graduação na Escola de dança da UFBA, entendo a importância de aproximar os alunos dessa memória e legado africano.

A importância da representatividade identitária na formação da criança negra

Quando resolvi viver mais intensamente a proposta de fortalecimento da cultura. Afro Brasileira, percebi o quanto a passagem pela Universidade foi importante, pois me fez acreditar ainda mais na minha trajetória. Naquele momento, o que mais me incomodava – algo que acompanhou o meu caminhar durante anos – era o porquê de não ter sido feliz e realizada na universidade, desde quando eu escolhi fazer o que eu amava e me identificava, que era dançar. Mas, após anos tendo contato com alunos, colegas, professores externos à UFBA e até mesmo artistas de outras vertentes artísticas, foi que percebi que toda e qualquer provocação a qual me vi sendo provada a ter que passar, foi mero ensinamento para eu chegar a ser o que sou hoje e o que ainda quero alcançar.

Os motivos que me levaram a ingressar no curso de Mestrado Profissional em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, com vistas a sistematizar e legitimar minha práxis pedagógica - esta, que já não me pertence mais, por ter sido expandida aos meus pares, e por eu entender a minha função social enquanto educadora e artista - tem como mote principal, o

2631

reconhecimento de que a formação da criança negra na dança está calcada na questão do pertencimento a uma Raça. Neste caso, a dança se torna o viés para o reconhecimento identitário, permitindo estabelecer a relação dos alunos com as memórias do seu “corpo-arquivo” (TAVARES, 2012) ancestral. Nas palavras de Tavares (2012, p.83):

Este tipo de saber é característico, principalmente, das civilizações primordiais e não europeias, que estabeleceram uma relação com seu corpo sem a mediação de instituições, sendo ele mesmo a instituição maior e complementar da própria vida na comunidade: o ser instituinte e agenciador do projeto comunitário. O corpo aparece, assim, como o repositório de inúmeras experiências realizadas no cotidiano; como arquivo das informações que ficaram evidenciadas por intermédio dos gestos e dos movimentos corporais. É o corpo um arquivo não verbal e, por intermédio dele, a memória comunitária é recuperada, passando o corpo a falar e a salvaguardar a memória do grupo por intermédio das modulações gestuais [...].

Diante de tal entendimento, a legitimação das práxis pedagógicas docentes em Danças Afro Brasileira questionam os padrões europeus de educação e nos induzem a seguir na contramão dessa relação, procurando formar os dançarinos e crianças negras a partir do fortalecimento da sua etnia, justificando a grande necessidade da arte de educar uma comunidade negra a partir da sua raiz e essência. Conforme aponta Franco e Ferreira (2017, p.261):

As creches e/ou escolas são espaços significativos nos quais as crianças podem e devem ter acesso ao patrimônio cultural produzido pela humanidade e onde passam a maior parte do tempo. E nesses espaços o professor, enquanto mediador das relações estabelecidas na escola, ocupa um papel fundamental. Essas crianças chegam ao espaço da escola, que é permeado pela diversidade cultural. Apesar disso, as suas especificidades normalmente não são consideradas – a sua historicidade, o contexto no qual elas estão inseridas, o modo como organizam e constroem a vida, a sua ambiência familiar, o seu bairro, suas experiências, o seu modo de falar, de vestir, sua religião, sua condição de gênero, o seu pertencimento racial. Isso faz com que a relação entre a família e a escola seja marcada por tensões, especialmente no que diz respeito ao trato da questão racial.

Mesmo sabendo que já existe uma relação dos alunos com os padrões europeus de educação, é necessário nos articularmos para quebrar esses paradigmas. Mais ainda, quando nos referimos ao contexto da cidade de Salvador/Bahia, o segundo local de maior incidência da população negra no mundo, depois do país africano Nigéria. Tal situação não é diferente no panorama artístico da dança Afro Brasileira em Salvador. Considero que esse é desarticulado e requer uma qualificação comprometida com o corpo negro, subestimado e subjugado pelas amarras de uma política de embranquecimento. Esta, que nos destitui dos poderes e

do acesso à educação, nos submetendo à comercialização dos valores de uma educação eurocêntrica, inviabilizando o reconhecimento da importância educacional, ancestral e formativa da cultura Afro Brasileira no contexto soteropolitano.

Considerações finais

Potencializar o entendimento da criança negra e sua formação educacional em dança através da sua história e memória ancestral é um ponto de partida para metodologias docentes, pois através do viés da consciência identitária e corporal, se pode compartilhar princípios e experiências que estão implicadas às problemáticas do seu cotidiano. Dentro de um campo teórico, metodológico e prático, considerar o contexto afirmativo da sua raça, atrelado a sua formação, visibilidade, legitimação, resgate da sua identidade e memória ancestral permitem a interlocução desses conhecimentos, com vistas a transgredir as barreiras impostas por uma sociedade discriminatória e racista.

Neste momento em que retorno à academia, me vejo provocada a entender novamente esse espaço enquanto acolhedor e revolucionário de todas as minhas convicções pedagógicas. Exatamente por esse motivo, meu ingresso no Programa de Mestrado Profissional em Dança/PRODAN – e todo o seu objetivo enquanto um programa pedagógico que propõe a capacitação desses profissionais em dança e os qualifica em estudos e sistematizações de conhecimentos, visando seu desenvolvimento pessoal e a transformação social – se apresenta como um lugar ímpar para sistematizar uma proposta educacional, que acredito ser válida para os meus alunos e para a história da dança Afro Brasileira soteropolitana. Fazer o registro da minha própria práxis, a *Técnica Nildinha Fonsêca*, é sobretudo acolher pessoas que sentem a mesma falta que eu senti há anos atrás, na sua formação em dança.

Cleonildes Maria da Fonsêca Santos (Nildinha Fonseca)
UFBA

E-mail: nil0508@yahoo.com.br

Cursando Mestrado Profissional em Dança na UFBA. Dançarina, coreógrafa, assistente de direção e direção do Balé Folclórico da Bahia. Idealizadora e gestora da Escola Balé Folclórico Júnior desde 1998. Pesquisadora em danças de matrizes africanas, folclore brasileiro e danças religiosas. Membro do GIRA- Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares.

2633

Orientadora: 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.

Referências:

CONRADO, Amélia. Afro-brazilian dance as Black Activism. IN: SUÁREZ, Lucía M; CONRADO, Amélia, and DANIEL, Yvonne. **Dancing Bahia: Essay on Afro-brazilian Dance, Education, Memory, and Race**. Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2018 (p. 17- 38)

FRANCO, Nanci Helena Rebouças; FERREIRA, Fernando Ilídio da Silva. Pesquisar e educar para as relações étnico-raciais na educação infantil: uma luta contra o ruído do silêncio. **Revista Zero-a-seis**, Santa Catarina, v. 19, n. 36 p.252-271, jul-dez 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/zerosais/article/view/1980-4512.2017v19n36p252/35618> Acesso em: 02/07/2021.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2013.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Corpo e Ancestralidade: resignificação de uma herança cultural. In: CONGRESSO ABRACE, ano 5, 2018, Belo Horizonte, **Anais V CONGRESSO ABRACE**. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Inaicyra%20Falcão%20dos%20Santos%20-%20Corpo%20e%20Ancestralidade%20resignificacao%20de%20uma%20heranca%20cultural.pdf> . Acesso em: 02/07/2021. (p.1-4)

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

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

ZINKE, Idair Augusto; GOMES, Diana. A prática de observação e a sua importância na formação do professor de geografia. EDUCERE – Congresso Nacional de Educação, ano 12, 2015, Paraná. **Anais XII congresso Nacional de Educação**. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2015/18655_7820.pdf. Acesso em: 02/07/21. (p. 28653-28663)

Germaine Acogny e a sua obra “Danse Africaine” – notas de tradução e partilhas de dança

Daniela Maria Amoroso (UFBA)
Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

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

Resumo: Nossa proposta consiste na partilha das notas de tradução e dos comentários tecidos por nós no decorrer do processo de tradução da obra de Germaine Acogny, *Danse Africaine*, publicada em 1994, nos idiomas Francês, Alemão e Inglês. Ressaltamos que esta será a primeira tradução da obra para a língua portuguesa e que recebemos a autorização da autora para essa realização. Germaine Acogny escreve no prefácio do livro que “o mundo inteiro se tornou meu local de trabalho” e que seus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Traduzir esta obra de Germaine Acogny vem possibilitando ampliar o conhecimento sobre epistemologias afro referenciadas em dança, além de mover o pensar sobre a existência de grandes mulheres africanas que movem o mundo. Entendemos a importância dessa artista da dança no combate ao cenário crítico de apagamento e racismo epistemológico, demonstrando que a dança é um campo legítimo de conhecimento e agente de mudança social.

Palavras-chave: GERMAINE ACOGNY. DANÇA AFRICANA. TRADUÇÃO.

Abstract: Our proposal is to share the translation notes and comments made by us during the translation process of the work of Germaine Acogny, *Danse Africaine*, published in 1994, in French, German and English. We emphasize that this will be the first translation of the work into Portuguese and that we have received authorization from the author for this realization. Germaine Acogny writes in the book's preface that “the whole world has become my workplace” and that her feet have touched the ground of five continents. Translating this work by Germaine Acogny has made it possible to expand knowledge about Afro epistemologies referenced in dance, in addition to moving thinking about the existence of great African women who move the world. We understand the importance of this dance artist in combating the critical scenario of erasure and epistemological racism, demonstrating that dance is a legitimate field of knowledge and an agent of social change.

Keywords: GERMAINE ACOGNY. AFRICAN DANCE. TRANSLATION.

1. Introdução: As vozes desse artigo

Uma embarcação a velas, um saveiro, vai se afastando do continente e vai deixando um rastro, um caminho nas águas por onde navega. É com essa imagem, inspiradas pelas perspectivas que entendem as trajetórias e as vivências

2635

de quem fala, escreve, dança, como parte da própria coisa que é falada. A palavra dita, escrita, dançada carrega elementos que nem sempre se esgota nas definições de dicionários. Vivências trazem os sentidos das experiências para as palavras, para as comunicações e é nesse caminho de pensamento aberto por autoras (es) como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Armindo Bião que apoiamos as reflexões desse artigo. Um artigo com muitas vozes, vários ecos e imaginários tecidos através de diálogos e, nesse sentido, de interculturalidades. A voz principal de Germaine Acogny, a voz grave de Roberta e a voz aguda de Daniela podem ser reconhecidas e também por vezes com(fundidas) num coro que estrutura a melodia dessa escritura.

Germaine Acogny nasceu no Benin, em Porto Novo, do grupo étnico Yorubá, ex Daomé (Documentário Iya Tundé, minuto 29:22 ela se apresenta). Nascida em 28 de maio de 1944, ela desenvolve sua própria técnica de dança africana moderna e é considerada mundialmente como a “mãe da dança africana contemporânea”. De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Béjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar. Ela dança, coreografa e ensina em todo o mundo e tornou-se uma poderosa embaixadora da Dança e da Cultura Africana. Em 1997, Germaine Acogny foi nomeada diretora artística da seção de dança do *Afrique en Création*, na cidade de Paris. Ela criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a *École des Sables*, um Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas inaugurado em junho de 2004. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a *École des Sables* é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo, considerada uma escola de referência como local de encontro e formação para a dança e coreografia africana contemporânea.

Germaine Acogny coreografou muitas peças, para sua companhia de Dança JANT-BI, que viaja com sucesso ao redor do mundo, criando e dançando seus próprios solos. Sua última criação, o solo *A un endroit du début* estreou no Grand Théâtre du Luxembourg, em junho de 2015, disponível em: *A un endroit du debut* - Germaine Acogny - Mikaël Serre - YouTube - YouTube .

Germaine Acogny possui os títulos de ‘*Chevalier de l’Ordre du Merite*’, ‘*Officiel e Comandante de l’ordre des Arts et Lettres*’, ‘*Chevalier et Officier de l’Ordre de la Légion d’Honneur*’ da República Francesa. Ela também é ‘*Chevalier de l’Ordre*

2636

National du Lion e *Officier et Commandeur des Arts et Lettres* da República do Senegal. Em 1999, Germaine Acogny foi condecorada como "Mulher Pioneira" pelo Ministério da Família e da Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007, recebeu, juntamente com a japonesa Kota Yamazaki, o *Bessie Award* em Nova York pela coreografia *Fagaala*. Em 2018, ela recebeu o *Prêmio Bessie* de Nova York por desempenho excepcional no solo *Mon élue noire-sacre # 2* e um Prêmio pelo conjunto de sua obra no campo da coreografia, movimento e dança do Festival Internacional de Teatro Experimental e Contemporâneo do Cairo. Em janeiro de 2019, Germaine Acogny recebeu o Prêmio de Excelência da CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), na categoria Artes e Letras. Dançou e coreografou para o corpo de balé do XFactor a abertura do quarto *Live Show*, em 2018. O Programa *Why We Dance*, transmitido pela Sky Arte em 2019, dedicou um de seus cinco episódios a ela.

Conheci (eu, Roberta Ferreira Roldão Macauley) Germaine Acogny em 2011, após uma noite de tempestade e trovoadas, madrugada em que cheguei no Senegal. Pela manhã, ela me recebeu em seu escritório na École, cujas paredes terracotas combinam com os flamboyants floridos. Mamah sorriu e deu as boas vindas e disse que já estavam acontecendo as aulas em Aloopho. Aula de *Sabar* com *Cire Beye*, seguida pela aula de Solo *Badolo*, cuja aula na areia era guiada por tambores senegaleses, os Djembés. Em 2014, finalizo o mestrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia, quando a voz de Leda Maria Martins ecoava em meu trabalho e na minha memória, tendo sido parte de minha banca e de minha trajetória artística como pesquisadora. Leda me sussurra sobre memórias afetivas transmitidas ao pé do ouvido, nos sonhos e no dançar com os Congadeiros de Minas Gerais. O mestrado me impulsiona para o Doutorado em Artes Cênicas, ainda em 2014, como aluna especial no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde sou recebida pelas águas de Yemonjá na pessoa de Suzana Martins, que me presenteou com sua obra sobre Ogunté e me guiou ao estágio docente com Daniela Maria Amoroso, que no ano seguinte se tornaria a orientadora dessa pesquisa de doutorado e com quem compartilho a escrita deste artigo.

Volto a reencontrar Germaine Acogny em 2018, na vivência "As quatro damas da dança africana" e a sua obra sobre dança africana me promove agora um novo conhecer através de sua escrita e imagens, como esculturas vivas das aulas

de técnica Acogny. Assim, minha segunda imersão na École des Sables me fez reavaliar o significado da sala de areia, Aloopho, cujo nome é o mesmo da avó de Mamah Germaine Acogny, sendo que em seu documentário Iya Tunde, de Laure Malecot, afirma ser a reencarnação dela, como pode ser visto no documentário citado, cuja tradução para “*iya tunde la mère est revenue*” é “iya tunde mãe voltou”.

Nesta sala de areia, enterrei o cordão umbilical de meu filho, Prince Marcel Roldão Macauley, ritual que acredito ser de gratidão ao retorno e de ser mãe de uma criança que é fruto de minha primeira imersão no Senegal, na Escola de Areia (2011). As subjetividades que afetam minha escrita, tradução e aquilombamento junto aos sablistes (pessoas que passaram pela École des Sables) são trazidas como a força que move minhas palavras e também que vão impulsionando um pensamento de dança que se comunica intimamente com as vivências durante esses 10 anos.

Esse projeto também tem uma história para mim, Daniela, a de ter conhecido Roberta há 4 anos quando iniciei seu processo de orientação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na sua entrevista, Roberta trazia uma paixão, um brilho de quem estava profundamente movida pelo desejo da pesquisa. Apesar de não ser a orientadora desde o início, me senti por motivos diversos convocada a orientar sua pesquisa que estava na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Nos processos de formação do PPGAC, durante as disciplinas de Corpo e Criatividades, Seminários Avançados e Etnocenologia fui conhecendo Roberta. Conheci, no casarão Barabadá, seu filho Marcel que a acompanhava em todas as atividades, sim Roberta está sozinha em Salvador e sim, uma mãe doutoranda precisa de agenciamentos outros e de entendimentos que vão para além das formalidades. Estávamos tendo aulas numa casa antiga do centro histórico no Bairro do Santo Antonio, na disciplina de Etnocenologia, pois ensinar Etnocenologia para mim prevê fundamentalmente sair do quadrado da sala de aula e nos colocarmos em contato direto com a vida que é diversa nos lugares onde as espetacularidades cotidianas também são diversas. Fui conhecendo também sua própria história vivenciada nos caminhos encantados entre o Senegal e Salvador. Ela se casou (1 de setembro de 2011) em África, na Costa do Marfim, e veio para o Brasil onde nasceu seu filho brasileiro com origens Guèrè, tendo adquirido a dupla nacionalidade. Essa trajetória de vida, escrita nas linhas de seu próprio trabalho nos aproximam do imaginário intelectual de Roberta.

Realizamos algumas empreitadas juntas nesse caminho, como o projeto PIBIC (Programa de Iniciação à Pesquisa) nos anos de 2016/2017¹, no qual ela foi tutora, e no qual viajamos para as cidades do Recôncavo baiano no intuito da criação em Dança. Roberta decidiu passar um tempo em Cachoeira para escrever o texto de sua qualificação de tese e realmente o fez. Conheceu a Irmandade da Boa Morte, o Samba de roda de Dona Dalva e tantas outras experiências desse lugar manancial da cultura baiana que é a região do Rio Paraguaçu. Assim, Roberta me iniciou no pensamento africano da dança através da obra de Germaine Acogny e através da tese de doutorado de Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny e ali nascia um fio de comunicação no nosso imaginário intelectual: a etnocenologia. Eu, que fiz meu doutorado no PPGAC, sob orientação de Suzana Martins, cursei duas vezes a disciplina de etnocenologia lecionada pelo professor Armindo Bião e que ali encontrei uma abordagem que me permitia entender e caminhar nos estudos estéticos e políticos do samba de roda. Resta dizer que a etnocenologia possui origens na interculturalidade Brasil-França, e que Jean-Marie Pradier, fundador da disciplina na Universidade Paris8, foi também o orientador da tese de Patrick Acogny. Ele, Jean-Marie Pradier foi também meu tutor na época de meu pós-doutoramento em 2015/2016. Germaine, Patrick, Roberta, Daniela, Suzana, Bião, Pradier. Faltava conhecer a madame Acogny. Pois foi em uma reunião virtual para falarmos deste projeto de tradução que Roberta me apresentou a ela e a Helmut, seu companheiro. Essa costura, esse alinhavo das relações e da força da convivialidade nos interessa muito pela própria natureza da obra, que se relaciona com a vida em pensamento de Dança de Germaine Acogny.

2. Germaine Acogny: protagonista, intelectual e autora da obra

Germaine Acogny escreveu sua obra sobre Dança Africana em três idiomas: inglês, alemão e francês o que demonstra, desde a publicação da obra, sua vontade de tornar sua obra acessível e multiplicar o conhecimento, enquanto artista, professora e intelectual da dança. Antes de adentrar na obra Danse Africaine propriamente dita, estamos entendendo que conhecer a trajetória de Germaine

¹ Do miudinho à umbigada: estudos dos passos e gestos do samba de roda do recôncavo baiano em processos de criação em dança.

Acogny se faz imprescindível para uma tradução contextualizada e implicada de sua obra. Por isso, iniciamos pelo documentário IYATUNDE:

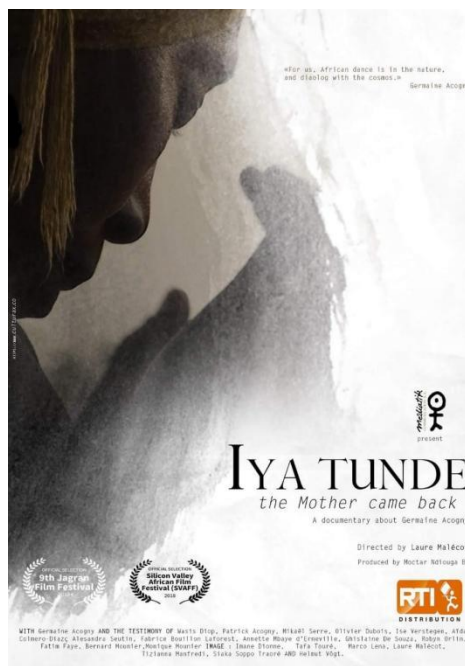


Imagem 1: Peça de Divulgação do documentário: IYA TUNDE: The mother came back, 2018.

O documentário-filme IYA TUNDE, *La mère est revenue*, que pode ser acessado no seguinte link: <http://www.film-documentaire.fr/>, apresenta a biografia e a trajetória artística de Mamah Acogny. De acordo com release do documentário:

Le parcours de Germaine Acogny, chorégraphe, danseuse et professeure de danse franco-sénégalaise, à travers son enseignement et ses créations, en parallèle avec la période charnière de ses 70 ans, âge à partir duquel elle s'est enfin consacrée entièrement à sa carrière personnelle (de 2014 à 2015). Des stages à l'École des Sables de Toubab Dialaw, au Sénégal, qu'elle a fondée, aux masters class qu'elle donne en Afrique, en Asie, en Europe, à ses chorégraphies, souvent autobiographiques, et aux témoignages de ses collaborateurs, ce film lève le voile sur la personnalité, les motivations et le parcours de cette artiste hors du commun, qui depuis plus d'un demi-siècle est toujours à l'avant-garde.² (Documentário IYATUNDÉ, 2018).

² O percurso de Germaine Acogny, coreógrafa, dançarina e professora de dança franco-senegalesa, através de suas atividades de ensino e de suas criações, em paralelo com o momento fulcral de sua vida, aos 70 anos, idade a partir da qual finalmente ela se dedicou inteiramente à sua carreira profissional (2014/2015). Dos estágios na *École des Sables* em Toubab Dialaw, no Senegal, por ela fundada, às aulas magnas que leciona na África, Ásia, Europa, às suas coreografias, muitas vezes autobiográficas, e aos testemunhos de seus colaboradores, este filme revela sua personalidade, as suas motivações e a carreira desta extraordinária artista, que há mais de meio século continua sendo vanguarda (tradução das autoras).

Uma das passagens do documentário que nos chama atenção faz referência a sua trajetória artística, Germaine Acogny conta:

Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos. O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia. Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes, mas que ele gostaria de ter “a vida” de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem”. (12:40 -13:45).

Algumas frases de Germaine nos guia também nesse documentário e deixamos aqui como compartilhamento de inspirações:

Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. A água é a paz, afasta todas as energias ruins” (0:33 - 0:45).

Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos (1:53 - 1:58).

E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11);

Escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44);

E então sintam. Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois (4:23 - 4:32);

Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo. Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger (4:55 - 5:13);

A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM) (5:55 - 6:23).

3. A obra *Danse Africaine*.

O livro *Danse Africaine* teve até os dias de hoje quatro edições, tendo sido a primeira publicada no ano de 1980 e a última no ano de 1994. Estamos trabalhando e nos referenciando na quarta edição, do ano de 1994. Segue a capa do livro, na qual Germaine Acogny está em primeiro plano, realizando um dos movimentos de sua técnica.

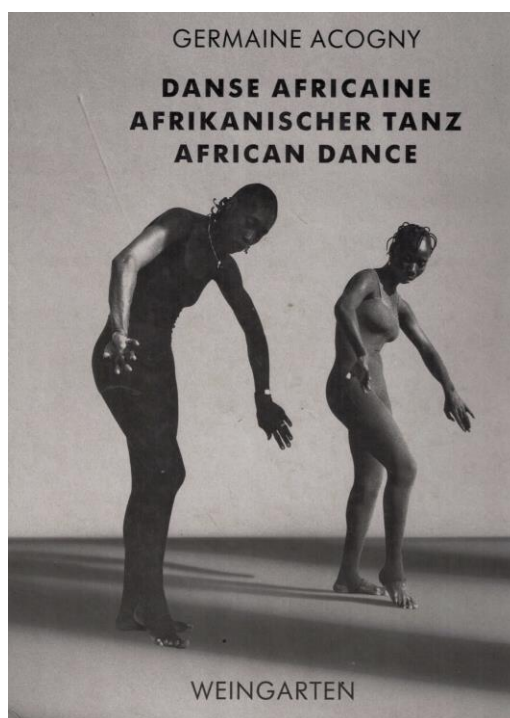


Imagem 2: Capa do Livro de Germaine Acogny

A apresentação da obra nas palavras de Germaine Acogny pode ser lida na citação a seguir que consiste na tradução dos prefácios da edição de 1994, a quarta edição de *Danse Africaine* (ACOGNY, 1994, p.3) escrito pela própria autora em Janeiro de 1994:

Prefácio da quarta edição³

É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras. Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro. Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.

Germaine Acogny

Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)

Prefácio da terceira edição⁴

³ Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso.

⁴ Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso

Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução. MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex-presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian. MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevivência de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural. A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos “exercícios”, porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção. Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: “Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro-africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações.” É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia. Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África. Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal. Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança. Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoumé. Fanghoumé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos. Germaine Acogny, primavera de 1988.

Entendemos ser interessante também a leitura do prefácio escrito por Léopold Sedar Senghor, presidente do Senegal entre os anos de 1960 a 1980, como forma de contextualização da obra no âmbito da dança senegalesa. Consideramos extremamente importante o letramento do imaginário intelectual sobre como a dança é pensada pela autora e o impacto dessa obra no contexto africano para aí sim, podermos traçar pontos de conexão com o contexto da dança africana no Brasil:

O novo balé negro-africano

A senhora Germaine Accogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA-BRUXELAS. Com efeito, é o grande coreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas. Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta “passos” da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda –

2643

eu sonho com a Índia dravidiana – e da África-Mãe. O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos. Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny. Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodou. A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes. Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico. Não exista a arte pela arte na Nigéria. A dança, como as outras artes – escultura, música, poesia – é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas. Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do “Matador”, se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno. Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando com palmas ritmadas. Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês, adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos-dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA. Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro-africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Eles chamam de “passo” a figura formada por um “conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança” (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o “passo” em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo de um pé ao outro durante o caminhar. “O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra “passo” no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra “movimento” que, no seu significado original significa uma “mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência” (Robert). Utilizando a palavra “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra “movimento”, a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino no solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma. Um outro traço característico da dança da senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o

Cocheiro, a Passageira, etc. Donde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a “ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Donde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”. Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem as surrealidades espirituais. Para isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.

Léopold Sedar Senghor
Dakar, 21 de julho de 1980

4. Engajamento na luta por uma epistemologia contra-hegemônica

Traduzir a obra de Germaine Acogny tem sido uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os (as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos (RATTS, 2006, p.11)”. Durante a tradução do livro temos percebido esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições⁵ ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

Entendemos ser precioso esse acesso à obra Danse Africaine, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por uma epistemologia contra hegemônica. Sabemos da escassez de obras de Dança que referenciam as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Temos assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas seja em programas de intercâmbios. Assim:

Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

⁵ La femme como gardiennne de la tradition (Acogny, 1994, p. 15)

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de nossas partilhas de Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retomamos a etimologia da palavra tradição, "tradere" que nos aporta a entrega, o passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. Entendemos que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixam pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/estudante mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Evitar plágios de tradução e apropriações indevidas do conteúdo também é luta epistemológica pelo não apagamento de conhecimento científico e metodológico produzido por intelectuais negras, que muitas vezes possuem suas obras acessadas apenas por quem possui a capacidade de ler em outro idioma, realidade de uma elite e classe de privilegiados, que ainda se favorecem de duplo privilégio ao traduzir a obra e por vezes, não a referenciar.

A luta antirracista perpassa o lugar de não precarização do trabalho de mulheres negras e efetivamente requer "pelos acessos" que pensadores possam ler, compreender e colaborar com mudanças de paradigmas, a fim de que obras contra hegemônicas ocupem o mesmo lugar nas bibliotecas universitárias.

Assim, devemos nos organizar coletivamente para permitir que nossos diálogos, nossos processos políticos e nossas parcerias seja permeáveis a esses fatores, a fim de que nossas diversidades não sejam obstáculos para os projetos políticos de transformação social nos quais nos engajamos. Afinal, a precarização do trabalho, e especialmente a do trabalho feminino, não se resolve individualmente, mas demanda um nível de organização política que visa, nas suas práticas e nos seus horizontes, a abolição de todo e qualquer tipo de exploração. (DEVULSKY, 2021, p.144-145)

As ideias tecidas pela coleção Feminismos Plurais, sob orientação de Djamila Ribeiro aborda em vários livros a necessidade de não se criar espaços subalternos e também de evitarmos a precarização do trabalho de escritoras e mulheres negras em geral e segui o fluxo da pesquisa dinâmica, que dança a epistemologia africana pelo Atlântico negro sabendo que,

...adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanos e africanas. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como

mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não-humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano. (AKOTIRENE, 2019 p. 20).

Importante afirmar que a tradução primeiro se deu pelo corpo e pela prática da técnica ACOGNY na École des Sables e na Escola de Dança da UFBA, sendo a obra trabalhada em sua linguagem corporal e oral, com muito cuidado e respeito ao que Germaine Acogny pretende comunicar, através de uma escuta sensível e zelosa, sem a necessidade de impor um *modus operandi* academicista, que pretenda encaixar a obra de Germaine Acogny em alguma corrente de pensamento ou modismo.

A tradução de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.233) deve reconhecer que a linguagem é uma “instituição social” e afeta o comportamento social daqueles que trabalham com oralitura e cosmopercepção iorubas. Sendo a obra escrita em três línguas (Alemão, Francês e Inglês) e a autora sendo uma mulher nascida no Benin, de origem Iorubá, as problemáticas que envolvem as línguas no ocidente, tais como questões de gênero devem ser levadas em consideração no sentido de não distorcer especificidades da sociedade ioruba, que não faz distinções de gênero e sim distinções etárias.

A questão que isso levanta é a seguinte: em um ambiente em que essas duas línguas em interação – ioruba e inglês – articulam valores culturais diferentes, como distinguimos entre a ausência de gênero na língua ioruba e a andronormatividade do inglês no discurso e na escrita de pessoas iorubas bilíngues? Essa questão tem um significado especial quando analisamos a literatura e a tradução cultural de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.234).

Se nas teorias feministas ocidentais o gênero é o princípio organizador principal, as distinções de gênero acabam refletidas na língua, porém se alguém cresce e aprende uma língua sem especificidade de gênero, as ausências de categorias específicas de gênero estarão naturalmente absorvidas na linguagem.

Além da linguagem demonstrar diferenças de pensamento e filosofias, acredito que é importa salientar que um cenário diferente é vislumbrado, demonstrando que na sociedade ioruba o tipo de corpo não era a base da hierarquia social, sendo que o olhar do Ocidente cria uma percepção de África pautada na sua própria dimensão hierárquica, que muitas vezes impõe um olhar colonizador sobre o que lhe é desconhecido.

Toda essa reflexão se faz necessária porque ao traduzir uma obra de uma protagonista nascida no Benin e criada em uma cultura ioruba (consulte o vídeo Iya Tunde), além da linguagem ser parte central da tradução, faz-se fundamental um engajamento contra a homogeneização da cultura africana, conforme OYÈWÙMÍ (2021, p.21) ressalta:

Embora esteja nítido que as conclusões deste estudo são aplicáveis a algumas outras sociedades africanas, hesito em aplica-las amplamente, sobretudo porque não quero cair na armadilha comum de apagar uma multiplicidade de culturas africanas fazendo generalizações fáceis, processo que resulta em homogeneização injustificada. O apagamento de culturas africanas, um importante defeito de muitos estudos sobre a África, motiva meus esforços para não fazer um caso de generalização simplista sobre a África a partir do exemplo ioruba.

Cuidado esse que Germaine Acogny apresenta na introdução de sua obra, quando apresenta um contexto histórico e sociológico da chamada dança africana, evitando que a cultura africana seja desprezada e ignorada mesmo em estudos específicos sobre danças de matrizes africanas.

Escutar Germaine Acogny foi um despir das filosofias ocidentais, que desqualificam muitas vezes, através de um pensamento homogenizador, a escrita de mulheres negras, por querer ditar regras puristas aos conceitos apresentados, conforme a própria Germaine Acogny (1994, p.4) aponta ao afirmar “Les puristes de la négritude ont violemment critique l’ esprit et les projets de MUDRA AFRIQUE”, como se fosse possível atingir uma raça pura, sem levar em consideração a história de opressão de colonizadores e de resistência de oprimidos.

Um bom exemplo dessas construções similares, mas não assimiláveis umas às outras é o que ocorreu no Haiti no início do século 20. De modo a reagir ao racismo e ao colorismo que reservava espaços de poder, O Haiti construiu uma categoria à parte de organização de poder, o *noirisme*, que poderia ser traduzido como “negrismo” (DEVULSKY, 2021, p.191)

O negrismo foi uma ideologia promovida por Louis Diaquoi, Lorimer Denis e François duvalier, tendo como fundamento a vontade de africanização da sociedade através da retirada de vantagens das pessoas brancas, incluindo a população miscigenada. Alessandra Devulsky (2021, p.191) explica que: Contudo, o que havia sido criado para promover a igualdade entre as raças, eliminar o colorismo e estabelecer novas balizas de uma sociedade racialmente justa acabou se tornando uma ideologia rígida, racista e repressiva.

Em rota diferente a reinvenção de um apartheid, a obra de Germaine Acogny pretende ampliar o conhecimento. Ancoradas na complexidade do paradoxo “*traduttore traditore*” e de acordo com SILVEIRA (2008, p.07), na Nota do tradutor do livro *Pele Negra, Máscaras brancas*, a tradução trai para ser mais fiel: “Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é a traição, mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras”. Nosso intuito nesse compartilhamento é o de ampliar o alcance de saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana.

Além disso temos nessa relação de orientação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. Entendemos que seja importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na *École des Sables* desde 2011, no Estágio de Formação Profissional “*Croisement des Chemins*” (Cruzando Caminhos) e que já qualificou sua tese de doutorado, tendo o Pesquisador Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução.

Roberta Ferreira Roldão Macauley
UFBA

oeadoutorado@gmail.com

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/9990054896245493>
Mestre em Artes (UFU), sendo a dissertação fruto de sua vivência com a família Mapuaba, representou a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dakar, em uma formação profissional de danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela École des Sables, sob a direção de Germaine Acogny e Patrick Acogny.

Daniela Maria Amoroso
UFBA

daniela.maria.amoroso@gmail.com

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7502274109504758>
Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências

- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine=Afrikanischer Tanz**/Germaine Acogny. [Photo: F.C.Gundlach; Wolfgang von Wangenheim].-4.Aufl.-Weingarten:Weingarten, 1994 ISBN 3-8170-4005-9
- AMOROSO, Daniela. **No miudinho se corre a roda: Trajetos a partir das noções do Passo, da Etno[Skênos]Logia e da Criação.** In Matrizes Estéticas Na Cena Contemporânea: Diálogos Entre Culturas, Práticas, Pesquisas e Processos Cênicos. Salvador: EDUFBA, 2021.
- AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade.** São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo.** São Paulo: Jandaíra, 2021.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira.-Salvador:EDUFBA, 2008.
- MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **A Flor Branca do Baobá.** In: Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão. (Org.). Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. 1ed.Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 525-537.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículos: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares.** Currículo sem fronteiras, v.13, nº 3, p. 427-435, set/dez 2013.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento.** Instituto Kuanza: São Paulo, 2006.
- OYEWUMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero;** tradução Wanderson flor do nascimento- 1. Ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

Currículo implicado: Uma proposta afroperspectiva para o ensino em Dança

Danilo dos Santos Ferreira – UFBA/UNILAB
Lissandra Patrícia Conceição dos Santos – UFBA

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

Resumo: Este artigo é fruto das experiências e vivências adquiridas ao longo das atuações enquanto professores e curriculistas. Os autores são professores da educação básica, negros, mestrandos do PRODAN e participantes da ação democrática, pedagógica e política de construção curricular do DCRB-EM relacionado à Dança e a área de Linguagens. Tem como objetivo expor o currículo enquanto dispositivo de poder e disputa. Os procedimentos metodológicos estão atrelados a pesquisa qualitativa e são baseados na análise de documentos, relatos de experiências e revisão bibliográfica. Tendo como pressuposto que o currículo é um dispositivo de colonialidade e emancipação. Como aporte teórico temos como principais referências Arroyo (2011), Macedo (2013) e Silva (2010) para falar de currículo, para tratar da afroperspectiva Nogueira (2012).

Palavras-chave: DANÇA. CURRÍCULO. AFROPERSPECTIVAS. EDUCAÇÃO

Abstract: This article is the result of the experiences and experiences acquired during the performances as teachers and curriculum specialists. The authors are teachers of basic education, black, master's students at Prodan and participants in the democratic, pedagogical and policy development action of the DCRB-EM related to Dance and the area of Languages. Its objective is to expose the curriculum as a device of power and dispute. The methodological procedures are linked to qualitative research and are based on document analysis, experience reports and literature review. Assuming that the curriculum is a device of coloniality and emancipation. As theoretical support, we have as main references Arroyo (2011), Macedo (2013) and Silva (2010) to talk about curriculum, to address the afro-perspective Nogueira (2012).

Keywords: CURRICULUM.AFROPERSPECTIVES.EDUCATION

1. Aspectos iniciais

Durante os encontros para a construção do currículo em Dança dialogamos sobre o processo de construção curricular, percebemos o quanto é importante a participação dos professores na construção do currículo na educação básica. Sabe-se que o currículo geralmente surge de maneira hierárquica e excludente, impondo de modo antidemocrático saberes que divergem dos diversos contextos existentes. Segundo Tomaz da Silva:

2651

É nossa tarefa e nosso trabalho, como educadores e educadoras críticos/as, abrir o campo do social e do político para a produtividade e a polissemia, para a ambiguidade e a indeterminação, para a multiplicidade e a disseminação do processo de significação e de produção de sentido. (...) Os mestres pensadores da "nova" metafísica educacional, os educadores e as educadoras do poder, os de sempre e os convertidos, querem circunscrever o conhecimento e o currículo a míticos valores do passado ou a "modernos" imperativos econômicos: nós queremos, em contraposição, colocar em questão aqueles valores e aqueles imperativos. (SILVA, 2010, p. 9)

A educação precisa ser libertária e emancipacionista, para isso o currículo deve promover autoconhecimento, conhecimento da sua realidade e o conhecimento necessário para que o sujeito possa interagir e, se necessário, modificar a sociedade. Faz-se necessário autorizar-nos como curriculistas e coautores de si mesmo e do processo formativo do outro.

Para Macedo (2017), o currículo é “um artefato socioeducacional que se configura nas ações de conceber/selecionar/produzir saberes, organizar, institucionalizar, implementar/dinamizar saberes [...] visando uma dada formação.” Mas essa formação do outro necessita estar atrelada ao seu desejo e ao seu contexto.

Como construir currículo para o outro sem o outro? O currículo de uma Escola no Amazonas deve ser o mesmo currículo em uma Escola no Rio Grande do Sul? A cultura local e as demandas oriundas dos alunos não devem ser levadas em consideração na eleição dos saberes eleitos como formativos?

É comum os currículos serem feitos por empresas e instituições através de profissionais que nunca atuaram efetivamente em sala de aula. Esses currículos se tornam excludentes e alienantes, pois não dialogam com os professores e alunos. O currículo precisa dialogar com todos os atores e atrizes curriculantes que irão ser afetados pelo mesmo.

O Referencial Curricular de São Francisco do Conde-RCF foi construído abarcando a concepção “glocal” trânsito entre os aspectos locais fazendo a relação com os aspectos globais. A partir da teoria etnoconstitutiva de currículo incluindo e destacando as manifestações culturais, história e Geografia do Município.

O Documento Curricular Referencial da Bahia para o Ensino Médio-DCRB-EM apresenta uma concepção baseada na proposta da pedagogia histórico-crítica que concebe o aluno como um ser global propondo a sistematização e a socialização do conhecimento a partir das relações entre a teoria e a prática.

As abordagens metodológicas consistem na perspectiva da pesquisa qualitativa pelo viés e uma pesquisa implicada, por esse motivo, além dos autores clássicos de currículo como Macedo (2017), Arroyo (2011) e Silva (2010), utilizamos referências sobre afroperspectiva, Noguera (2011), Oliveira (2012), Munanga (2005), por acreditar ser uma emergência em currículos que pertencem a espaços geográficos de população majoritariamente negra.

Os procedimentos metodológicos consistem nas análises dos currículos em Dança de São Francisco do Conde e do Documento Curricular Referencial da Bahia-DCRB. Revisão bibliográfica de autores sobre currículo, afroreferencialidade e relatos de experiência dos autores na construção de currículos de Dança.

Currículo enquanto território de/em disputa

O caráter político do currículo já foi revelado por autores como Macedo (2017), como um território de disputa Arroyo (2011) e como um documento de identidades por Silva (2010). Pensar que é um documento sem intenções é uma ingenuidade. Por entender que é um dispositivo de poder e de disputa, escolhemos nos implicar de maneira epistemológica, ética e cultural. Em um município com a maioria da população negra e em um estado com a maioria da população negra é imprescindível que a perspectiva curricular seja voltada para questões negras.

Partindo do fato que a conformação do currículo nacional mostra como o centro de poder o ensino sobre a perspectiva eurocêntrica, que se torna conhecida todos os anos, o problema não está no ensino nem nos conteúdos acumulados mais sim quando outros conhecimentos acabam sendo deslegitimados, excluindo os conhecimentos e identidades dos povos e grupos sociais subalternizados, é necessário pensar em propostas alternativa de educação sobre a perspectiva afroreferenciada para que seja assegurado o direito de conhecermos a história a partir de África reconhecendo o legado ancestral de grande importância para toda humanidade.

Silva (2001) revela o fato de o currículo ser constituído por relações de poder. Para o autor a questão central está atrelada ao posicionamento diante dessas relações. Posso receber acriticamente os currículos prontos impostos pelos órgãos governamentais ou propor um currículo voltado para as questões locais e suas produções de conhecimentos que podem servir para a emancipação.

2653

É de suma importância a participação da comunidade escolar e da comunidade externa na construção curricular, pois como já exposto anteriormente o currículo não é um campo neutro. Ninguém conhece melhor as questões relacionadas ao ensino aprendizagem específicos do que os alunos e professores.

É de uma arrogância epistêmica alguém ou algum órgão impor quais os conhecimentos necessários para a formação tanto dos educandos e quanto educadores sem antes não incluí-los no processo de eleição desses saberes. O currículo é uma eleição de saberes.

Em estruturas fechadas, nem todo conhecimento tem lugar, nem todos os sujeitos e suas experiências e leituras de mundo têm vez em territórios tão cercados. Há grades que têm por função proteger o que guardam e há grades que têm por função não permitir a entrada em recintos fechados. As grades curriculares têm cumprido essa dupla função: proteger os conhecimentos definidos como comuns, únicos, legítimos e não permitir a entrada de outros conhecimentos considerados ilegítimos, do senso comum. (ARROYO, 2011, p.17)

Para Silva (p. 148), o currículo “é uma questão de saber, poder e identidade”. O autor nos faz perceber o poder, ou relações de poder, como multiforme e onipresente. Faz-se necessário um posicionamento político, epistêmico, ético, estético e filosófico daqueles que são protagonistas da ação curricular no cotidiano escolar.

A máxima de que “conhecimento é poder” é um fato que cada vez mais se evidencia diante da busca pelo domínio da ciência e da educação daqueles que querer se manter ou estar no poder. No período colonial até pouco tempo a estratégia de domínio era territorial chamada de colonização. Atualmente o domínio está pautado no conhecimento, saberes e modo vida e essa forma de dominação chamamos de colonialidade.

Currículo etnoimplicado

A implicação na pesquisa é uma identidade do PRODAN, por entender a implicação como inerente a existência do ser humano que interpreta, compreende converge e diverge a partir da sua cosmovisão, suas experiências e idiossincrasias. Por mais que se esforce é impossível a dita neutralidade (e muitas vezes desnecessárias) do pesquisador. Ao pesquisar estamos intencionalmente influenciados e consequentemente temos nossos pressupostos e conclusões já pré-estabelecidas.

A implicação está presente de várias formas, seja política, ética, estética, profissional, cultural e de movimentos sociais. Apesar do fato e importância da implicação do sujeito ao pesquisar é importante ressaltar que a realidade não é uma interpretação isolada. A implicação do pesquisador precisa estar atrelada a outras referências e perspectivas o que pode ter como aporte teórico/metodológico a teoria da multirreferencialidade.

O que nos interessa aqui é, ao mesmo tempo, trabalhar as implicações dentro dos âmbos do reconhecimento de que elas podem ser dinamizadas a partir dos pertencimentos que nos mobilizam e serem transformada em fontes pertinentes e relevantes de criação/proposição de saberes, podendo, inclusive, re-existir (MACEDO, 2013, p. 433).

Ao propor um currículo implicado não estamos propondo um currículo isolado, alienado e culturalmente etnocêntrico. O objetivo é abarcar as diversas experiências heterogêneas, as questões sociais, os movimentos sociais, as particularidades locais bem como suas pautas e anseios curriculares/formativos explicitados na construção do currículo.

A aprendizagem simultânea da implicação e da distanciação parece gerar as condições de uma produção do conhecimento sobre si, que permite reavaliar experiências passadas e as experiências do presente comparativamente aos projetos que as inspiram. Alguns tomam consciência de facto de que é possível gerar a articulação entre afetividade e intelecto para produzir um pensamento 'sensato', quer dizer, um pensamento que visa um horizonte de conhecimento e que produz um sentido para si, compreensível para os outros. (JOSSO, 2002, p. 167).

O currículo implicado e seu processo de construção promovem a autorização e autonomia dos sujeitos em propor saberes eleitos como formativos para uma realidade que conhece.

Para além desse currículo implicado é necessário refletir diversas questões, tais como afroreferencialidade, afroperspectiva e currículo. Em especial no currículo da Dança é preciso pensarmos na formação/construção de um currículo vivo. Conceito este abordado pelo professor Antrifo Sanches Neto, que acredita que o currículo: "se faz e refaz, também, a partir da valorização das experiências pedagógicas e da vida desses educandos dentro e fora do espaço escolar".

Dança afroreferenciada na escola pública: pelo reconhecimento da afrobrasilidade

Como forma de combater o racismo e despertar nos estudantes seu senso de afrobrasilidade foi desenvolvido o projeto que dá nome a esta seção: *Dança afroreferenciada na escola pública: pelo reconhecimento da afrobrasilidade*. Projeto este, que foi desenvolvido com o respaldo da lei 10.639/2003 que estabeleceu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira, tendo como a Dança como instrumento ignitor do despertar afrobrasilico dos estudantes. O referido projeto parte da experiência da discente do mestrado profissional em dança, PRODAN, Lissandra Santos, como ex-aluna da Escola Municipal Lélis Piedade, que, durante seu período escolar não tinha na grade de disciplinas dança, tão pouco se falava de afrobrasilidade.

Regressando a escola, agora como parte do corpo de professores, nos anos de 2015 a 2019, percebi a mesma ausência no quesito afrobrasilidade trabalhada com dança em sala de aula. Com essa lacuna, constatei a necessidade de criar uma estratégia através da dança onde fosse possível trazer para a minha prática docente o aprendizado ancestral que os corpos e corpas negras e negres trazem. Para isso, busquei nas minhas memórias e vivências os aprendizados obtidos durante a minha trajetória na dança como por exemplo, Lêda Ornelas com quem aprendi a dança afrobrasileira e Vera Passos que me apresentou a dança dos orixás e a simbologia da técnica silvestre – sistema de dança desenvolvido pela bailarina e coreógrafa Rosangela Silvestre.¹

Outra estratégia utilizada foi apresentar referências negras em várias áreas do conhecimento, artes, ciências, esportes, como forma de reconhecimento identitário, reconhecimento de si e projeção de futuro, também foi apresentado vídeos de danças africanas e afro diaspóricas estimulando nos corpos essas memórias ancestrais dançantes. Esse ato de apresentar as referências negras, segundo Molefi Kete Asante é a nossa forma de rejeitar a marginalidade que foi (im) posta as orientações vindas de África. Ainda para o referido autor:

¹ Técnica Silvestre é um sistema de dança desenvolvido por Rosangela Silvestre que tem como proposta trazer conjuntamente para o treinamento de técnica de dança, a conexão do corpo físico e as forças do universo. Essa conjunção chamada na referida técnica de “Corpo Universo”. Esse “Corpo Universo é simbolizado por três triângulos na forma do corpo, conceituados como triângulos da: intuição, expressão e equilíbrio. Esses triângulos são associados aos quatro elementos da Natureza – terra, água, ar, fogo.

A Afrocentricidade emergiu como um repensar da caixa conceitual que tinha aprisionado os africanos no paradigma ocidental. [...] A Afrocentricidade é uma crítica da dominação cultural e econômica e um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica. (ASANTE, 2016, p. 2)

A partir da iniciativa desenvolvi alguns projetos, podendo citar o intitulado: *Saudação a Grande Mãe África*, onde foi possível apresentar aos alunos alguns dos legados deixados pelos nossos ancestrais escravizados no Brasil. Objetivando despertar o orgulho por essa herança ancestral.

Outro projeto que destaco foi: *A descoberta do Brasil a partir de Zumbi dos Palmares*, onde a ideia central foi apresentar o negro como protagonista da formação do nosso país. Seja ela através de processos de resistências, como foi o caso de Zumbi a frente do Quilombo dos Palmares.

Na necessidade de aprofundar meus ingressei no PRODAN (Mestrado Profissional em Dança) no ano de 2020, na necessidade de aprofundar esses estudos e me aproximar de metodologias afroreferenciadas que viessem acrescentar na minha prática.

Dessa forma conheci a *Pretagogia*, uma metodologia criada por Sandra Petit que *grosso modo* utiliza da cosmovisão africana para desfrutar da ancestralidade, da tradição oral e do corpo como fontes de aprendizado e produtores de saberes.

Como arcabouço teórico que ajuda e reforçar essa prática utilizo como referencial teórico Carla Akotirene, Djamila Ribeiro, Luciana Ramos, Kabenguele Munanga, Molefi Ketu Asante, Renato Nogueira, Vanda Machado dentre outros. Todos esses autores trazem em seus estudos a ancestralidade africana, afroperspectiva, estética negra ou a Interseccionalidade. Conceitos que são de interesse para a minha prática e pesquisa.

Afroperspectiva na educação em Dança

Falar de ancestralidade africana é falar de filosofia ancestral. Justificando essa afirmação, utilizo como aporte teórico a compreensão apresentada por Eduardo Oliveira que considera filosofia ancestral o diálogo do pensamento negro-africano com as ciências humanas resultando numa filosofia de libertação e pensamento social negro no Brasil.

2657

Refletindo sobre essa ideia, trazemos como depoimentos nossas experiências, enquanto docentes. Notamos que não havia preocupação com o ensino que tratassem das questões étnico-raciais. Já como docentes, pudemos presenciar a alteração da lei 10.639/2003 pela lei 11.645/2008 que trouxeram diretrizes que estipulam formas e maneiras para se trabalhar o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena na educação do país.

Apesar da força de lei desses documentos e do esforço da comunidade afro-brasileira para que este importante marco legal não se torne letra morta, ainda temos muito caminho a percorrer para que o ensino desses conteúdos seja uma realidade em nossas escolas. Esta constatação nos levou as seguintes interrogações: por que uma lei federal pode ser descumprida sem maiores consequências? Que contribuição eu, como professor e pesquisador da educação, poderia oferecer para que a lei 10.639/03 seja efetivamente cumprida? Estas foram algumas das questões que inspiraram este trabalho (BENEDICTO, 2016).

Uma das orientações é reconhecer e valorizar as raízes africanas e indígenas da nação brasileira. As referidas leis demonstram a necessidade de tratar com efetividade o legado africano e indígena não somente em datas, além de propor estudos que ultrapassem o olhar sobre o negro escravizado, e sim como protagonista de sua história. Acreditamos que evidenciar esse protagonismo é um recurso onde os estudantes podem perceber sua afrobrasilidade com orgulho. Esta ferramenta serve como blindagem perante as constantes discriminações, sofridas pelo público estudantil negro.

Segundo Kabenguelê Munanga: [...] ajudar o aluno discriminado para que ele possa assumir com orgulho e dignidade os atributos de sua diferença, sobretudo quando esta foi negativamente introjetada [...]. Sabendo o alunado a se apoderar da sua história são formados sujeitos aptos a lidar numa sociedade racista.

Por isso necessitamos apresentar ao público escolar estudos sobre os continentes africanos e seus povos, sobre a sua importância e contribuições. Incluir no ensino apresentações da contribuição dos negros na formação do Brasil, significa estimular o resgate da afrodescendência de cada indivíduo.

Para além dessa ação é necessário o entrelaçamento da filosofia ancestral africana com uma educação comprometida com a cultura afro-brasileira essa é uma discursão apresentada por Eduardo de Oliveira que além de propor esta discursão educacional, também traz uma abordagem política por trás da lei 10.639/2003, abordando o volume de materiais didáticos e paradidáticos produzidos

a partir da promulgação da referida lei. A fim de analisar a qualidade desses produtos, qualidade no sentido em questionar: onde está a filosofia ancestral negra nessas ferramentas de ensino?

Partindo deste questionamento proponho indiretamente o despertar dessa ancestralidade através da criatividade carregada por cada indivíduo, criatividade essa que *grosso modo* vem de berço. Segundo Renato Nogueira apresenta uma perspectiva de comunidade, em África, que possui três dimensões: ancestrais, os vivos e os que estão por nascer. Dentro deste princípio, busco utilizar a dança como ferramenta despertadora da ancestralidade destes alunos, estimulando a criatividade em seus corpos.

Ainda corroborando com a proposta de Nogueira, quando traz a palavra: *kuumba*, que em idioma *swahili* significa, criatividade. Desde África é visto que todos são capazes de inventar e criar, é um elemento ancestral que a dança estimula a despertar. Compreendendo o Kuumba traga também como elemento estimular desse corpo ancestral também vivências das danças afro-brasileiras e afroreferenciadas como mais um elemento de despertar no corpo essas memórias ancestrais.

Então refletindo sobre o saber ancestral imbricado nos corpos e corpos, a dança se torna a ferramenta “perfeita” para estimular a afro-brasilidade de nossos alunos. Para Inacyra Falcão dos Santos, a Dança deve ter o sentido “etno-cromométrico”, “que diz respeito à relação humana, ao respeito ao outro, às diferenças e a si próprio”. Santos propõe que se inicie o percurso artístico-pedagógico pela percepção corporal, para que o estudante tome consciência do seu corpo e de suas potencialidades histórico-culturais, pois:

Adquirir essa atitude revela que existe outra noção de tempo e espaço, uma nova dinâmica, a de imergir no próprio corpo e dizer: este corpo é assim, tem essa memória, tem esse movimento, tem essa qualidade, segundo suas possibilidades, no conteúdo proposto; possibilita a conscientização de transformações constantes, a vivência e o respeito à diversidade plural da qual fazemos parte. (SANTOS, 1996, p. 83).

A aprendizagem em Dança está pautada no corpo, corpo no sentindo integral corpo/mente/alma/espírito/memória/cognição. O corpo/corpos/corpes dos estudantes devem ser o princípio e a principal tecnologia didática e metodológica para o ensino pautado em seus processos identitários e na afroperspectiva. Para Nogueira (2011), “O termo afroperspectivista tem um sentido simples, o conjunto de

2659

pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas”.

Tendo como principais referências a sua imagem, a imagem dos seus familiares, comunidade e referências que os representam e inspiram. Essa perspectiva potencializa a forma de se reconhecer e projetar o seu futuro enquanto cidadão e profissional.

Sobre Interseccionalidade

Evidenciando maior compreensão é preciso conceituar interseccionalidade para a seguir dialogar com a proposta deste resumo expandido analisado pelos seus autores.

Segundo Carla Akotirene o conceito de Interseccionalidade parte das experiências de feministas negras que observaram como o feminismo branco e o movimento antirracista não dava atenção verdadeira as suas questões, ressalta e evidencia o fracasso do feminismo branco que não contempla verdadeiramente as mulheres negras. A Interseccionalidade objetiva dar ferramentas teóricas e metodológicas para as mulheres negras, para além disto, traz um discurso e tange o lugar e papel da mulher na sociedade.

O conceito de interseccionalidade permite também descolonizar o conhecimento, e através desse, pensar em outras concepções e sobre a multiplicidade de indivíduos e saberes. E por isso se faz necessário trazer esse assunto aliado as questões raciais.

Apresentar o conceito e as discussões sobre a interseccionalidade na sala de aula se faz necessário. Ao trazermos essa abordagem interseccional para a dança, podemos utiliza-la com uma ferramenta que apresentará aos alunos do ensino público estadual e municipal o seu lugar, quanto sujeitos na sociedade baiana e sobre o seu lugar de fala. A dança também se mostra como campo onde diversos assuntos relevantes e correlatos ao referido tema sejam abordados durante as aulas. Logo, nossa prática docente com a dança fortalece a necessidade de pensarmos no ensino afrocêntrico, onde também corroboramos com uma profecia yorubana sobre a busca de soluções em nossos antepassados, ou seja, revisitar nossa história através da dança oportuniza a formação intelectual de nossos alunos.

O pensar religioso, o papel dos orixás femininos nessa Interseccionalidade e ajuda a pensar sobre o uso dos movimentos das mesmas na dança e em processos criativos, investigativos e coreográficos em sala de aula. Um fazer sem “agredir” as opções religiosas dos alunes.

A interseccionalidade estimula a defesa afrocentrica e intelectual do povo negro, ressaltando que o conceito abrange outros grupos e outras condições estruturais como o racismo, sexismo e violências correlatas.

Nós perguntamos durante nossa prática docente questões sobre a identidade racial dos nossos alunos quando pensamos que somos reconhecidos como: pretas e pretos são pretos e pretas em qualquer lugar do mundo. Importante frisar isso, como é dito isso em sala de aula. Como é repetido como um mantra que soa na cabeça dos alunos positivamente ou negativamente?

O pensamento interseccional nos leva a reflexão sobre o quanto é difícil reconhecermos as possibilidades existentes na sociedade que nos oprime. As diversas ferramentas construídas no passar dos anos que elegem padrões hegemônicos que acabamos por corroborarmos com eles. Exemplo, quando os alunos, principalmente as meninas pedem para tingir seus cabelos de loiros ou alisa-los de acordo com a atriz da novela do momento. Vale ressaltar que a beleza da criança negra nunca foi o padrão da mídia e por esse motivo o pensamento interseccional nos leva a reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas quando por exemplo ao percebermos o padrão de beleza estabelecido pela mídia não conseguimos perceber que existe uma Raça e gênero representam privilégios, a depender da sua cor e sexo. Essa é uma das razões pela qual tantas crianças negras se negam enquanto crianças negras por não se veem referências desse padrão estabelecido, e isso se constata nas nossas vivências enquanto docentes.

Tendo em vista tudo que foi citado anteriormente se fez necessário articular o tema interseccionalidade como um aporte teórico necessário para ser trabalhado conjuntamente com as questões de racismo em sala de aula mesmo que nas séries iniciais.

Aspectos (in) conclusivos

Diante das evidências de que o currículo é um território de disputa, é imprescindível propor outros saberes outras perspectivas e metodologias que

2661

dialoguem com as realidades e com o universo cultural dos sujeitos que devem ser agentes da sua formação. Acreditamos que as epistemologias baseadas no pensamento eurocêntrico não dão conta das demandas contemporâneas e do contexto social, cultural, ético, estético, epistêmico e político de locais que a população é majoritariamente negra. Contra as epistemologias dominantes, Boaventura Santos diz:

[...] as alternativas à epistemologia dominantes partem, em geral, do princípio que o mundo é epistemologicamente diverso e que essa diversidade, longe de ser algo negativo, representa um enorme enriquecimento das capacidades humanas para conferir inteligibilidade e intencionalidade às experiências sociais. A pluralidade epistemológica do mundo e, com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de ações e de agentes sociais. (SANTOS, 2009, p. 10)

Ou seja, é necessário que a diversidade étnica e a pluralidade cultural sejam levados em consideração para uma construção curricular. Partindo do pressuposto que por séculos houve a deslegitimação dos saberes e conhecimentos ancestrais negros e indígenas sem nenhum tipo de “avaliação” desses conhecimentos, mais por conta do saber e do poder eurocêntrico e colonizador. Faz-se necessário que currículo seja visto como um dispositivo político que pode gerar mudança, a modificação e a emancipação começam pelo conhecimento. Conhecimento é poder.

Alunos, professores e gestores são atores e atrizes curriculantes que não são e nem devem ser meros receptores ou executores de um “documento” elaborado pelo governo. Aqueles que estão no ambiente escolar são fontes para delinear os saberes e concepção curricular.

A proposta não é criar um currículo etnocêntrico, mas ter como princípios o contexto local e os saberes que os alunos acham necessários para a sua formação. Proposta apresentada por Kabenguele Munanga quando diz:

Considerar na sala e aula os conhecimentos produzidos pelos grupos oprimidos, reafirmar a sua capacidade intelectual, uma vez que a desconsideração desses conhecimentos é uma forma de fazer-lhes crer na sua falta de capacidade intelectual e assumir a postura de consciências dependentes, que embora cause muitos danos, não nos mantém indefinidamente subordina ao opressor. (MUNANGA, 2005, p. 29)

A formação está vinculada ao desejo, a curiosidade e o interesse. Se o tema da aula for animais marinhos em um local com mar e manguezal, não seria interessante começar falando sobre os peixes, siri e mariscos?

Concluindo (ou não), acreditamos que o currículo perpassa pelo contexto. Um currículo de uma cidade e um estado negro precisa ter como pauta saberes vinculados a essas pessoas. Porque o currículo é feito de pessoas para pessoas. Por isso propomos a afroperspectiva.

Danilo dos Santos Ferreira

UFBA

nilo_ferreirardn@hotmail.com

Mestrando-PRODAN/UFBA; Membro do Grupo de Pesquisa Corponectivos em Danças/UFBA. Graduando em Pedagogia-UNILAB. Especialista em Ensino de Arte.

Especialista em Psicomotricidade. Professor de Dança da Rede Municipal de Educação de São Francisco do Conde-Ba.

Lissandra Patricia Conceição dos Santos

UFBA

lissandra-patricia@hotmail.com

Discente do Mestrado Profissional em Dança – PRODAN (2020) da Universidade Federal da Bahia. Possui especialização em Psicopedagogia Institucional, Clínica e Hospitalar, pela instituição Camargo Educacional Anhanguera – Cairu (2014). Licenciada em dança pela mesma instituição (2011). Possui formação técnica e coreográfica pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Referências

ALVES, Alcione Correa; ALVES, Míriam Cristiane (Orgs.). **Epistemologias e metodologias negras, descoloniais e antirracistas**. Editora Rede Unida, 1ª Edição, Porto Alegre, 2020.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Sueli Carneiro – Pólen, São Paulo, 2019.

ARROYO, Miguel Gonzáles de. **Currículo, território em disputa**, Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ASANTE, Molefi Kete. **“Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma idéia”**. Ensaios Filosóficos, Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo, Volume XIV – Dezembro, 2016.

BENEDICTO, Ricardo Matheus. **Afrocentricidade, educação e poder: uma crítica afrocêntrica ao eurocentrismo no pensamento educacional brasileiro**. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Educação.- Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.2016.

JOSSO, Marie C. C. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio e Júlia Ferreira. Lisboa: EDUCA, 2002.

JUNIOR, Luiz Rufino Rodrigues. **“Pedagogias das Encruzilhadas”**. Revista Periferia, v. 10, n. 1, jan-jun/2018, págs. 71-88.

2663

MACEDO, Roberto Sidnei. **ATOS DE CURRÍCULOS: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares.** Currículo sem Fronteiras, v. 13, n. 3, p. 427-435, set./dez. 2013.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Currículo: campo, conceito e pesquisa.** Petrópolis: Vozes, 2017.

MUNANGA, Kabengele (Org.). **Superando o racismo na escola.** Ministério da Educação, Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NETO, Antrifo Ribeiro Sanches. **“Diálogos com Terpsícore: Movimentos de uma reforma curricular em dança”.** Tese de Doutorado em Educação, UFBA, 2013.

NOGUERA, Renato. **“Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para ética afroperspectivista”.** Revista da ABPN, v. 3, n. 6, nov. 2011 – fev. 2012, pág. 147-150.

NOGUERA, R. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas.** Griot : Revista de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 1-19, 14 dez. 2011.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **“Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira”.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, n. 18, maio-out/2012, pág. 28-47.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul.** Edições Almedina.SA, Gráfica de Coimbra.LDA, 2009.

SANTOS, Inacyra Falcão. **“Da tradição africana-brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação”.** Tese de Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 1996.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma Introdução às Teorias de Currículo.** 3ª Edição. Editora Autêntica. 2010.

“Corpo Adereço”: engendramentos poéticos e históricos a partir da categoria área da Dança do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras

Denilson Alves Tourinho (UFMG)

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

Resumo: Este estudo traz, para memória da cena, uma breve historiografia dos espetáculos contemplados pela categoria *Corpo Adereço* – área: Dança –, nas quatro primeiras edições do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte (2017-2020), assim como faz apreciações conceituais acerca da referida premiação e categoria, a partir de engendramentos epistêmicos referenciados em poéticas e estéticas, em Martins (2002), e movimentos emancipatórios educadores, em Gomes (2017). As palavras deste artigo aguçam a abordagem de trajetórias e estéticas das correspondentes encenações agraciadas pelo Prêmio LMM: *Quilombos Urbanos – Cia SeráQuê?* e convidados (ano de estreia: 1999), *A-corda que é real!* – Cynthia Reyder e equipe (ano de estreia: 2016), *Exit* – Grupo Cultura do Guetto e equipe (ano de estreia: 2015) e *Marcapasso* – Suellen Sampaio e equipe (ano de estreia: 2019). Esse conjunto de montagens cênicas, de vários tempos e estilos, restaura poéticas que afirmam protagonismos negros da História e Cultura de Minas Gerais, e no cenário de políticas de ação afirmativa é preservação e continuidade de saberes inscritos na memória e no corpo, além de manifestar perspectivas de educação das relações étnico/raciais, mesmo sem haver intencionalidade pedagógica em suas edificações artísticas.

Palavras-chave: PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS. CATEGORIA CORPO ADEREÇO. ARTES CÊNICAS NEGRAS. DANÇA. EDUCAÇÃO.

Abstract: This study brings, for the memory of the scene, a brief historiography of the scenics presentations contemplated in the category *Corpo Adereço* - area: Dance -, in the first four editions of the Leda Maria Martins Prize for Black Scenic Arts of Belo Horizonte (2017-2020), as it does conceptual assessments about the referred premium and category, from epistemic engenderings referenced in poetics and aesthetics, in Martins (2002), and educating emancipatory movements, in Gomes (2017). The words in this article incite the approach to trajectories and aesthetics of the corresponding staging contemplated by the LMM Prize: *Quilombos Urbanos – Cia SeraQuê?* and guests (premier year: 1999), *A-cord that's real!* – Cynthia Reyder and team (premier year: 2016), *Exit* – Grupo Cultura do Guetto and team (premier year: 2015) and *Pacemaker* – Suellen Sampaio and team (premier year: 2019). This set of scenic montages, from various times and styles, it restores poetics that affirm black protagonisms in the History and Culture from Minas Gerais, and in the scenario of affirmative action politics, it is the preservation and continuity of knowledge inscribed in memory and in the body, in addition to expressing perspectives of education in ethnic relations/ racial, even though there was no pedagogical intention in their artistic creations.

Keywords: LEDA MARIA MARTINS PRIZE. CORPO ADEREÇO CATEGORY. BLACK SCENICS ARTS. DANCE. EDUCATION.

2665

1. Celebração de estéticas e movimentos negros

Confabular ações de reconhecimento e celebração das teatralidades negras é o caminho trilhado pelo Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte¹, desde 2017. Premiação engendrada como projeto conceitual, celebra a artista, rainha conga e pesquisadora Leda Maria Martins, além disso, o prêmio se inspira em referenciais teóricos e culturais de Martins para a elaboração das dez categorias: 1 – *Encruzilhada*, área: direção. 2 – *Muriquinho*, área: infantojuvenil. 3 – *Orality*, área: texto | trilha Sonora. 4 – *Corpo Adereço*, área: dança. 5 – *Performance do Tempo Espiral*, área: performance. 6 – *Lugar da Memória*, área: cena curta. 7 – *Afrografia*, área: atuação. 8 – *Cena em Sombras*, área: cenário | figurino | luz. 9 – *Palco em Negro*, área: espetáculo de longa duração. 10 – *Ancestralidade*, área: personalidade | homenagem | revelação.

Essa composição, entre significante cultural e área cênica, apresenta caminhos abertos para pesquisas e outras confabulações, tal como a proposição deste estudo, uma breve análise estética e histórica em torno dos espetáculos contemplados nas quatro primeiras edições do Prêmio Leda Maria Martins e sua categoria *Corpo Adereço*, estruturalmente um termo inspirado no artigo “Performance do Tempo Espiral”, notadamente nas seguintes palavras:

Nas tradições rituais afro-brasileiras, arlequinadas pelos seus diversos cruzamentos simbólicos constitutivos, o corpo é um **corpo de adereços**: movimentos, voz, coreografias, propriedades de linguagem, figurinos, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços grafam esse corpo/corpus, estilística e metonimicamente, como *locus* e ambiente dos saber e da memória. Os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história. (MARTINS, 2002, p. 89. Grifos meus)

Nesse texto, Leda Maria Martins discorre acerca de representações simbólicas do corpo nas culturas negras brasileiras, a autora ressalta o engenho estético, epistêmico e histórico entranhado em matrizes, movimentos, danças e voz. Por meio dessa proposição emerge o engendramento que nomeia e orienta a categoria *Corpo Adereço*, área da dança.

¹ Premiação com informações em site homônimo, projeto idealizado e coordenado por Denilson Tourinho.

Em 2017, o espetáculo *Quilombos Urbanos*, da Cia SeráQuê?, inaugurou o recebimento de homenagem pela referida categoria, reuniu em encontro celebrativo a reverenciada Leda Martins e integrantes daquele memorável elenco da consagrada SeráQuê?. As representações da predita encenação voltaram ao palco em forma de comemoração, restaurando e ratificando concepções de perpetuidade das artes.

Desde a estreia em 1999, a peça *Quilombos Urbanos* segue representando pioneirismos, originalmente compôs poéticas motrizes a partir da fusão entre danças urbanas, teatro, música, poesia e manifestações afro-brasileiras, as quais seguem bailando no cenário histórico da cultura negra nacional. A encenação nasceu em Belo Horizonte, no Espaço Cultural Lapa Multishow e alcançou circulação internacional, como na Alemanha pelo Festival de Dança Brasileira Move Berlim, em 2003. Sucesso de crítica e público, o referido espetáculo de danças concorreu e recebeu vários prêmios.

Em memórias, acervos videográficos e fotográficos espectamos diversos “corpos adereços” em *Quilombos Urbanos*, projetando sons e movimentos, em paisagens urbanas repletas de cores, “pisantes”, “becas” e chapéus que costumam desfilar pelos salões de bailes *soul*, componentes esses que edificam um centro urbano no palco, junto a painéis de grafites e andaimes metálicos, tudo arquitetado com o movimento cultural *hip hop* como elemento musical, estético, corpóreo e epistêmico, nas artes da cena.

Quilombos Urbanos foi concebido pela SeráQuê? em parceria com o Grupo Up Dance e formaram a seguinte ficha técnica, bailarinos: Rui Moreira e Bete Arenque. Produção executiva: Bete Arenque. Dança Urbanas, Grupo Up Dance: Nonato, Jadir (DJ Rato), Érico, Anatóle Moreira (Naboa) e Rodrigo Peres (Rodrigo B. Boy). Música: Gil Amâncio, Guda e Ricardo Aleixo. Iluminação: Telma Fernandes. Sonorização: Murillo Corrêa. O resultado do trabalho dessa equipe ganhou o palco com movimentos da cultura *hip hop* entrecruzados a outros estilos urbanos da cultura negra, brincadeiras e canções da cultura popular brasileira também entraram na coreografia.

O Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras teve a sua primeira edição orientada pelo tema *Afeto Emancipatório*, proposição da ex-ministra e pesquisadora Nilma Lino Gomes para expressar a potência agregadora do afeto como meio de romper formas sociais ainda cristalizadas em estruturas coloniais. No

caso da supracitada peça da *SeráQuê?*, contemplada pela categoria *Corpo Adereço*, lembramos artistas reunidos pelo afeto às artes e edificando um mecanismo socio-político-cultural de resistência chamado “quilombo”. A construção do espetáculo *Quilombos Urbanos* foi alicerçada em agrupamentos artísticos no Brasil e do exterior:

em 1999, através de intercâmbio cultural a Cia. *SeráQuê?* estabelece vínculos com a francesa Cie. Azanie e convida os artistas Arreski Hamitouche e Fred Bendongué para ministrarem oficinas em regiões periféricas de Belo Horizonte; na França realizam oficinas com os artistas brasileiros também nas periferias de lá. Como resultado deste intercâmbio, surgiram dois espetáculos. Na França o espetáculo *D’une rive à l’autre* (De uma margem à outra) que mais tarde foi considerado pela crítica especializada daquele país como um dos dez espetáculos mais significativos da diversidade da dança contemporânea francesa; e aqui no Brasil estreou o premiado “*Quilombos Urbanos*”, espetáculo de linguagem inovadora e pioneira, realizado em parceria com a Crew de Hip Hop - Up Dance.²

A temporada de reconhecimento e valorização das artes apresentadas em *Quilombos Urbanos* é da perspectiva de que “nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”, marco teórico difundido no artigo *Performance do Tempo Espiral* (MARTINS, 2002, p.84), na qual as performatividades acessam e movimentam passado, presente e futuro, a exemplo de rituais brasileiros das culturas negras. Reocupar, evocar e narrar histórias recentes e longínquas das artes negras se configura trabalho de assentamento de narrativas que linkam o continente africano às suas diásporas, como manutenção da memória e/ou fabulação de histórias apagadas pelo inumano sistema escravagista europeu.

A comissão de júri do 1º Prêmio Leda Maria Martins, equipe inteiramente formada por especialistas negras(os) de variadas áreas das artes e culturas, voltou ao passado ao selecionar a relatada peça da Cia *SeráQuê?* como premiada em 2017, a análise crítica foi concebida por meio de lembranças das/dos juradas/os que espectaram a montagem quando estava em cartaz e também pela apreciação da catalogação do Prêmio Leda Maria Martins – material que reúne centenas de montagens de artes cênicas negras de Belo Horizonte e região metropolitana, apresenta trabalhos de todos os tempos, quase sempre referidos com foto, ano de estreia, estilo, sinopse e ficha técnica. Pela referenciada concepção de “tempo

² Informações disponibilizadas no portal Centro Cultural Virtual – *SeráQuê?* Cultural. Cf.: <http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/1999>. Acesso em 28 de jun. de 2021.

espiralar”, *Quilombos Urbanos* segue atuando no cenário artístico, “agora” neste artigo, em 2021.

Já na 2ª edição do Prêmio LMM, 2018, a obra *A-corda que é real!* (2016) foi a premiada na categoria área: dança. Encenação solo da dançarina Cynthia Reyder figura uma reluzente estética de contra-ataque aos dispositivos misóginos e racistas da sociedade brasileira. Reyder, mulher preta, edifica um cenário de urgências e insurgências sociais, com o seu próprio corpo, movimentos e adereços.

Em memórias, acervos videográficos e fotográficos espectamos o *Corpo Adereço* de Reyder em *A-corda que é real!*, corpo mulher de pele preta negritada, se deslocando em meio a um emaranhado de arames metálicos que formam uma cerca limitadora da possibilidade motriz, mas não impede que a artista escape dessa engenhosa representação das amarras estruturais do racismo e misoginia para expressar a sua arte delatora de opressões. A cena retratada expõe um cenário em preta e prata, Reyder, encoberta por uma cerca de arame, denuncia o panorama de violências sociais contra a mulher de forma, subversivamente, bela.

O próprio nome do espetáculo é advertência, nos alerta para a “real!” situação de vulnerabilização social das mulheres negras brasileiras e essa afirmativa se configura como uma indagação na sinopse da montagem:

A-Corda Que É Real! é uma obra em dança sobre ser humana-mulher e negra. Ao falar um pouco da construção do papel social da mulher, faz uma provocação relativa à possibilidade de se construir uma trajetória de vida em estado de liberdade de expressão. É possível se apropriar de uma condição de liberdade no dia a dia, mesmo vivendo em um sistema com discursos legitimadores de uma cultura machista, patriarcal e colonizadora, instituída desde um longínquo passado? Aqui, esse corpo é peculiarmente reconstruído, sob influência da técnica Alexander, das Danças Urbanas, elementos Afrobrasileiros, entre outros, impregnados na vida da artista³.

Qual o estado de liberdade a mulher negra vivencia cotidianamente no Brasil? Reyder, em seu solo de dança, confabula passos que nos convidam a refletir e caminhar contra culturas de opressões da sociedade. Esse trabalho cênico pautado em engajamentos temáticos conta com: Direção e concepção cênica de Cyntia Reyder. Codireção de Pedro Lobo. Com Cyntia Reyder e Gal Duvalle. Iluminação: Pedro Lobo e Ismael Soares/Figurino: Marilda Cordeiro/Trilha Sonora Original: Ronilson Silva e Gustavo Bracher/Técnico de som: Marcos Vinícius.

³ Sinopse do espetáculo *A-corda que é real*, disponível em: https://www.sescmg.com.br/wps/portal/sescmg/centrais/central_de_programacao/programacao_aberta/cultura+-+programacao/a+corda+que+e+real. Acesso em 12 de jun. de 2021.

A-corda que é real! foi concebido a partir de elementos que atravessam a vida de Cyntia Reyder, expressa narrativas do seu próprio lugar de enunciação, entrecruza diferentes matrizes culturais e dialoga com o eixo temático da segunda edição do Prêmio Leda Maria Martins: “Escrevivência – escrever, viver, se ver”, concebido pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo. Reyder e Evaristo, são mulheres pretas mineiras instituindo produções a partir de suas próprias vivências, originando palavras e movimentos, literatura e dança. Ao entrecruzar a proposição conceitual *Escrevivência* à poética epistêmica da categoria *Corpo Adereço* temos elementos para reconhecer escrituras de vida figuradas como adornos que vestem corpos negros em suas insurgentes trajetórias.

Em 2019, na 3ª edição do Prêmio Leda, a categoria área da Dança agraciou *Exit* (2015), montagem cênica formada pelo diretor artístico e coreógrafo: Gladstone Navarro. Trilha sonora: Danilo Bourog. Letra original: Well MC. Luz: Edimar Pinto. Coordenador técnico: Colibri. Figurino: Grupo Cultura do Guetto, Amanda Cavalcante e Marina Machado. Produção executiva: Victor Magalhães. Fotografia: Pablo Bernardo. Identidade visual: Eduardo Santos. Assessoria de comunicação: Pedro Valentim. Em cena, as/os artistas encorpam as potências das danças urbanas, literalmente abrem as portas, em cenário, para coreografias que grafam reflexões acerca de possíveis saídas para conflituosas questões pessoais e sociais, em torno de autonomias e dependências.

O tema do terceiro Prêmio LMM foi *Exuzilhar (verbo)*, neologismo tecido pela escritora e pesquisadora Cidinha da Silva, nesse termo estão atrelados os sentidos de encruzilhada e Exu, assim como o sentido de verbo: contém noção de movimento.

Encruzilhada, Exu e Exuzilhar, elã em *Exit* que abre caminhos para as cenas pulsantes que fabulam, ou mesmo, exuzilham:

É possível criar algo novo? Existe limite para a nossa criatividade? Quais são as liberdades que nos deixam presos? E as escolhas que nos fazem livres? Como escapar da rotina? Propondo uma reflexão sobre estas e tantas outras inquietações, o Grupo Cultura do Guetto (CDG) leva para o palco o espetáculo “EXIT”. O espetáculo celebra os 11 anos do grupo que nasceu em 2006 reunindo amigos do Bairro Pompéia, região leste da capital.⁴

⁴ Sinopse do espetáculo *Exit*, disponível em: <https://veraoarte.com.br/2018/evento/exit-cultura-do-gueto/>. Acesso em 12 de jun. de 2021.

A partir da periferia de Belo Horizonte, o Grupo Cultura do Guetto faz a escolha de seguir longa trajetória apresentando as danças urbanas como “Saída” (tradução de *Exit*) para lidar com questionamentos que atravessam pensamentos e a sociedade.

A foto oficial que divulga *Exit*, autoria de Pablo Bernardo, exhibe um painel de de dançarinas/os estáticos, olhando para frente, olhando para a lente da câmera, olhares fixos e apreensivos, são quinze artistas sob luz e figurinos monocromáticos que se camuflam com a cor das peles, âmbar. Todos e todas, simetricamente lado a lado, formam uma pirâmide, desenho também composto pela posição dos braços que levam as mãos até a boca. Nessa imagem, o gesto de tapar a boca, em vez de silenciamento, soa subversiva resposta aos questionamentos levantados pela sinopse da encenação.

Percorrendo para o 4º Prêmio LMM, ano 2020, a cena *Marcapasso* (2019) conquistou a categoria *Corpo Adereço*. Nome alusivo ao dispositivo que tem por função regular os batimentos cardíacos, *Marcapasso* estabelece e mantém a pulsação rítmica da dançarina Suellen Sampaio, em atuação solo, ela coreografa emoções em passos negritados por danças negras da contemporaneidade. Sampaio ocupa um foco iluminado do espaço cênico, articula movimentos com tranças, brincos, colar, botas e um conjunto de malha preta que veste o corpo, tudo junto, fabula a predita teoria de Martins: “corpo de adereços”. A dançarina culmina a performance estampando um *tablet* em seu próprio peito, inesperadamente a artista exhibe pela “tela/coração” uma queima de fogos luminosos e coloridos como arco-íris, ela então gira lentamente para o público e partilha o transbordamento de seu corpo enroupado de emoções.

Uma dançarina sozinha em cena, porém um trabalho construído coletivamente, *Marcapasso* recebe direção de Alexandre de Sena, concepção de figurino pela própria Sampaio e o diretor, iluminação assinada por Preto Amparo, registros em vídeo e fotografia executados por Pablo Bernardo e produção de Aristeo Serra Negra. A encenação em análise marca passos em confabulações de *Quilombismo*, temática elencada para quarta edição do Prêmio Leda em indicação direta ao livro “O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista”, que versa:

O quilombismo se estrutura em formas associativas que tanto podiam estar localizadas no seio de floretas de difícil acesso, que facilitava sua defesa e

2671

organização econômica-social própria, como também assumiram modelos de organização permitidos ou tolerados, frequentemente com ostensivas finalidades religiosas (católicas), recreativas, beneficentes, esportivas, culturais ou de auxílio mútuo. Não importam as aparências e os objetivos declarados: fundamentalmente, todas elas preencheram uma importante função social para a comunidade negra, desempenhando um papel relevante na sustentação da comunidade africana. Genuínos focos de resistência física e cultural. Objetivamente, essa rede de associações, irmandades, confrarias, clubes, grêmios, terreiros, centros, tendas, afoxés, escolas de samba, gafieiras foram e são os quilombos legalizados pela sociedade dominante; do outro lado da lei, erguem-se os quilombos revelados que conhecemos. Porém tanto os permitidos quanto os “ilegais” foram uma unidade, uma única afirmação humana, étnica e cultural, a um tempo integrando uma prática de libertação e assumindo o comando da própria história. A este complexo de significações, a esta *praxis* afro-brasileira, eu denomino de quilombismo. (NASCIMENTO, 2019, p. 281-282)

No dia dezesseis de setembro de dois mil e dezenove o espetáculo *Marcapasso* fez sua estreia na capital mineira, dentro da programação da oitava temporada da mostra de artes cênicas SegundaPRETA, no Teatro Espanca. Essa edição da SegundaPRETA teve a belo-horizontina Nilma Lino Gomes como homenageada, o lançamento da encenação de Suellen Sampaio obteve lotação do espaço com ingressos esgotados, público amontoado, mas contemplativo pelas grafias e vibração do representativo *Corpo Adereço*, de Sampaio. *Marcapasso* suscita um aquilombamento de emoções, se conecta ao público por meio da dança, trama um mecanismo cênico que rege a pulsação do coração, como ressalta a concisa sinopse do trabalho.

Quilombos Urbanos, *A-corda que é real!*, *Exit* e *Marcapasso* expressam *Corpo Adereço* traçado a partir do reverenciado artigo Performance do Tempo Espiral, são espetáculos celebrados pelo Prêmio Leda Maria Martins e figuram produções artísticas negras belo-horizontinas que marcam e contam parte da história das artes brasileiras.

2. Implementação de poéticas políticas de ação afirmativa

A abrangência deste artigo transita entre introdução e destaques acerca da categoria *Corpo Adereço* do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras visando descortinar um horizonte de cenas de variados estilos, estéticas e gerações que afirmam longo histórico de produções das danças negras na capital mineira.

Quilombos Urbanos, *A-corda que é real!*, *Exit* e *Marcapasso*, juntas por meio do agradecimento pela categoria *Corpo Adereço*, configuram a edificação de um recorte historiográfico cênico negro de 1999 a 2019. Esse conjunto cênico

2672

representa o engedramento de uma narrativa de 20 anos de produção artística, com protagonismo de corpos negros em dança, pulsando resistências e engajamentos socioculturais. Esses espetáculos são memórias, epistemes, coreografias e estéticas que sugerem a continuidade de passos rumo ao reconhecimento e valorização das artes negras da cena, tal qual a concepção do Prêmio LMM.

Martins (2002) diz dos corpos em performance negra restaurando gestos escritos nas memórias, inscrevendo narrativas, transcriando vivências, afirmando e/ou contestando lugares de enunciação e descortinando epistemes. De atos performáticos negros emergem conhecimentos que acrescentam e dão continuidade aos passos ancestrais das diásporas negro-africanas no Brasil, nessa concepção os corpos grafam saberes por meio de amplo repertório de estéticas alfabéticas:

A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal – movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais, etc – a memória seletiva do conhecimento prévio é instituída e mantida nos âmbitos social e cultural. (MARTINS, 2002, p. 89)

Extensão dos dizeres acerca de “corpo de adereços”, Leda Maria Martins ressalta, nesse trecho, as formas de escrita para além dos sinais gráficos de representação transcrita de uma língua, a autora reporta performances que carregam e expõem conhecimentos mantidos na memória e no corpo.

Nesse cenário de plasticidades culturais das performatividades negras, estética alfabética figura exuberância lexical que forma conjuntos repletos de significados, princípios, entonações, hiatos, supressões, perpetuações e variações de região e tempo, assim como as palavras. Por via de compostos estéticos alfabéticos das diásporas negras é possível salvaguardar, confabular, escrever e ler histórias.

Como sugere uma passagem em Tourinho (2020), o processo de mediação e vivência cultural abre caminhos “do ‘á-bê-cê’ ao ‘á-frô-sê’”: processos dinâmicos de fruição das artes e culturas negras”, versa em torno de saberes e pertencimento cultural a partir das artes cênicas negras belo-horizontinas. Refere-se também ao papel das artes cênicas negras no cenário da Educação formal, fomentado em políticas de ação afirmativa, como a implementação da Lei Federal 9.394/96 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), Art. 26.A, que institui o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino

2673

fundamental e médio, públicos e privados. Essa especificidade temática da legislação foi decretada em 2003, pela Lei 10.639, já somando vinte anos de sua implantação no sistema nacional de ensino, segue como regimento basilar no vasto terreno da Educação das Relações Étnico/Raciais. Dessa relação entre Educação, História e Cultura, as artes da cena têm ocupado espaços como vertente que levanta conteúdos sociopedagógicos que contemplam a implementação da dita lei “dez, meia três nove”.

Para a introdução e desenvolvimento de políticas educacionais de ação afirmativa em torno das epistemes, histórias e culturas negras, se destaca a atuação do Movimento Social Negro como agente estruturante e fomentador de mediações entre áreas da Educação, Artes e Culturas. Por via dessas articulações sociais, o Movimento Negro levanta questionamentos e propicia engendramentos, como aponta a ex-ministra das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos:

Afinal, que saberes emergem da experiência e da ação da comunidade negra e são sistematizados pelo Movimento Negro Brasileiro? Esses saberes são emancipatórios? Como a escola e a universidade poderão conhecer esses saberes e introduzi-los, na perspectiva da ecologia dos saberes, como um importante componente dos currículos? Como o pensamento crítico educacional poderá dialogar e incorporar esses saberes?

Certamente, os caminhos são vários. Vamos apontar alguns. Antes, porém, faz-se necessário destacar, dentro da constelação de saberes produzidos pelos negros no Brasil, aqueles com os quais dialogaremos neste texto. São eles: os saberes identitários, os políticos e os estéticos-corpóreos. Podemos dizer que todos três acompanham a trajetória histórica dos negros desde os tempos coloniais e ganham maior visibilidade na educação e na sociedade brasileira a partir dos anos 2000, quando o Movimento Negro traz para a arena política, a mídia, a educação e o sistema jurídico a discussão e a demanda por políticas de ação afirmativas. (GOMES, 2017, p.68-69)

Nilma Lino, também educadora e representação do Movimento Negro, ressalta que há vários meios de abordagem dos saberes negros brasileiros na área da Educação das Relações Étnico/Raciais, dentre as formas citadas favorece negritar, no horizonte deste artigo, os “saberes estéticos-corpóreos”, descritos no referenciado livro “O Movimento Negro Educador: Saberes Construídos nas Lutas por Emancipação”, a partir de conhecimentos que emergem de engajamentos sociais de emancipação do corpo negro.

Nessa publicação de pujança emancipatória, a ex-ministra cita lutas e estudos sobre estéticas que dizem respeito a sistemas coletivos de combate ao

preconceito racial e de ações afirmativas do corpo negro em diferentes contextos sociais:

No Brasil, o corpo negro ganha visibilidade social na tensão entre adaptar-se, revoltar-se ou superar o pensamento racista que o toma por erótico, exótico e violento. Essa superação se dá mediante a publicização da questão racial como um direito, via práticas, projetos, ações políticas, cobrança do Estado e do mundo privado da presença da população negra na mídia, nos cursos superiores, na política, nos lugares de poder e decisão, na moda, **na arte**, entre outros. (GOMES, 2017, p.94. Grifos meus)

Os saberes ressaltados neste artigo como “implementação de poéticas políticas de ação afirmativa” e “celebração de estéticas e movimentos negros” estão inseridos nesse contexto brasileiro de superação da invisibilidade, desconhecimento e demais violências racistas contra o corpo negro.

Nesse palco social de tensões e afirmações raciais, a/o artista das performatividades negras entra em cena com seu referenciado “corpo de adereços”, apresentando estéticas alfabéticas que grafam saberes históricos preservados e transcritos através dos tempos e lugares. Desse panorama artístico de confabulação epistêmica emerge o reconhecimento e celebração das peças *Quilombos Urbanos*, *A-corda que é real!*, *Exit* e *Marcapasso*, pela categoria *Corpo Adereço* do Prêmio Leda Maria Martins, como insurgentes lutas por emancipação.

Denilson Alves Tourinho
UFMG

denilsontourinho@gmail.com

Ator dançarino, mestre em Educação pela UFMG. Idealizador e curador do Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras de Belo Horizonte, curador do 8º Festival de Arte Negra - FAN, Belo Horizonte. Selecionado pelo 2º Prêmio Educar para a Igualdade Racial do Centro de Estudos das Relações do Trabalho de Desigualdades (CEERT), São Paulo/SP, com o projeto “O Poder da Palavra”.

Referências:

BRASIL. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm. Acesso em 27 de out. de 2019.

CENTRO CULTURAL VIRTUAL. **Centro Cultural Virtual**. Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/2002>. Acesso em 11 de jun. de 2021.

_____. **Centro Cultural Virtual**. Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/2003>. Acesso em 11 de jun. de 2021.

2675

_____. **Centro Cultural Virtual.** Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.centroculturalvirtual.com.br/conteudo/1999>. Acesso em 28 de jun. de 2021.

EPISTEMOLOGIAS COMUNITARIAS. **Epistemologias Comunitárias.** Belo Horizonte. <https://labcult.eci.ufmg.br/epistemologiacomunitaria/index.php/gil-amancio/>. Acesso em 12 de jun. de 2021.

ESQUINA MUSICAL. **Esquina Musical.** Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/critica-espetaculo-a-corda-que-e-real-delineia-limites-da-intolerancia/>. Acesso em 12 de jun. de 2021.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador.** Vol. 1. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

ITAÚ CULTURAL. **Itaú Cultura.** São Paulo. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>. Acesso em 12 de jun. de 2021.

MARTINS, L.M.. **Performance do tempo espiralar.** In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territoriais e textuais. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2002.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS. **Prêmio Leda Maria Martins.** Belo Horizonte. Disponível em: <http://premioledamariamartins.com/>. Acesso em 27 de out. de 2019.

SEGUNDA PRETA. **Segunda preta.** Belo Horizonte. Disponível em: <http://segundapreta.com/>. Acesso em 25 de jun. de 2021.

SILVA, Cidinha da. **Exuzilhar:** melhores crônicas de Cidinha da Silva - vol. 1. São Paulo: Kuanza Produções, 2018.

TOURINHO, Denilson Alves. **Artes Cênicas Negras e a Educação das Relações Étnico/Raciais em Belo Horizonte.** Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação. Belo Horizonte. 2020.

“Tecnologia Ancestral”: Reflexões sobre a Dança Aterrada na pandemia

Edeise Gomes Cardoso Santos (UESB)

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

Resumo: O atual sistema brasileiro no qual o neoliberalismo impera, nos transforma mais do que nunca em uma sociedade do desempenho (HAN,2017), uma sociedade onde se elimina o que é diferente, potencializa o que é igual de forma a não problematizar suas ações, pois não existe divergência de pensamento. Com a pandemia tudo isso se agrava. Nesse processo as pessoas tornam-se empreendedoras de si, refém do auto controle, auto vigilância, auto cobrança, chegando a total desgaste e a perda do sentido da vida. As epistemologias afro indígenas (KRENAK,2020 e SODRÉ, 2011,2018,1988) e a filosofia da ancestralidade (OLIVEIRA,2007), nos dá alternativas para encontramos Tecnologias Ancestrais que nos proporciona encantar o mundo outra vez e a Dança Aterrada é uma delas.

Palavras-chave: ATERRAR. TECNOLOGIA ANCESTRAL. DANÇA. PANDEMIA. FILOSOFIA DA ANCESTRALIDADE

Abstract: The current Brazilian system in which neoliberalism rules, transforms us more than ever into a society of performance (HAN, 2017), a society where what is different is eliminated, empowers what is equal so as not to problematize its actions, for there is no divergence of thought. With the pandemic all this gets worse. In this process, people become self-entrepreneurs, hostage to self-control, self-vigilance, self-demanding, reaching total wear and tear and loss of the meaning of life. Afro-indigenous epistemologies (KRENAK,2020 and SODRÉ, 2021,2018,1988) and the ancestry philosophy (OLIVEIRA,2007), give us alternatives to find Ancestry Technologies that allow us to enchant the world again and the Aterrada Dance is one of them.

Keywords: ATERRAR. ANCESTRY TECHNOLOGY. DANCE. PANDEMIC. ANCESTRY PHILOSOPHY

1. Passado que está no presente e é futuro

Sim, estou em uma busca de um silêncio interior que se confunde com o silêncio do universo, um reencontro que dialoga com muitos tempos, o presente, o passado e o futuro em constante espiral, compreendendo este processo como um combustível de motivação de vida alimentado pelo entendimento de ancestralidade.

Trago a ancestralidade nas percepções de ações e oralituras materializadas no cotidiano do povo negro, nas quais o rito, os orikis, o cuidado conosco e com os nossos (território e corpo) e as nossas (an)danças, fazem parte

2677

de um repertório de valores e modos de vida que nos fortalecem. Assim, a ancestralidade reconhece e continua um legado no “Ontem do hoje que é o amanhã” (RIBEIRO, 2020, p.1)

Este conceito ultrapassa a linha consanguínea e afirma-se nas cosmologias e cosmogonias que dão sentido a existência. A ancestralidade rompe com a racionalidade ocidental e não separa o invisível do visível (o cosmo está no homem), essa concepção nega o abismo entre o homem e o mundo, compreendendo que somos natureza. Dessa forma a ação de movimentos corporais são cunhados em nossos contextos, essa é a noção de corporeidade (SODRÉ, 2011) que pode ser individual e coletiva. A aglutinação ensina a corporeidade o entendimento de sensível, pois o sentir é a correspondência da presença do homem no mundo. Assim, o homem está no mundo e o mundo está nele onde os micros pensamentos corporais são os responsáveis pela incorporação do saber (corporalidades). Este acontece com a valorização do contato, da aproximação. Precisamos do hálito do outro, assim, essa cultura não é baseada na acumulação de bem, mas da acumulação de gente.

Muniz Sodré compreende os terreiros de candomblé, como uma proposta de processo civilizatório, que não se reduz a religião, mas é compreendida como uma percepção de mundo que ensina a sociedade ocidental (capitalista e racional) o sentido de complementariedade, da ancestralidade, na qual o corpo não se reduz à carne, nem à mecânica do fazer, mas é concebido como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e criam fronteiras e defesas. Na cosmopercepção afrodiaspórica apresenta o reconhecimento do aqui e agora, as importâncias das relações interpessoais concretas, o valor da experiência simbólica do mundo, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas e a alegria frente ao real. A cultura do terreiro, não se funda com o pecado como pressuposto, nem no amor romântico, o terreiro é o culto da alegria, que é a afinação perfeita com o mundo. SODRÉ (2018) define alacridade como

singular e concreta (e não um abstrato amor universal) que norteia a prática litúrgica da Arkhé negra. Alacridade é algo paradoxalmente sério – pode modular-se em sensualidade e contenção – por ser a condição de possibilidade da comunicação, da prolação da palavra. E esta não se descola jamais da ação, ou seja, o indivíduo não é conduzido por abstrações, mas por signos ou palavras que induzem à ação. É imprescindível o concurso do poder-fazer, da potência de realização em que consiste o axé. Mas diferentemente da felicidade buscada como um fim pela subjetividade do sujeito desejante, a alacridade transcende o querer ser

2678

feliz, pois não resulta de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e sim do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro da pulsão sem o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álbi intelectual e assim vivenciando a alacridade. (SODRÉ, 2018, p. 151)

Alegria, segundo o autor, tem relação com os termos *alecris*, *alacer* referindo-se a terra e ao céu, afirmando que estamos vivendo os cotidianos terrenos e existem experiências que nos provocam o desligamento, o desapego, o “deslocamento para o céu”

por exemplo, aquele instante em que o indivíduo, abrindo-se sensivelmente ao mundo — o sol que nasce, a água corrente, o ritmo das coisas, um encantamento —, abole o fluxo do tempo cronológico e, com o corpo livre de qualquer gravidade, experimenta uma sensação intensa de presente, capaz de envolver os sentidos e libertar a consciência de seus entraves imediatos. (SODRÉ, 2011, p1)

Esta sensação acontece no agora onde tudo se conecta e entra em harmonia provocada pela concordância de todos os sentidos, não é espiritual ou intelectual, mas corporal e diretamente ligada ao prazer contínuo de viver. Para que aconteça é necessária a aceitação do mundo, sem representação, senti-lo e não racionalizá-lo, atingindo a alacridade quando o gozo não se esgota no objeto ou motivo, mas sim, quando o efeito é maior que a causa.

Este conceito reconhece o sofrimento e o ultrapassa na alegria do rito, do culto, da poesis do mundo a sua volta. Nesse estado de movimento e permanente processo de realização, a alacridade não se associa a um estado de felicidade etérea ou associada a exclusivos eventos comemorativos, mas está imbuída de dinamismo de um mover na realização e concretude com o real.

No mundo atual e principalmente nesse período pandêmico este estado de suspensão positiva fica a cada dia mais difícil. Isso porque as bases do paradigma neoliberal estão vinculadas a um futuro próspero e não ao presente possível, está também dialoga exclusivamente com o entendimento da vida voltada ao desempenho e a produtividade, onde ao invés da poesis da profundidade contemplativa, experienciadas surgem as vivências da superficialidade das relações e sentimentos pautados na forma/formula, atendendo a tempos urgentes aos quais estão associados a exclusividade do lucro.

2. Cansaço e Pandemia

2679

Este processo se intensifica quando passamos por uma crise sanitária, econômica, política, testemunhando diariamente muitas mortes próximas e/ou distante; adequando, quase que transferindo, modos de trabalhar, pensar, sentir do mundo presencial para uma configuração virtual, tentando manter as mesmas regras de atender as demandas de produtividade exigida pelo mercado.

A pandemia também trouxe mais intensamente crimes como os feminicídios, ataques de racismos; alertando a todos para a necessidade de uma discussão mais profunda sobre os processos coloniais pautados no patriarcado durante muito tempo reivindicado por instituições contracoloniais que estão presentes reexistindo em nossa sociedade

Nossa ação de encontrar a alegria em meio a um cansaço do pensamento ocidental que não respeita o luto das vidas que se foram; que intensifica trabalho e mais trabalho, onde a competitividade e o individualismo torna-se o foco das ações, fica muito difícil. Uma sociedade que transformou o sujeito em sua própria empresa (não são as empresas externas, mas internas, internamente incansáveis) de forma que a vida se torna um processo de gerenciamento que devemos crescer desenfreadamente tornando-nos pessoas desgastadas, com multitarefas, esgotadas mortos vivos que caminham para consumir (HAN,2017).

Quando pensamos em Brasil, vemos tudo isso regado a uma provável irresponsabilidade da gestão política, econômica, sanitária e descaso com as vidas humanas. Consequência de um Estado com bases neoliberais que enxergam números, lucros, porcentagens, e não pessoas. Encontrar a alegria neste processo é improvável para quem não está disposto à quebra com a epistemologia da nova formatação individual da razão neoliberal ocidental vigente em Governos neofacistas.

O autor Byung-chul Han (2017) em seu livro “a sociedade do cansaço” nos convida para muitas reflexões sobre que tipo de sociedade que estamos vivendo e como estamos nos perdendo, para atender incondicionalmente o novo paradigma social. Ele traz em seu pensamento que a extinção ou exotização do que é diferente, não permite a alteridade das relações, assim são pautadas na positividade, que privilegia sempre o igual e não complexifica as relações, mantendo um pensamento único aceitando-os sem profundos questionamentos. Tornando os processos um saber sem conhecer. Não produz conhecimento, mas aderência, pois sem a diferença não a desafio para refletirmos o mundo.

2680

Esse pensamento (HAN, 2017) propõe a partir do paradigma imunológico, que o tal paradigma

não se coaduna com o processo de globalização. A alteridade que provocaria uma imunorreação atuaria contrapondo-se ao processo de suspensão de barreiras. O mundo organizado imunologicamente possui uma topologia específica. É marcado por barreiras, passagens, e solteiras, por cercas trincheiras e muros. Esses impedem o processo de trocas e intercambio (HAN, 2017, p.13)

Por consequência da pandemia que estamos vivendo, necessitamos das trincheiras do isolamento, da proteção do álcool gel e da barreira da máscara para impedir a invasão do corona vírus em nosso sistema imunológico, no entanto a sociedade neoliberal branca, patriarcal, heteronormativa, nórdica fazem as trincheiras cada vez mais altas e largas não permitindo a existência da diversidade epistemológica.

Hoje no Brasil temos 525 mil mortos¹. Quem está morrendo em sua maioria são as populações invisibilizadas: o pobre, o negro, as mulheres, as travestis, os idosos. Para o sistema Neoliberal não temos um problema, ou seja, “não estamos em pandemia”, “é apenas uma gripezinha”, não usem máscaras, abram os comércios. Isso porque os iguais, poucos são afetados e para estes os “diferentes” (invisibilizados), tanto faz estarem vivos ou mortos, não existem.

O autor ao pensar nesses novos paradigmas desloca da sociedade disciplinar do dever, para a sociedade do desempenho do poder. Essa última, ainda focada na positividade, coloca nas mãos do sujeito seu sucesso, afinal você se autocontrola, você se autovigia, você sempre pode fazer mais. “A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados” (HAN, 2017, p.24/25).

As redes sociais com seus algoritmos também hoje são formas de interação que refletem esse sistema neoliberal que enxerga a todos como consumidores, clientes. Essas atendem a essa estrutura ao capturar nossa atenção, ao ficarmos refém das curtidas ou comentários, ao nos incomodarmos com os números de seguidores, ao sermos potenciais empreendedores, ao mostrarmos uma vida sempre feliz, ao alimentar/manipular nossos, afetos, formas de pensar, agir, o corpo ideal, a alimentação.

¹ Informação em 06/07/2021

Nesse sentido agora na pandemia quando você é o “diferente” e não morre de covid-19, você, não vive, afinal precisa atender a todas as demandas positivas que este modelo nos impõe e esse mundo de alta performance diz que só depende de vc. Sendo nosso próprio chefe, nos convenceram que só depende de nós e consequentemente nós somos nosso maior inimigo, pois não conseguimos atender ao nível de cobrança pessoal/mercado colocando no centro da estrutura a simplificação de nossa existência entre a competência e incompetência individual, geridos por autoataque e flagelação.

Esses sistemas têm suas bases fincadas na autoridade, que ditam “verdades” que não são questionadas e podem até se tornar “Mitos” (como os boatos da “mamadeira de piroca” por exemplo). Impedindo a existência da alteridade e consequentemente da construção de autonomia. Pois, com o outro problematizamos nossas certezas, entramos no estado de dúvida e amadurecemos nossas reflexões/ percepções.

Como imerso nesse sistema Neoliberal e ainda fazendo parte do “diferente” podemos encontrar a alegria de existir?

Essa economia associa o lucro, a vida e a vontade de viver, reduzindo o humano ao biológico e a vida saudável/produtiva, não problematizando as múltiplas subjetividades e esvaziando de sentido nossa existência. Esses tempos tem a especialidade de criar ausências desde a experiência de viver em sociedade até ao prazer de estar vivo. Uma das alternativas para encontrarmos a alegria e ampliarmos os horizontes ou melhor dizendo, segundo Krenak 2019 “suspender o céu” é dançar, sonhar juntos.

3. Juntos

Entre o Orum e o Ayê existe muito para ser sentido, respeitado, compreendido, experimentado. Saúdo estas conexões. Estamos em momento de transformações internas e externas, mudanças profundas conectadas com o todo. Ao pensar o sentido do “juntos” ultrapassa o viés do estar junto ao humano racional e entra na seara em compreender todas as formas de vida na Terra como parte de nós. Assim, uma das alternativas é trazer outras epistemologias para a nossa caminhada, como a afro-indígena, e tirar o humano do centro da interpretação do mundo, espiralizando as relações e poetizando a vida.

2682

Ao compreender a diversidade não como oposição, não como ameaça, não como disputa, mas como condição de existência, pois a vida se vive na afirmação e na negação, na poética da relação diante do mundo de outrem e do si mesmo, o corpo se complementa com a relação com o outro e nos possibilita a desadestrar os sentidos (comum no corpo disciplinado, corpo máquina). O filósofo Eduardo Oliveira diz “Só pode se falar do dia no limite da experiência da noite”. Essa existência nos exige uma produção de sentido que a própria experiência nos conduz.

A filosofia da ancestralidade proposta por Eduardo Oliveira (2007), convoca o corpo (não apenas a matéria física refém da racionalidade), mas o corpo em seu sentido amplo, como filósofo, e esse processo que compreendo como uma tradução poética do cotidiano vivido, segundo o autor, depende da qualidade das relações, pois estas produzem sentidos que podem ser experiências variadas, negativas ou positivas, não existe o tipo ideal. É no gozo desse viver, dessa filosofia criativa do vivido, que enxergamos o mundo como poético e não como uma empresa. Também nesse sentido sobre a mecânica das cidades, Krenak (2019) fala:

A modernização jogou essa gente do campo e da floresta para viver em favelas e em periferias, para virar mão de obra em centros urbanos. Essas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem, e jogadas nesse liquidificador chamado humanidade. Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos. (KRENAK, 2019, p.9)

Mediante a estas reflexões e com intuito de experienciar/vivenciar esse sentido de juntos que desafia a lógica neoliberal, mas dialoga com a epistemologia afro-indígena, percebi que esse momento pandêmico é um convite ao silêncio. De acordo com o filósofo Krenak (2020), o mundo está agora numa suspensão, e pede: “filho silêncio” A terra está pedindo isso para a humanidade ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: “silêncio”. Esse também é o significado de recolhimento” (p.11/ 24%).

Ao compreender que o corona vírus ataca aos humanos, não mais outra forma de vida como cachorro, gato, ou uma pedra, ou um rio, não!!! Ataca a vida humana. Ao perceber que ele problematiza o que é mais democrático na natureza, o ar, pois seja lá onde estivermos o ar vai chegar até nós, sem ele não vivemos. Não podemos passar despercebido/a sem uma pausa e uma reflexão mais profunda.

Dessa forma, acredito que este momento é um alerta para percebermos o que realmente importa.

Assim vieram alguns questionamentos pessoais: Como dialogo com outras vidas não humanas? O que a água, o fogo, a terra, o ar, o mineral, as folhas, as pedras me ensinam? Até onde silencio e não movo na urgência e mecânica do sistema? Até onde me observo, o que como, o que bebo, o que assisto, o que leio, com o que ajo o como reajo? Como compreender o meu movimento? Quais as qualidades de relação que tenho (sem juízo de valor)? Qual o meu sonho? É junto ou separado?

São questões que potencializam o sentido de minha existência, que me ajudam a refletir sobre: Quem sou? Onde estou? Para aonde estou indo? Com quem estou indo? Trazer o sentido da vida, para nós, principalmente nós negros e negras, promove a reumanização, reaculturação, a conexão familiar e ancestral. Não são acidentes ou invenção do subconsciente desconectadas. São tecnologias ancestrais, são dispositivos de memórias desenvolvidos antes e durante a diáspora africana.

4. Tecnologia Ancestral

Vivemos em um sistema racista e sabemos que tudo que pertence a cultura afrodiáspórica foi boicotado para não existir. Mas como conseguimos reexistir até os tempos atuais? Compreende-se que as tecnologias atuam a partir das sistemáticas observações da natureza (natureza em seu sentido amplo) e criam mecanismos de ação que age sobre os contextos observados tendo como objetivo a reestruturação do equilíbrio, cósmico, social e humano.

Estes mecanismos de ação são encontrados em nosso cotidiano, percebidos principalmente nas manifestações culturais /sociais /espirituais afrodiáspóricas. Nesse território de saber africano destaco: O mito que são poéticas encantadas para narrar a moral e ética de uma determinada sociedade, são histórias que não tem a preocupação de ser verdade ou mentira, mas que trazem possibilidades de interpretação do mundo e estruturação de vidas. Segundo o filósofo Eduardo Oliveira (2007):

O mito passa a ser um manancial simbólico que produz um real vivido, e tem por função edificar a experiência africana atualizada na história brasileira. O mito então deixa de ser mero manancial simbólico para se

2684

tornar uma estrutura material dos africanos e seus descendentes. Ele inaugura um outro modo de ser, uma outra forma de vida, um outro regime semiótico baseado mais na magia e no encantamento do que na racionalidade e na explicação. (OLIVEIRA,2007, p.229)

O corpo no devir, compreendendo que se é sendo, de forma que o conhecimento acontece com a experiência, na relação com outros seres, no tempo do agora. Sobre o corpo negro como tecnologia da ancestralidade Simas e Rufino (2018) falam:

OS CORPOS ATRAVESSADOS NAS ENCRUZILHADAS transatlânticas transgrediram a lógica colonial. O projeto que durante séculos investiu na objetificação de seres humanos traficou para essas bandas suportes físicos montados por outros saberes. É através do corpo negro em diáspora que emerge o poder das múltiplas sabedorias africanas transladadas pelo Atlântico. O corpo objetificado, desencantado, como pretendido pelo colonialismo, dribla e golpeia a lógica dominante. A partir de suas potências, sabedorias encarnadas nos esquemas corporais, recriam-se mundos e encantam-se as mais variadas formas de vida. Essa dinâmica só é possível por meio do corpo, suporte de saber e memória, que nos ritos reinventa a vida e ressalta suas potências. (SIMAS E RUFINO,2018, P.49)

Nesses processos de recriar e encantar o mundo a partir de tecnologias ancestrais com base nas epistemologias afro-indígenas, tem a ancestralidade (já citada no início do texto) que aparece como condição de existência. Esta interliga tempo, espaço e natureza, ou o ontem, o agora e o amanhã, ou o velho, o hoje e o novo, ou seja, interliga o visível ao invisível. Se o invisível e o visível fazem parte da realidade, nesse sentido, o sonho também faz parte da realidade. O sonho também é uma tecnologia ancestral, neles encontramos muitas respostas e liberdade de relações que o cotidiano visível não consegue decifrar. O sonho nos permite criar outras realidades, assim como a insônia compreende nossa prisão no que hoje ocidentalizado que vemos.

Existem variadas outras tecnologias ancestrais que produzem sentido e trazem encantamento para o mundo, como: a festa, a música, os banhos, os chás e também como as já citadas na primeira parte desses escritos: a alecridade, as corporalidades, a ancestralidade entre muitas. Debruço nessa pandemia a tecnologia ancestral que me potencializou na vida e no universo acadêmico, a Dança. Ainda são pensamentos embrionários de como a Dança Aterrada pode nos trazer este estado de sentido e encantamento na pandemia.

5. Dança Aterrada

2685

A dança sempre foi o meu jeito de continuar.

“A Dança venceu a Morte”

*Os Ibejis, os Orixás gêmeos, viviam para se divertir.
Não é por acaso que eram filhos de Oxum e Xangô.
Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos, que ganharam de presente de Iemanjá.
Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas em todos os caminhos e começou a comer todos
os humanos que caíam nas suas arapucas.
Homens, mulheres, velhos ou crianças, ninguém escapava da voracidade de Iku (a Morte).
Iku pegava todos antes de seu tempo de morrer haver chegado.
O terror se alastrou entre os humanos.
Sacerdotes, bruxos, adivinhos, curandeiros,
todos se juntaram para pôr um fim à obsessão de Iku.
Mas todos foram vencidos.
Os humanos continuavam morrendo antes do tempo.
Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Iku.
Um deles foi pela trilha perigosa onde Iku armara sua mortal armadilha.
O outro seguia o irmão escondido, acompanhando-o à distância por dentro do mato.
O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor.
Tocava com tanto gosto e maestria que a Morte ficou maravilhada,
não quis que ele morresse e o avisou da armadilha.
Iku se pôs a dançar inebriadamente, enfeitiçada pelo som do tambor do menino.
Quando o irmão se cansou de tocar, o outro, que estava escondido no mato,
trocou de lugar com o irmão, sem que Iku nada percebesse.
E assim um irmão substituiu o outro e a música jamais cessava.
E Iku dançava sem fazer sequer uma pausa.
Iku, ainda que estivesse muito cansada, não conseguiu parar de dançar.
E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível.
Iku já estava esgotada pediu ao menino que parasse a música por uns instantes, para que ela
pudesse descansar.
Iku implorava, queria descansar um pouco.
Iku já não aguentava mais dançar seu tétrico bailado.
Os Ibejis então lhe propuseram um pacto.
A música pararia, mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas.
Iku não tinha escolha, rendeu-se.
Os gêmeos venceram.
Foi assim que os Ibejis salvaram os homens
e ganharam fama de muito poderosos, porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar
aquela peleja com a Morte.
Os Ibejis são poderosos, mas o que eles gostam mesmo é de brincar.*

- Reginaldo Prandi, Mitologia dos Orixás,

Ao se encantar com a dança Iku perdia o controle de seu pensamento racional, que matava quem estava a sua volta. Iku se permitiu ao “deslocamento para o céu”, se permitiu a alecridade, se permitiu ao encantamento o que criou espaços para outras formas de mundo que não fosse exclusivamente a morte pelas armadilhas.

No ano passado (2020) depois de lutas diárias para dar sentido a tantos afazeres profissionais, pessoais, familiares fui diagnosticada com ansiedade e depressão com sintomas de “hipersensibilidade caracterizada predominantemente

por irritabilidade, cansaço intenso e generalizado, dificuldade de concentração e avolia (redução da motivação para realizar atividades rotineiras)”.

Eram dias que pareciam comuns que oscilavam entre grandes motivações e profundas estesias, mas sempre tentando atender ao padrão motivacional positivo de que tudo iria dar certo, e se não deu até então, foi porque não chegou ao fim. Mas, onde era o fim? Me culpava por estar desmotivada, afinal estava com saúde, meus pais (mesmo com as complicações da idade) estavam na medida do possível sadios, casada tinha/tenho um trabalho, do que poderia reclamar?

Até me perceber sem total energia, choramingando pelos cantos, com batimentos acelerados, sem nenhuma motivação para continuar. Acreditei que tinha haver com o trabalho, com o excesso de aulas remotas, reuniões, cobranças pela coordenação. Decidi então investigar outras fontes de renda e me debruçar na mais nova estratégia empreendedora da pandemia, o Marketing Digital para o empreendimento Online. Essa alternativa foi uma ideia iluminada que dialogava com a minha profissão artista/pesquisadora/professora de dança. Mas, memos assim, os processos estavam pautados as regras dessa sociedade do desempenho, da produtividade o que gerava cada vez mais ansiedade e vontade de parar, continuar, parar, continuar...parar.

Entrava e saía com rapidez nas grandes ideias e na desmotivação. Não conseguia sair das armadilhas do sistema, mesmo estudando e tentando praticar as epistemologias afro-indígenas. E a cada dia me via “morta-viva” atendendo as obrigações de onde estava imersa. Um dia levantei cedo (dormia muito pouco na época) e vi o quanto era bonita a casa² com aquela luz. São duas portas de madeira que forma um arco, que abre no meio, com ladrilhos de vidros. As 6:30 da manhã você ouve os pássaros (diferente do rit.: Oh!! Rita volta desgramada!!!, que enche o espaço durante a dia inteiro após as 9:00). E a luminosidade desse horário ultrapassa as cortas quase transparentes.

Naquele dia abri a porta e convidei o sol a entrar, não só entrar, mas me abraçar. Fiquei no limiar da porta, entre a casa e a varanda e de os olhos fechados senti sua presença e impressionante sensação de alegria. Não racionalizei, não

² Durante a pandemia comecei a morar com o Namorado, Aspri. Apesar de sempre frequentar o local, sou amiga da família antes de namorarmos, nunca olhei com detalhe para a casa, sua estrutura e minha atual morada há 5 meses até então (março até julho)

calculei, apenas senti o abraço que fazia questão que fosse em várias partes do corpo. Sem perceber já estava dançando com ele, sentido seu calor, lembrando com saudade de encontros felizes com muitos dos meus, principalmente de minha vó, Dona Dudu, sem motivo, estava em estado de suspensão. A saudade que sentia dialogava com os escritos do filósofo:

A saudade mantém o atavismo do vínculo entre o ser e seu contexto, entre o que ele é e o que faz com o que ele seja, entre a existência e a história, entre a magia e a atualização da vida. Entre o evento e a estrutura, entre o mito e a vivência. A saudade não tem motivos. Tem vínculos. Tem antecedente. O motivo da saudade é o tempo; a potência da saudade é a recriação da vida e não de sentimento de perda... Saudade neste caso é uma potência de criação. (OLIVEIRA, 2007, p.228 e 229)

Foi tão especial que marcamos vários encontros (eu e o sol) e a cada contato novas memórias eram acionadas. Passei a registrar esse dueto que ainda sem música, sem título foi se formatando e construindo sentido com os contextos de minha caminhada que perpassaram pelas experiências das lendas e arquétipos do Orixá Nanã Buruku³, saudades de minha Vó e a parceria com o Sol. A saudade atualizada com o passado tornou-se arte no presente. Este processo se concretizou no vídeo-dança para reflexões futuras chamado “SAUDADE”.

https://www.youtube.com/watch?v=Pe3E_hT8jU4

A Saudade inicialmente era do movimento, do sol na pele, de me ver dançando sem o compromisso do olho do outro. Depois a saudade começou a se aprofundar, saudade de casa, de meus pais, irmãos, tios, tias, primos, primas e, sempre, de minha Vó. Em uma ligação com meu primo (Wendel Gomes) conversamos muito sobre a nossa matriarca e o quanto nos ensinou, seu jeito ímpar (escrachado) de lidar com o mundo, que preciosidade era conviver com dona Dudu. O tempo passou muito rápido e hoje não temos mais as reuniões gigantescas de família em Valença, no interior da Bahia. Era o bolo, o pão, o chá, o chamado arrastado, os palavrões, o cheiro de talco, a alfazema, as argolas, os colares, o pé de biribiri, o quintal, o banho de cuia, as moquecas, o caranguejo, o troco da venda de Dona Ruth, o cheiro de cravo, o altar, a reza ... (Trecho da descrição do vídeo Saudade)

E mesmo tendo dias ainda oscilantes no humor, esse processo foi o início de uma possível alternativa de perceber a dança como uma tecnologia ancestral, de forma a encantar aquele contexto que vivia, pois, até a *Rita, que deu*

³ Nanã Buruku é um dos Orixás que me acompanha nas pesquisas acadêmicas desde o mestrado e seu dia é comemorado em 26 de julho, data próxima a esses processos de investigação. Percebi que muitos símbolos se comungavam, para mais uma vez dialogar com ensinamentos dessa Orixá.

uma facada, e fazia parte de minha trilha sonora diária, foi aceita de volta e retiraram queixa.

O mês de agosto chegou e para nós da religião de matrizes africanas é um mês que se saúda o Orixá Omolú. Um Orixá que neste momento pandêmico é muito solicitado/respeitado, porque está associado tanto a morte por doenças e epidemias como a cura e a beleza ofuscante do Sol, não consegue o enxergar a olho nu. Sua saudação é ATOTOOO!!! Que significa: Silêncio, o Rei está em Terra!!! Ele é o senhor Rei da Terra! Filho mais velho do Orixá Nanã. Eu já imbuída de silêncios, em diálogo com o sol e muitos questionamentos (pessoas, profissionais, emocionais), principalmente relacionados a minha dança, onde ela se encontrava e em busca de sentidos, decidi voltar a dançar de corpo inteiro⁴. Ainda com olhar atento ao novo território que morava, procurei um espaço que tivesse plantas e onde o solo (o chão, a terra) fizesse parte da cena, assim escolhi ser vista do alto. Foi uma femenágem dançar para o velho Omolú. A proposta era propagar o seu silêncio, para perceber o nosso respeito e disponibilidade de continuarmos vivos, dançando, encantando. Assim surgiu o segundo “S”. vídeo-dança “SILÊNCIO”.

<https://www.youtube.com/watch?v=g3w4ur1wZ9w>

Agosto, um mês que nos proporciona profundas reflexões, e com a pandemia este mergulho interno aumenta ainda mais. No momento vivemos, às vezes, dias estimulantes, motivados e outros completamente desconectados e frios, tenho visto que isso é uma constante para muitos. Em busca de um equilíbrio pessoal, dialogando com muitas estratégias, resolvi (re)conectar com o que me trouxe mais pertença no mundo, A Dança. O vídeo “SILÊNCIO...” “sou eu/dança neste momento, é uma “femenagem” ao Rei da Terra, Orixá que sempre esteve presente em minhas andanças com a arte, consequentemente, saúde e vida. Voltando Dançar a algum tempo neste novo contexto, com muitos altos e baixos, compartilho, o espaço, o movimento, as intenções, o discurso, a sensibilidade, a estética de uma Edeise que está se (re)descobrimo, trazendo no corpo, no movimento, sua arte-cura em tempos de introspecção e cuidados minuciosos. (Trecho da descrição do vídeo Silencio)

Parei, silencieei. Todas as vezes que assisto este vídeo eu choro, isso porque faziam 8 anos sem dançar e encontrei um corpo diferente. Identifiquei a respiração ofegante, o tónus mais tímido, um pulsar acelerado, mas ainda uma vibração que me emociona a cada convite que fazia a esse encontro dançante comigo. Apesar das dificuldades físicas, por não ter mais 20 anos, a dança parecia

⁴ Falo corpo inteiro porque queria desafiar meu corpo, sair do lugar comum do prazer proposto no vídeo dança anterior “saúde” e entrar em estado de movimento mais explosivo, como normalmente dançava a algum logos tempos atrás.

ser um lugar que sempre me pertenceu, um lugar de intimidade que fazia tempo que não dialogava. O sentido está/estava no exercício de escutar o silêncio, ouvir a si mesmo, o coração como medida desse alinhamento, quando ouve o coração você houve o seu interno, ouve seu ori, escuta sua ancestralidade, o coração é a consciência. Mas meu silêncio ainda estava muito barulhento. Não sei se pelas expectativas de minha dança, não sei se por busca de respostas que acalmasse meu fluxo de indagações. Nesse constante processo continuei caminhando, dançando.

E já embevecida com os Orixás do Panteão Jeje, só faltava “enganar a morte” junto ao mais belo dos Orixás, o rei do movimento, que transita pelos extremos, o fundo da terra e o auto do céu, que propicia a união dos opostos com os ciclos, as possibilidades de mudanças, a troca de pele, a arte, O Orixá Oxumaré. Representado na natureza pela serpente e pelo arco-íris, como não dançar para o Filho mais novo de Nanã, que dialoga com a riqueza e transformação, era tudo que precisava no momento. Ainda admirada com arquitetura da casa e atenta a mudança do ambiente quando mudava a temperatura ou o clima, a escolhi um espaço na nova morada que pudesse ver o céu e estar em vários planos, as vezes no alto as vezes em baixo, a escada da estrada foi a opção mais acertada. E assim completa a Trilogia “S”, com o vídeo-dança “SAUDAÇÃO”

<https://www.youtube.com/watch?v=XtiQh3SK4GU>

Depois dos vídeos “Saudade” e “Silêncio”, trago “Saudação” finalizando a trilogia “S”. Em busca de refletir a recriação um novo mundo, de finalizar um ciclo e iniciar novas experiências, saúdo, com este vídeo, a prosperidade, a revolução e a mudança. Parto da compreensão que a terra está em constante movimento e esta faz um diálogo direto com/no meu/eu corpo. Busco pôr em movimento (dançando) os meus ciclos, minhas inquietações e limitações. É sol, é chuva; é céu, é terra; é tristeza, é alegria; é de pé, é deitada, ... são o dinamismo do existir que reflete em mim. Entre o Orum e o Ayê existe muito para ser sentido, respeitado, compreendido, experimentado. Saúdo a esta conexão. Estamos em um momento de transformações internas e externas, mudanças profundas conectadas com o todo. “Saudação” é a percepção de que não existe diferença entre a natureza e o humano, somos uno e estamos vivos, conectados como uma fluente dança. (Trecho da descrição do vídeo Saudação)

Apesar dos três vídeos existirem por motivações diferentes, onde “Saudade” era um encontro com o meu passado, principalmente com minha vó, “Silêncio” encontro com meu presente, minha dança e o invisível; e “Saudação” o futuro de possíveis transformações e ciclos; estes vídeos estavam interligados um no outro. Os três vídeos me propuseram conhecer dançando meu novo território,

2690

lugar que ficaria mais próxima durante um longo tempo, pois estamos até hoje em casa por conta da segunda onda, terceira onda, quarta onda e assim segue o fluxo. Os três vídeos me permitiram reconhecer, rever meu corpo, minhas possibilidades e limitações, meus movimentos, relações e inspirações. Os três vídeos também despertaram um lugar de confiança sobre minhas ações/profissão que oscilava entre competência e engano geral. Os três vídeos contaram para o mundo e principalmente pra mim que sou um artista da dança e que ela me permite encantar e estar Viva-viva e não Morta-viva. Os três vídeos presentificou sensações, emoções, sonhos que fizeram me sentir possível nesse sistema criado para pessoas como eu não existir. Esses três vídeos me proporcionaram conhecer uma dança com assinatura própria que dialogava com o encantamento do novo território, sua natureza, sem distanciar de minhas memórias e arquétipos dos Orixás, trazendo sentido e motivação para continuar. Os três vídeos me proporcionaram experimentar uma dança que chamo até então de Dança Aterrada.

Ainda em estado de oscilação, mas agora, mais do que nunca, atenta ao presente, ao meu corpo e tudo que me cerca (seja visível ou invisível) sigo em busca do equilíbrio, do que realmente importa e ainda insisto em responder à questão: O que move me mover em dança? Assim surgiu o vídeo: “O QUE ME MOVE?” (<https://www.youtube.com/watch?v=ENpbYZ7E2Ko>) neste vídeo dancei na parte do fundo da casa. E aí estou eu. Compreendendo não só o futuro, mas também o passado e principalmente o presente como ancestral.

Em busca de desvendar não só os quintais, o que fica mais ao fundo com a dança, mas agora também o dentro da casa (serão os próximos experimentos), me desconectei das redes sociais, principalmente o Instagram. Entrei na “segunda onda” da dança aterrada. O experimento agora busca ouvir o fluxo vibracional e perceber o cosmo em mim. O silêncio é maior que antes. A proposta agora é uma escuta sensível, que não tem padrão, formula. É uma escuta que está atenta ao agora, ao hoje, é uma proposta de vida/dança sentida no ato de viver, e não deixar a vida/dança passar despercebida. Sei que algumas interpretações só o tempo pode decifrar, mas a ideia é ver o hoje realmente como um “presente”. Uma dádiva de existir. Acredito que será mais um reencontro que potencializará todos os sentidos e horizontes.

A dança que investigo e proponho parte dos princípios da ancestralidade, é uma Dança Aterrada que prioriza a escuta, o sentir, o autoconhecer, o ritualizar, a

2691

presentificação, a nós. O seu processo de experimentação desagua no filosofar de corpo inteiro. Este mergulho profundo nos permite dançar com o presente/ passado/ futuro/ medos/ vitórias e ressurgir mais consciente da presença e potência que somos. A Dança Aterrada como tecnologia ancestral, “engana a morte” e dá sentido e encantamento a vida. A Dança Aterrada permite sentir, ter e manifestar o real tamanho que temos.

Edeise Gomes Cardoso Santos
UESB
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
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

Referências:

- HAN, Byung-chul. **A Sociedade do Cansaço.Vozes:** Petrópolis, 2017.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** Companhia das letras. São Paulo 2019
- KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda.** Companhia das letras. São Paulo 2020
- OLIVEIRA, David Eduardo de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.** Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.
- RIBEIRO, Katiuska, **O Futuro é Ancestral.** Texto publicado em 19/11/2020 no Le Monde Diplomatique em parceria com a Coluna Anpof. <https://diplomatique.org.br/o-futuro-e-ancestral/> acesso em 03/03/2021
- SODRÊ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Petrópolis: Editora Vozes, 1988
- SODRÊ, Muniz. **Alegria e Corporalidade Afro-Brasileira.** FALAAB, publicado 11 de Janeiro de 2011 <https://www.analisebioenergetica.com/fla/alegria-e-corporalidade-afro-brasileira/> acesso em 28/06/2021
- SODRÊ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis: Editora Vozes, 2018

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira: passagens dançadas entre Brasil, Estados Unidos e Haiti¹

Erika Villeroy (UFF)

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

Resumo: Abordagem histórico-crítica sobre a emergência de uma dança negra cênica no Rio de Janeiro, nas décadas de 1950 e 1960, consolidada pela bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista mediante a articulação das técnicas do balé clássico, das danças modernas e de consistente pesquisa acerca das danças afro-brasileiras e dos pés de dança do candomblé. Levando em conta as possibilidades de abertura e transformação dos códigos próprios do que hoje é uma das vertentes de maior peso do que se entende por danças afro, que permitiram a criação de novas poéticas e metodologias, o texto aponta para a existência de uma estética negra que se construiu no campo das artes cênicas no contexto da diáspora negra.

Palavras-chave: MERCEDES BAPTISTA; HISTÓRIA DA DANÇA; DANÇAS NEGRAS.

Abstract: This text takes a historical and critical approach to the emergence of Black concert dance in Rio de Janeiro between the 1950s and 1960s. This movement found its consolidation through the ballet dancer and choreographer Mercedes Baptista's articulations between classical ballet, modern dances, as well as her consistent research regarding secular and religious Afro-Brazilian dances. By considering the possibilities of openings and transformations within the codes of Danças Afro that allow for the creation of new poetics and methodologies, the text also seeks to base the existence of a Black aesthetics in the performance arts within the context of the black diaspora.

Keywords: MERCEDES BAPTISTA; HISTÓRIA DA DANÇA; DANÇAS NEGRAS.

Mercedes Baptista e a história das danças no Brasil

Nas décadas de 1950 e 1960, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista teve projeção no Brasil e no exterior como companhia de danças folclóricas integrada por bailarinos negros que apresentavam repertório autoral sem precedentes no país. Ao dividir a cena com o Teatro Folclórico Brasileiro e as performances do babalorixá e

¹ Artigo publicado originalmente na Revista Arte & Ensaios, vol. 27, n. 41 (jan. /jun. 2021).

dançarino João da Goméia² e Didi de Freitas de Vilar dos Teles, o grupo se destacou por conta do rigor técnico e coreográfico empenhado por dona Mercedes na adaptação de danças negras brasileiras para a cena – as danças dos orixás oriundas dos candomblés de nação Ketu e Angola, o lundu, o frevo, a ciranda, o maracatu, o xaxado, o coco e o baião.

Conhecida também como a primeira bailarina negra a ser aprovada no concurso para o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro,³ Mercedes Baptista é parte fundamental da história das danças no Brasil. A primeira geração de bailarinos que ela formou – entre eles, Walter Ribeiro, Gilberto de Assis, Isaura de Assis e Marlene Silva – deu continuidades múltiplas e diversas ao trabalho de dona Mercedes a partir de suas próprias práticas artísticas e pedagógicas, que hoje têm reverberações nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte. Seu nome e seu trabalho, no entanto, seguem à parte dos currículos dos cursos de dança nas universidades e demais instituições de ensino no país.



Figura 1 -Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

² Conhecido na imprensa da época como o rei do candomblé, João da Goméia (1914-1971) emigrou para o Rio de Janeiro em 1944 como dançarino para se apresentar nos cassinos com as danças de terreiro que já haviam começado a entrar para a cena de Salvador.

³ Assim como Raul Soares foi o primeiro bailarino negro aprovado nesse concurso.



Figura 2 -Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Mercedes Ignácia Krieger da Silva nasceu em Campos dos Goytacazes (RJ), em 1921. Sua trajetória no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, as passagens pelo Teatro Experimental do Negro, de Abdias Nascimento (1914-2011), e a Dunham School of Dance and Theater, da coreógrafa e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1906-2006) levaram-na a inaugurar, em 1952, a Academia de Danças Mercedes Baptista, situada na Gafieira Estudantina da Praça Tiradentes, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Um ano depois, o Ballet Folclórico Mercedes Baptista já se apresentava em teatros de revista e cassinos como a primeira companhia de dança da cidade a levar para a cena elementos da cultura negra pensada e dançada por artistas negros.

Dona Mercedes teve parte também na série de transformações que fizeram das escolas de samba cariocas o que são hoje – da verticalização e espetacularização dos desfiles à exploração de temas negros nos sambas-enredo, antes fortemente influenciados pela política nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas. Entre elogios e críticas, ao coreografar a Ala dos Importantes do G.R.E.S. Acadêmicos do Salgueiro com um minueto, ela ficou conhecida como a introdutora do passo marcado no carnaval do Rio de Janeiro. Seu nome é marcado na história da agremiação em 1963, ano em que, passando à frente das gigantes G.R.E.S. Portela e G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira, a Acadêmicos do Salgueiro levou o primeiro lugar com o enredo “Xica da Silva”, de Arlindo Rodrigues.

2695

A atuação de Mercedes Baptista no campo das políticas públicas para a arte foi fundamental também para o reconhecimento e profissionalização dos bailarinos e coreógrafos das danças afro⁴ – como aponta o professor e pesquisador da Escola de Danças Maria Olenewa (antiga Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro), Paulo Melgaço. Em 1979, ela participa da criação do Conselho Brasileiro da Dança como secretária adjunta e em seguida da Associação Profissional dos Profissionais da Dança, que veio a ser o atual Sindicato dos Profissionais da Dança do Município do Rio de Janeiro (SPDDMRJ). Assim, Mercedes Baptista ficou responsável pelos critérios de avaliação dos candidatos ao título de bailarino profissional de dança afro-brasileira (Melgaço, 2007).

Eros Volúcia, brasilidade e mestiçagem

A ascensão do Ballet Folclórico Mercedes Baptista se deu em meio a dois contextos sócio-políticos distintos e, de certa forma, antagônicos, que se entrelaçaram no campo das artes cênicas desde a década de 1930: por um lado, a construção da identidade nacional associada a uma certa concepção de mestiçagem que começa a ser veiculada a partir da aliança entre parte da classe artística modernista e o Estado ao longo da Era Vargas. Por outro, o surgimento de companhias como a Companhia Negra de Revistas,⁵ em 1926, e, mais adiante, o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 por Abdias Nascimento. Essas duas companhias determinaram a abertura de outras possibilidades para a representação das culturas e da experiência negra em cena, em contrapartida às caricaturas referentes a um certo imaginário sobre o sujeito negro que figurava nos palcos brasileiros até então (Martins, 1995).

No Estado Novo, a ideia de brasilidade foi constituída a partir da implementação de políticas culturais que, ao selecionar e recriar elementos das culturas negras, visavam produzir a imagem de um Brasil mestiço, por meio do que a pesquisadora Lília Schwarcz (2012) descreve como a desafricanização desses mesmos elementos, isto é, do embranquecimento e do apagamento de suas origens

⁴ A expressão se refere aqui a uma vertente singular que trabalha a partir de danças e expressões afro-brasileiras em contexto cênico, sendo frequente, mas não necessária, a articulação transversal com técnicas das danças modernas e da dança clássica europeia.

⁵ Fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), o Monsieur du Chocolat, e integrada por Grande Otelo (1915-1993) e Pixinguinha (1897-1973), a Companhia Negra de Revistas marcou o que o pesquisador Jefferson Bacelar (2007) descreve como o início do teatro negro no Brasil com a estreia em 1929 da peça *Tudo preto*.

africanas. O discurso sobre a mestiçagem, alinhado à falsa projeção de uma convivência racial pacífica e igualitária, atravessou a produção artística em suas diversas esferas de circulação e teve forte expressão no trabalho da bailarina e coreógrafa carioca Eros Volúcia (1914-2004).

Filha dos poetas Gilka e Roberto Machado, Volúcia (1983) ficou conhecida na elite artística e intelectual por sistematizar o que afirmava ser a *folk-dance* brasileira ou a coreografia nacional. Em 1939, a convite do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema (1900-1985), ela assumiu a direção do curso de balé do Serviço Nacional do Teatro (SNT), sediado no Teatro Ginástico Português – foi ali que, seis anos mais tarde, Mercedes Baptista teve suas primeiras aulas de dança com Eros Volúcia. Com o apoio de sua mãe, que se mudara com ela de Campos para a capital, dona Mercedes teve a oportunidade de considerar uma carreira que para a maioria das meninas negras da época era um sonho distante. Enquanto trabalhava na bilheteria de um cinema na Tijuca, tomou conhecimento do curso de Volúcia, que frequentou por pouco mais de um ano antes de entrar para a Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Eros Volúcia é frequentemente citada como a precursora de Mercedes Baptista. Ex-bailarina da Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ela deixou o balé clássico europeu para se dedicar a uma pesquisa autoral e interpretação livre de danças afro-brasileiras como o frevo, o maracatu e as danças de terreiro. Volúcia era uma *enfant terrible* – entre as décadas de 1930 e 1960, ela, Luz del Fuego⁶ e Felicitas Barreto⁷ foram algumas das mulheres que fizeram nome no Rio de Janeiro levando para a cena performances atravessadas pelo exotismo que marcou tanto o modernismo nas artes em seu contexto mais amplo quanto a narrativa da brasilidade em sua demanda pelo embranquecimento da imagem do país.

A partir das ideias de transgressão, liberdade e de um interesse genérico pelas danças negras e indígenas, cada uma dessas artistas teve suas contribuições no sentido da ruptura, até certo ponto, de determinados padrões estéticos e do conservadorismo que recaía sobre os corpos das mulheres brancas. Esse

6 Nome artístico de Dora Vivacqua (1917-1967), atriz, naturista e bailarina nascida no Espírito Santo.

7 Bailarina, escritora, pintora e naturista nascida na Alemanha, cujo trabalho artístico e teórico pode ser descrito como um estudo livre e lúdico sobre elementos das culturas negras e sobretudo indígenas, a partir de suas viagens por Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela (Ferraz, 2017).

movimento, no entanto, é feito a partir da reiteração de noções de hipersexualização do corpo das mulheres racializadas e da falta de entendimento das dinâmicas, lógicas e estéticas próprias de expressões culturais que eram diversas e complexas.



Figura 3: Eros Volúcia em ensaio para a *Life Magazine* Fonte: Life Picture Collection.

No contexto das danças modernas, Eros Volúcia estava alinhada a artistas como Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968) no que se referia a um ideal de liberdade de movimento – liberdade que no seu trabalho se traduz em falta de rigor técnico respondendo a seu modo às limitações e à rigidez dos códigos formais do balé clássico europeu. A referência às danças afro-brasileiras relaciona-se a um imaginário que as projeta, em suas palavras, como desordenadas e exóticas (Volúcia, 1983). Como argumenta Bell Hooks (1992, p. 24) em *Black looks: race and representation*, a fascinação pelo Outro aparece na modernidade como resposta a uma crise de identidade própria da branquitude que, mesmo quando se interessa por outras formas de estar no mundo, persiste em demarcar a distância entre sujeito e objeto.

No sentido de melhor compreender o contexto sócio-político e as bases técnicas, poéticas e metodológicas da Escola de Dança Afro-Brasileira, é fundamental repensá-la em suas afluências, afastar o trabalho de Mercedes Baptista

2698

da referência de Eros Volúcia e aproximá-lo da emergência de um campo coreográfico no contexto dos trânsitos, intersecções e tensões da diáspora negra que vão tecer estéticas próprias e tratar de questões diversas das que atravessavam a produção artística eurocêntrica. Ao relacionar Volúcia com a lógica de representação da mestiçagem, é possível desfazer parte dos nós que desconsideram a agência do sujeito negro na história das danças no Brasil.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Em seus primeiros anos de carreira como bailarina clássica, Mercedes Baptista chamou a atenção da imprensa por suas participações em espetáculos como *Iracema* (1948), *“Maracatu do Chico-Rei* (1951), *Danças Indígenas do Guarany* e *Sinhô do Bonfim* (Melgaço, 2007), que marcaram a produção do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro como expressões do que o historiador Roberto Pereira (2003) chama de balé brasileiro. Ao mesmo tempo em que era exaltada por seus professores e colegas de profissão quanto a sua beleza, seu talento e sua competência técnica na dança clássica europeia, sua atuação na companhia foi restrita a figurações que, apesar de muito bem recebidas pela mídia e pelo público, eram pontuais.

A impossibilidade de exercer plenamente sua profissão para além das passagens nos espetáculos de viés nacionalista a aproximou dos trabalhos do ator, produtor, escritor e sambista Haroldo Costa, do Teatro Folclórico Brasileiro, e de Abdias Nascimento, do Teatro Experimental do Negro. Esses dois encontros são determinantes na sua relação com as representações do que era entendido como folclore em cena – danças negras e indígenas que exerciam a função de alegorias no imaginário da identidade nacional –, bem como no seu posicionamento político enquanto mulher e artista negra, refletido em parcerias e escolhas poéticas e estéticas que resultaram no trabalho do Ballet Folclórico Mercedes Baptista.

Ao mesmo tempo em que seguia como parte do corpo de baile do Municipal e já reconhecida na imprensa por sua carreira como bailarina, ela participa tanto da estreia da companhia de Haroldo Costa quanto dos espetáculos, atividades culturais e ações políticas do Teatro Experimental do Negro ao lado das atrizes Ruth de Souza, Arinda Serafim, Marina Gonçalves, Elza de Souza, Ilena Teixeira, Neusa Paladino, Maria D’Aparecida e Agostinha Reis – integrantes do Departamento

2699

Feminino do Teatro Experimental do Negro, pouco mencionado nas narrativas oficiais sobre o coletivo.

A encruzilhada

Em *A Cena em Sombras* (1995), a encruzilhada é descrita por Leda Martins (1995, p. 53) como “o jogo das aparências, a dupla fala, o dialogismo, o massacramento sígnico, o uso da ironia”. Martins se refere às operações de deslocamento de signos que podem constituir a experiência vivida do negro em diáspora. Para a autora, a negritude não seria definida como um *topos*, isto é, como um lugar definido em termos absolutos, mas sim por uma rede complexa de relações que se dão a partir de contextos sócio-políticos singulares. Se, em sua dimensão simbólica, a violência colonial enquadra o sujeito negro mediante a produção, projeção e fixação de determinadas imagens, a negritude se constitui na negativa desse processo: por um lado desviando e apropriando-se de generalizações e estereótipos (falados, dançados); por outro sustentando códigos próprios que são frequentemente ilegíveis para o branco. Nesse sentido, é possível entender o corpo negro em diáspora como uma “rede material e de energias, como perspectiva de mundo e lugar de conhecimento”, tal como descrito pela pesquisadora Luciane Ramos Silva (2017, p. 24).

O trabalho de Mercedes Baptista passa por uma certa ideia de folclore, termo aqui entendido como uma ficção que justifica e dá contornos ao que seria a brasilidade projetada pelo Estado Novo. É essa condição que vai, de certa forma, legitimá-la como ouro nacional aqui e no exterior. Por outro lado, essa passagem se fez simultânea e mediante estética e pensamento inevitavelmente negros, que se originam no conflito, no desvio e nas contradições que constituem a invenção da identidade do povo brasileiro – e sobre eles operam, como aponta Martins (1995).

Trata-se aqui de uma técnica que foi historicizada de forma subalterna e que permanece circunscrita ao campo das danças folclóricas, campo esse que legitima a pretensa universalidade do que se entende por danças modernas e danças contemporâneas. A partir desse problema, então, é possível pensar a necessidade de traçar histórias transculturais da dança (Launay, 2017), entendendo os trânsitos que hoje ocorrem em escala global e que estabeleceram um campo de práticas híbridas traçadas a partir de saberes múltiplos e necessariamente

2700

hierarquizados entre si: os intercâmbios entre coreógrafos e bailarinos de diferentes origens e formações efetivados por meio de relações de poder que vão determinar espaços de circulação e registro, assim como atravessar os processos de criação artística, de construção e transmissão de técnicas.

Teatro Experimental do Negro e Katherine Dunham: a diáspora negra em cena

Um ano depois da publicação, em 1943, de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987) – obra que teoriza e consolida o mito da democracia racial em suas descrições idílicas da vida no engenho –, o Teatro Experimental do Negro participou de um contexto de avanços significativos no debate das questões raciais no Brasil e na luta por ações afirmativas, causando uma disruptura na cena teatral do Rio de Janeiro. Abdias Nascimento, escritor, artista plástico, teatrólogo, político e poeta, juntou-se a uma rede de artistas e intelectuais negros que, até o golpe militar de 1964, construíram para a cena uma estética negra que divergia do Brasil mestiço de Eros Volúcia.



Figura 4 - Lélia Garcia em *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. Fonte: Acervo Itaú Cultural.

2701

Mercedes Baptista se aproxima das atividades do coletivo em 1948, ao vencer o concurso Rainha das Mulatas. A partir de então, ela começa a atuar também como bailarina, colaboradora e mais adiante como coreógrafa de peças como “Rapsódia Negra”, encenada em 1952 – ano de seu retorno ao Brasil depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, em Nova York. Em 1950, passa a integrar o Conselho Nacional de Mulheres Negras, instituído em 18 de maio desse ano pela jornalista e assistente social Maria de Lourdes Vale do Nascimento, na época companheira de Abdias Nascimento (Larkin, 2008). Maria de Lourdes participou da criação tanto do Teatro Experimental do Negro quanto do jornal *O Quilombo* (1948), redigindo a coluna “Fala Mulher” entre 1948 e 1950, sendo também pioneira na reivindicação dos direitos das empregadas domésticas e na realização de estudos acerca dos problemas de origem psicossocial decorrentes da prostituição (Xavier, 2016).

Sua passagem pelo Teatro Experimental do Negro e sua relação com Abdias do Nascimento marcam também sua virada enquanto artista negra alinhada ao discurso de uma militância política que emerge na década de 1930 no Brasil. Não por acaso, foi por intermédio dele que, em 1950, ela chega até Katherine Dunham. Na condição de coreógrafa, Dunham havia sistematizado uma das vertentes das danças modernas de maior peso nos Estados Unidos em função da sua pesquisa sobre as danças negras originárias do Caribe. É o relacionamento com ela, mais do que o contato com Eros Volúcia, que pode ser compreendido como um dos elementos-chave para entender a formação da dança de Mercedes Baptista.

Durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro Katherine Dunham – em passagem pelo Rio de Janeiro com sua companhia Katherine Dunham Dance Company –, a convite de Abdias Nascimento, deu a aula inaugural do Curso de Balé Infantil do Teatro Experimental do Negro. Mercedes é, então, escolhida por Dunham para estudar na Dunham School of Dance and Theater, situada em Manhattan, Nova York, instituição em que a coreógrafa desenvolveu técnica e método de ensino que, para além dos Estados Unidos, tiveram reverberações nas Américas Central e do Sul, a exemplo de Mercedes Baptista e da coreógrafa e bailarina haitiana Emérante de Pradines⁸ (Dee Das, 2017).

⁸ Emérante de Pradines (1919-2018), bailarina, coreógrafa, cantora e folclorista haitiana que desenvolveu seu trabalho a partir da articulação entre técnicas de dança moderna, a técnica Dunham e danças seculares e religiosas do Haiti.

A partir dos códigos e da estrutura formal do balé clássico e das danças modernas, Dunham estabeleceu as bases para a sistematização de danças afrodiaspóricas que fizeram parte da sua pesquisa de campo. Como discente do curso de antropologia da Universidade de Chicago, ela recebeu bolsa para desenvolver pesquisa de campo sobre as danças negras do Caribe. Katherine Dunham passou pela Jamaica e pelas ilhas de Trindade e Tobago, mas logo voltou sua atenção para as danças religiosas do culto vodun do Haiti. O estudo coreográfico do *yanvalu*, dança feita para o vodum Dangbala Wedo,⁹ deu origem a um trabalho extenso de mobilização articular e exercícios de barra, solo, centro e diagonais que foram associados a um repertório próprio das danças negras afro-caribenhas.

O nome de Katherine Dunham só aparece nas histórias das danças modernas estadunidenses a partir do final da década de 1990, com o trabalho de pesquisadores comprometidos com a revisão de narrativas que desconsideram a agência de artistas não brancos na emergência desse campo. Suas contribuições para a antropologia e a dança, bem como sua influência sobre o trabalho de Alvin Ailey (1921-1989), a emergência da *jazz dance* e de estéticas negras para a cena na diáspora afro-americana, constituem legado ainda por ser reconhecido em toda a sua extensão.

⁹ No culto vodum dos povos Ewe-Fon, Dangbala Wedo é a serpente que participa da criação do universo e tem seu reflexo nas cores do arco-íris.



Figura 5 - Katherine Dunham em *L'Agya* (1934). Fonte: Library of Congress – Katherine Dunham Collection.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista e a Escola de Dança Afro-Brasileira

Ao chegar no Rio de Janeiro depois de um ano na Dunham School of Dance and Theater, dona Mercedes não só dá continuidade ao trabalho de Katherine Dunham, como o atualiza em relação à experiência da negritude no Brasil, que foi, nas palavras de José Carlos Arandiba, diretor e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, terra fértil para a técnica Dunham em seu alcance dos princípios de movimento das danças afro-diaspóricas.

A Escola de Dança Afro-Brasileira, como é chamada até hoje pela sua terceira geração de professores e bailarinos, teve reverberações no Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador, onde atravessa a formação da cena contemporânea de dança afro-baiana. A extensão do trabalho de Katherine Dunham e de Mercedes Baptista confirma uma perspectiva sobre as corporeidades negras em diáspora, que moveu a pesquisa antropológica de Dunham no Caribe, em que os diálogos e correlações que se dão entre modos de fazer diversos e heterogêneos se relacionam à dispersão das comunidades escravizadas pelo continente, fazendo com que elementos e práticas das etnias Ewe-Fon, por exemplo – no Brasil

2704

conhecidos como *jeje* (estrangeiros) pelos lorubá –, sejam encontrados hoje no Haiti, no Brasil e no sul dos Estados Unidos, no estado da Louisiana.

A criação da Academia de Danças Mercedes Baptista é atravessada não só pela experiência de dona Mercedes com a técnica Dunham – técnica que ela optou por levar adiante e que foi transmitida ao longo das gerações de alunos da Escola de Dança Afro-Brasileira –, mas também pela percepção de que havia aqui um campo aberto para que, a partir do sistema tecido por Dunham, ela pudesse fazer sua própria pesquisa em diálogo com as culturas negras locais, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro de Haroldo Costa e Miécio Askanasy, João da Goméia e Didi de Freitas, de Vilar dos Teles. As danças negras brasileiras, em particular as danças de terreiro, já faziam sucesso nos palcos da cidade. Em termos técnicos, no entanto, o rigor do seu trabalho vai fazer com que a companhia se destaque como referência para o folclore em cena.



Figura 7 - Ballet Folclórico Mercedes Baptista. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

No segundo andar da Gafieira Estudantina, dona Mercedes dava aulas de balé clássico e técnica de Katherine Dunham, ao mesmo tempo em que começava a articular o método de pesquisa da bailarina e antropóloga estadunidense à sua pesquisa acerca das danças de terreiro e afro-brasileiras como lundu, samba, frevo, xaxado, coco, baião, ciranda e maracatu. Essa pesquisa se deu a partir de uma rede de relações constituída por seus bailarinos – muitos dos quais eram iniciados no candomblé –, João da Goméia e o folclorista Edison Carneiro (1912-1972), de quem

2705

era muito próxima e a quem recorreu também na adaptação das danças dos orixás para o palco. Quinze anos mais tarde, ela foi ainda responsável pela cadeira de Danças Primitivas, que depois veio a se chamar Dança Afro-Brasileira, na mesma Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que havia frequentado, e onde ficou de 1968 até sua aposentadoria em 1982 – quando já havia realizado o seu sonho e comprado o imóvel em que inaugurou a Academia de Danças Étnicas Mercedes Baptista, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, número 581.

O Ballet Folclórico Mercedes Baptista estreou em 1953 e teve repercussão nacional logo nos primeiros anos de suas apresentações, que aconteciam a princípio em teatros de revista e cassinos e depois em uma série de produções para o cinema e na televisão – que na época exaltavam justamente a brasilidade da qual Baptista fazia bom uso, mas que não poderia definir o seu trabalho por completo. No exterior, no entanto, a companhia foi ainda mais bem recebida. Até 1963, a companhia realizou turnês na América Latina e Europa, contratada pelo empresário Raymond Guillier. Em 1965, logo antes de levar o Ballet para o Théâtre des Nations em parceria com o Itamaraty, Guillier chegou a afirmar não compreender por que não se falava tanto em Mercedes Baptista no Brasil, quando em Paris a coreógrafa havia estampado diversas reportagens de capa e era aguardada ansiosamente pela imprensa e classe artística (Diário Carioca, 22 mai. 1965).

Seus três espetáculos autorais – *África* (em parceria com Walter Nichols), *A visita do ony de Ifé ao obá de Oyó* (1981) e *Mondongô* (1982) –, resultado de quase três décadas de trabalho, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Parte dos seus alunos e bailarinos também se tornaram professores e coreógrafos, dando continuidade e múltiplos desdobramentos à técnica que criara – entre eles, Walter Ribeiro, Isaura de Assis, Marlene Silva e Gilberto de Assis. Gilberto de Assis, que começou a frequentar a Academia de Danças na Gafieira Estudantina aos 13 anos de idade, formou a terceira geração de professores da Escola de Dança Afro-Brasileira no Rio de Janeiro: os mestres Charles Nelson, diretor e coreógrafo da companhia Ilê Ofé, e Carlos Mutalla, coreógrafo do Afoxé Filhas de Gandhy, falecido em 2021. Apesar do desmonte das já escassas políticas públicas voltadas para as culturas negras, Charles Nelson mantém o trabalho de Mercedes Baptista em movimento há mais de 30 anos.

Considerações finais

Essa passagem por parte da trajetória de Mercedes Baptista é um movimento de olhar para o seu trabalho levando em consideração as dimensões diversas e contraditórias que o atravessam. Entender a negritude como uma rede de relações estabelecidas a partir da vivência do negro em diáspora é compreender a dimensão política que constitui as estéticas que podem ser construídas a partir dessas condições. A questão aqui é como essa vivência se traduz em determinadas formas de expressão que, simultaneamente diversas, apresentam suficientes elementos em comum para marcar discurso e corporeidade distintivos (Martins, 1995). Não se trata, contudo, de achatar o campo das danças negras aqui referenciado em camada única, mas reconhecê-lo em sua heterogeneidade, fundamentalmente ligada ao seu aspecto relacional que se dá entre as matrizes africanas e europeias com as quais os artistas negros em diáspora são confrontados em suas práticas.

Em 1972, Mercedes Baptista recebe um convite do Clark Center for the Performing Arts de Nova York para lecionar dança afro-brasileira e participar de apresentações da instituição. Na mesma ocasião foi também convidada pelo artista e coreógrafo Alvin Ailey (1931-1989) para trabalhar no Dance Theater of Harlem, companhia cuja fundação é um dos marcos mais relevantes para as histórias das danças estadunidenses e sobretudo para a consolidação do trabalho de bailarinos e coreógrafos negros no contexto das danças modernas.

O reconhecimento conferido ao seu trabalho nos Estados Unidos fala tanto das limitações da crítica e da imprensa brasileiras de um modo geral quanto da potência da articulação e sistematização de seu trabalho não só enquanto uma vertente das danças afro, mas como uma dança negra e uma dança moderna. Descrita no programa do Dance Theater of Harlem como “uma das personalidades mais conhecidas em todo o mundo” (Melgaço, 2007, p. 91), Mercedes Baptista foi certamente mal compreendida em território nacional – esse mal-entendido, porém, não a impediu de receber o devido reconhecimento por parte daqueles que contribuíram para a formação de uma rede transnacional de produção artística e acadêmica – os bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores da diáspora negra nas Américas. Seu retorno aos Estados Unidos e sua relação com Alvin Ailey – que teve seu próprio trabalho influenciado por Katherine Dunham – marcam o modo

2707

como a diáspora negra se constitui enquanto um *continuum* que se sustenta de forma transversal, que contraria as limitações estruturais, materiais e simbólicas que restringem os lugares de agência política e estética.

O gesto de localizar dona Mercedes em relação a estéticas próprias da diáspora negra é tomar parte do privilégio de habitar o presente restrito às danças que se apresentam como modernas e contemporâneas, porque partem da premissa de que suas epistemologias são universais. Seu trabalho aparece, portanto, como expressão de resistência e de produção de saber contra-hegemônico em dança, em um contexto partido e atravessado por relações de colonialidade que compreendem não só a dimensão macropolítica, mas também a da subjetividade e do conhecimento.

Erika Villeroy (UFF)
evilleroy@gmail.com

Bailarina, professora e pesquisadora. Mestra e doutoranda em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense.

Orientadora: Prof. Dra. Ana Beatriz Cerbino (UFF)
biacerbino@gmail.com

Professora adjunta da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora da Rede Proprietas / INCT – Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia.

Referências

- BACELAR, Jefferson. A história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 1, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012007000100012>. Acesso em 13 mar. 2020.
- DEE DAS, Joanna. **Katherine Dunham** – dance in the African diaspora. New York: Oxford University Press, 2017.
- DIÁRIO CARIOCA. **Ex-maquis leva folclore a Paris**. Rio de Janeiro, 22 maio 1965.
- FERRAZ, Fernando. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- HOOKE, Bell. **Black looks**: race and representation. Boston: South End Press, 1992.
- LARKIN, Elisa. **Cultura em movimento**: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil. São Paulo: Selo Negro, 2008.
- LAUNAY, Isabelle. **Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas**. In: NEVES, Cássia; LAUNAY, Isabelle; ROCHELLE, Henrique. Dança, história, ensino e pesquisa. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- MELGAÇO, Paulo. **Mercedes Baptista** – a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2007.

2708

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto, nem branco, muito pelo contrário**. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

VOLÚSIA, Eros. **Eu e a dança**. Rio de Janeiro: Revista Continente, 1983.

XAVIER, Giovana. **Maria de Lurdes Vale Nascimento**: uma intelectual negra do pós-abolição. Biblioteca Virtual Consuelo Pondé, 2016. Disponível em: <http://www.bvconsueloponde.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=196>. Acesso em 24 ago. 2020.

Os grupos de dança de pagode baiano: uma perspectiva de empoderamento e resistência da população e da dança negra periférica soteropolitana¹

Everton Bispo dos Santos (UFBA)

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

Resumo: Esta pesquisa que tem como sujeitos de trocas e compartilhamentos os grupos de dança de pagode baiano de Salvador, visa apresentar cinco grupos entrevistados virtualmente, destacando suas potencialidades e os problemas enfrentados pelos mesmos para sua manutenção e ainda expor o mapeamento dos grupos de dança de pagode baiano soteropolitanos. A partir disso, problematizamos quais as contribuições desses grupos para o empoderamento, a resistência e valorização da dança negra periférica e o porquê muitos outros grupos finalizaram. Para auxiliar nosso pensamento, nos apoiamos no conceito de empoderamento, defendido por Joice Berth (2018), na compreensão do pagode enquanto manifestação negro-africana, pensada por Ari Lima (2016), no entendimento de cultura periférica, explorado por Érica Nascimento (2010), junto a outros(as) autores(as) e colações pertinentes apresentadas pelos(as) entrevistados(as). Para essa abordagem, adotamos como metodologia uma entrevista etnográfica (ANGROSINO, 2009), a fim de conhecer e trocar ao máximo com cada grupo. Estamos tratando de uma arte popular, preta e periférica, que representa culturalmente a cidade de Salvador, mas que acreditamos ser mais uma vítima do processo racista e excludente de invisibilização do que é produzido e protagonizado por negros(as). A fim de se contrapor essas questões, evidenciamos a importância dos grupos de dança de pagode baiano para a cultura e população periférica.

Palavras-chave: DANÇA NEGRA. PAGODE BAIANO. GRUPOS DE DANÇA. RESISTÊNCIA. EMPODERAMENTO.

Abstract: This research, whose subjects of exchange and sharing are Bahia's pagode dance groups from Salvador, aims to present five groups that were interviewed virtually, highlighting their potentials and the problems they face in maintaining them. Based on this, we questioned the contributions of these groups to the empowerment, resistance and valorization of black peripheral dance and why many other groups have ceased their activities. To aid our thinking, we rely on the concept of empowerment, advocated by Joice Berth (2018), on the understanding of pagode as a black-African manifestation, thought by Ari Lima (2016), on the understanding of peripheral culture, explored by Érica Nascimento (2010), along with other authors and pertinent collations presented by the interviewees. For this approach, we adopted as methodology an ethnographic interview (ANGROSINO, 2009), in order to know and exchange as much as possible with each group. We are dealing with a popular art, black and peripheral, which culturally represents the city of

¹ A pesquisa tem apoio financeiro do Estado da Bahia através da Secretaria de Cultura (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc, direcionada pela Secretaria Especial da Cultura do Ministério do Turismo, Governo Federal.

Salvador, but that we believe is one more victim of the racist and excluding process of invisibilization of what is produced and performed by black people. In order to counteract these issues, we highlight the importance of baiano pagode dance groups for the culture and the peripheral population.

Keywords: BLACK DANCE. PAGODE BAIANO. DANCE GROUPS. RESISTANCE. EMPOWERMENT.

Sintonizando no pagode baiano

Sabemos que a história da população negra no Brasil é marcada por muita luta, resistência, e conquistas. Lutar para se manterem vivos, por seus direitos, para terem suas humanidades validadas. Resistir aos silenciamentos, as tentativas de aniquilamento, a processos discriminatórios e racistas. Conquistas de espaços na sociedade, de possibilidades de (re)existência, de perspectivas melhores de futuro.

O Brasil é um país que se constituiu por meio da escravidão, e nesse processo histórico, que produziu marginalizações e apagamentos, temos ainda nos dias atuais a invisibilização das contribuições de negros e negras para construção desse país, seja na esfera política, educacional, social ou cultural. Como bem nos chama atenção, o professor doutor Silvio Almeida (2018), o racismo é sempre estrutural. E José da Silva Filho (2012) reforça:

[...] Além de não serem reconhecidos como agentes históricos na construção da Nação Brasileira, o corpo negro foi considerado biologicamente portador de degeneração física e mental por parte da intelectualidade brasileira do século XIX, o que implica numa suposta incapacidade intelectual, cultural e laboral da população negra, ainda presente entre nós. (SILVA FILHO, 2012, p.19).

Para chegarmos aonde estamos hoje, foi preciso uma trajetória de "coletividade em que se elaboram identidades e se organizam práticas pelas quais se defendem interesses, expressam-se vontades e constituem-se identidades" (GOMES, 2011, p.44), para gerar o fortalecimento das lutas por emancipação da população negra brasileira. Essa forma de fortalecimento, é o que entendemos como um modo de empoderamento, que acontece sempre em coletivo, "resultante da junção de indivíduos que se reconstróem e desconstróem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade" (Berth, 2018, p.42-43).

É importante destacar que o empoderamento que nos apoiamos aqui, comunga com o pensamento que Joice Berth (2018) constrói no livro *O que é*

2711

empoderamento?, se pautando na ideia de orientar/capacitar grupos historicamente oprimidos, para lidar com o sistema de dominação que é perverso, desigual, injusto e desumanizador. Sendo um desenvolvimento de consciência do lugar que essa parcela de oprimidos(as) ocupam na sociedade, reconhecendo que para gerar transformação dessa conjuntura é necessário enfrentamento e resistência.

A palavra “resistência” no Dicionário Online de Português², dentre seus significados possíveis, tem dois que consideramos complementares e que evidenciam a relação que aqui faremos com os grupos de dança de pagode baiano. A primeira definição é “Ação ou efeito de resistir, de não ceder nem sucumbir”; a segunda é a “Qualidade de um corpo que reage contra a ação de outro corpo”.

O lugar que nos colocamos aqui, é de pessoas negros(as) e periféricos “[...] falando “em nosso próprio nome”(Hall, 1990, p. 222) e sobre *nossa* própria realidade, a partir de nossa perspectiva que tem, como último verso do poema, sido *calada por muito tempo*.”(KILOMBA, 2019, p. 29, grifos da autora). Reivindicamos o direito a ter voz para não sermos tratados como “outros”³, pois:

[...] Não é que não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornam-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. (KILOMBA, 2019, p.51).

Com isso, consideramos relevante situar um pouco do nosso entendimento acerca do acontecimento que é a dança do pagode baiano, compreendida aqui enquanto uma forma de construir resistência à cultura do silenciamento e caracterizado como uma manifestação cultural soteropolitana, negra, popular e periférica. Manifestação essa, ligada diretamente com a persistência e a criatividade dos nossos ancestrais afrodiaspóricos.

Como colocado por Ari Lima (2016, p. 33), o pagode baiano tem associações com danças negro-africanas como o lundu e o maxixe, que são conhecidas pela exploração da sensualidade e mobilidade do quadril. Consideramos que o pagode tem enraizamento na cultura negra periférica soteropolitana e ganha notoriedade principalmente pela sua especificidade de ritmo, letra e dança. Para isso, a cultura periférica, é aqui compreendida como:

²Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/resistencia/>>. Acesso em 4 mar. 2021

³ Termo utilizado pela autora Grada Kilomba (2019), associado a subordinação, exotificação e objetificação de pessoas negras.

[...] A junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas[...]. (NASCIMENTO, 2010, p. 119).

O pagode baiano, também conhecido como swingueira, pagodão ou Grove arrastado, começa a ganhar visibilidade no início da década de 90, com a banda Gera Samba, tida como primeira banda de pagode baiano a se consolidar no mercado musical. Posteriormente em 1995 a banda passa a se chamar "É o tchan" e começa a ter também uma grande repercussão nacional e mundialmente, em razão da música que naquele momento dava nome ao grupo. De acordo com Nascimento (2012), é ainda a primeira banda de pagode a ter visibilidade midiática, que se tem conhecimento, e que adota a presença de dançarino e dançarinas em seus shows, tendo em sua formação inicial as dançarinas Carla Perez e Debora Brasil e o dançarino Edson Gomes (Jacaré). Fato que se torna mais um atrativo no *show* pela difusão das coreografias entre o público que acompanha a banda, como nos diz Nascimento (2012, p.65): "[...] O jovem Jacaré passou a ser o coreógrafo do grupo participando ativamente na elaboração das coreografias para mostrar e ensinar ao público os movimentos das *performances* [...]".

A coleta de dados para esse artigo, se deu sobretudo através de entrevistas com grupos de pagode baiano, direcionada por perguntas que tratavam de temáticas como empoderamento, resistência, visibilidade e valorização, enfocando em como o grupo lida/lidava com esses assuntos. Nessa perspectiva, projetamos uma entrevista etnográfica, que no entendimento de Michael Angrosino, tem o objetivo de "sondar significados, explorar nuances, capturar as áreas obscuras que podem escapar às questões de múltipla escolha" (ANGROSINO, 2009, p. 62).

Essa pesquisa tem como ponto central as entrevistas com integrantes de 5 grupos de dança de pagode baiano (2 grupos já extintos e 3 ainda em atuação), que aconteceram de forma virtual, dado o momento de pandemia da covid19. O intuito era identificar, conhecer e dialogar com esses integrantes sobre as especificidades de participar de um grupo de dança que tem como expressão artística mais marcante, um ritmo tipicamente baiano e soteropolitanamente enraizado.

Os grupos entrevistados foram o *Ballet Tome Love (BTL)*, *Ballet Movimento Envolverte (BME)*, *Coletivo Bote fé*, *Oz Katados* e o *Puro Swing Total*

2713

(PST). Com vivências em tempos diferentes, com distintas quantidades e formações de integrantes, com variadas faixas etárias e com múltiplos conhecimentos/experiências, esses grupos foram escolhidos por já acompanharmos seus trabalhos, pela diversidade e ao mesmo tempo pela singularidade presente em cada um.

Consideramos importante frisar nosso entendimento das ruas e das escolas enquanto espaços de grandes efervescência para criação desses grupos de dança de pagode. As ruas (e especificamente as festas de paredão, festas de largo, festas populares) se tornam muitas vezes o primeiro e em alguns casos o único ambiente (informal) de aprendizado da dança, sendo um espaço livre e aberto para formação e difusão dos conhecimentos periféricos. Conhecimentos esses, que no caso dos grupos de dança de pagode baiano, são concebidos e repassados pelos próprios jovens que compõem os grupos. Sendo assim, é de suma significância para nós corpos negros, legitimar esses espaços como genuínos universos de produção de saberes.

O Pagodão, apesar da sua grande disseminação e adesão popular, sempre foi uma expressão artística estigmatizada, estereotipada e marginalizada. Julgado como baixaria, atrelado a bandidagem e a pessoas sem cultura, o pagode baiano resiste se apresentando como uma expressão política, social e ancestral, apesar de sofrer com essas sentenças preconceituosas e racistas, principalmente por ser uma manifestação majoritariamente produzida e desfrutada por pessoas negras.

Reafirmamos aqui, o nosso entendimento da dança do pagode baiano enquanto uma arte soteropolitana, popular, preta e periférica, por ser com esses sujeitos e nesses contextos que ela mais se difunde e ganha protagonismo junto às vivências e experiências cotidianas desse povo.

Sentindo o movimento dos grupos

Dos anos 2000 até hoje surgiram vários grupos de dança de pagode baiano. Não se tem dados sobre a quantidade de grupos que já foram criados, principalmente porque vários deles já se findaram. Outro fator que impossibilita a composição de dados acerca desses grupos é o fato deles trabalharem de forma autônoma. Neste lugar, apresentaremos brevemente os cinco grupos entrevistados

2714

e apontaremos o mapeamento de grupos ainda atuantes e os respectivos bairros que eles são residentes.

Oz Katados

Foi um grupo que tinha em sua composição majoritariamente integrantes negros dos bairros de Pau da Lima e São Marcos. Criado no ano de 2007 e finalizado em 2012, o grupo surgiu do encontro de amigos, na praça do bairro, para dançar coreografias que conheciam, e depois de algum tempo resolveram formalizar a identidade do grupo com o nome de "Oz Katados", por ter sido formado da junção/agrupamento despretensioso de pessoas de todo local do bairro. Como disse Helder Dantas, de 29 anos, em entrevista⁴, o que aconteceu foi que “catou um daqui, catou um de lá” e se formou o grupo.

Quando o grupo iniciou o integrante mais novo tinha 9 anos e o mais velho tinha 15 anos de idade. Nesse período, o grupo era composto apenas por 6 pessoas do sexo masculino, se apresentando na maior parte das vezes em escolas. Quando o grupo se interessou em participar de concursos, resolveu acrescentar pessoas do sexo feminino. Quando o grupo fez sua última apresentação, estava composto por 20 integrantes, sendo 12 do sexo masculino e 8 do sexo feminino.

Segundo os entrevistados, eles eram considerados no bairro, como os representantes da arte, da dança e da favela, dando visibilidade para o bairro, quando dançavam em outros espaços, e recebiam de moradores comentários positivos sobre a valorização da comunidade por parte do grupo.

BTL

Foi criado em 2011, apenas para uma apresentação do projeto do dia da consciência negra na escola, quando eles estavam na 8ª série do ensino fundamental, mas após a apresentação o grupo teve o interesse de continuar junto. Inicialmente com o nome de "Grupo Swing Love", que mais tarde virou "Grupo Tome love", por causa da grande quantidade de grupos com o nome “swing”, e posteriormente trocaram o nome "grupo" por “ballet”, e hoje se apresentam como

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UI4sIdN1d0c&t=164s>>. Acesso em 30 mar. 2021.

"BTL" (Ballet Tome Love), completando 10 anos de atividades em 20 de novembro do ano corrente.

A maioria dos integrantes são do bairro Sete de Abril, mas possuem integrantes de bairros como Ribeira, Castelo Branco, Vila Canária e São Caetano. O grupo iniciou apenas com homens e atualmente é composto por 12 pessoas do sexo masculino e 1 do sexo feminino e, segundo eles, com apenas 1 integrante que se auto-declara branco. A faixa etária dos componentes varia de 17 a 32 anos de idade.

Com quase uma década de criação, o grupo conta com experiências de apresentações em vários eventos, tendo participado de shows e gravação de dvd da banda de pagode baiano Parangolé, e participações em programas de televisão⁵.

Coletivo Bote Fé

O coletivo surge em 2017, quando duas das integrantes cursava o curso técnico em dança na Fundação Cultural do Estado da Bahia, como alternativa para ajudar na manutenção das mesmas no curso. A ideia era desenvolver algo que gerasse retorno financeiro ao mesmo tempo que dialogasse com suas vivências enquanto mulheres pretas e periféricas.

O coletivo é composto hoje por três mulheres de idades entre 23 e 24 anos, com origem em distintos bairros de Salvador (Cajazeiras, Alto do Peru e Santa Cruz). Nessa parceria elas desenvolvem vestimentas com imagens e/ou dizeres locais da periferia, realizam trabalhos onde coreografam e/ou dançam, principalmente, músicas de pagode baiano e ainda trabalham com oficinas e aulas regulares do referido estilo musical. Por essas vastas e diferenciadas atividades, elas se autointitulam um coletivo artístico-empREENDEDOR.

O pagode baiano foi pensado como recurso a ser trabalho por elas, por já fazer parte de seus cotidianos e por ser entendido pelas integrantes, como um movimento sociocultural, que apresenta, visibiliza e fortalece a população negra, suas narrativas e o contexto onde a maioria dela reside.

⁵ como "Caldeirão do Huck" e "Universo axé".

BME

O Ballet Movimento Envolvente, mais conhecido como BME, foi criada há 5 anos, e surgiu de uma brincadeira na escola, onde amigos, que estavam no primeiro ano do ensino médio, se juntaram para criar e dançar algumas coreografias.

Vinicius Oliveira, de 21 anos de idade, que é responsável pelo grupo, nos disse em entrevista⁶, que quando começaram eles não sabiam dançar e que o aprimoramento do grupo se deu com a prática de aprender coreografias na internet. Posteriormente, a inspiração para criação das próprias coreografias advinha de observar apresentações de outros grupos em concursos e também da apreciação de vídeos na internet.

Inicialmente só haviam homens no grupo e os integrantes resolveram incluir mulheres para “diferenciar”⁷. Atualmente, fazem parte do grupo pessoas com idades entre 17 e 21 anos, sendo três do sexo masculino e uma pessoa do sexo feminino, esta que atua com o grupo esporadicamente. Antes da pandemia era constituído por 8 dançarinos(as), mas a maioria resolveu se ausentar por terem encontrado outras demandas. O grupo é composto por integrantes que residem em bairros como Paripe, Fazenda Coutos, Bom Juá e Sussuarana.

Puro Swing Total

O PST, foi um grupo de dança de pagode baiano que se constituiu em 2003 e finalizou em 2012, com integrantes majoritariamente moradores do bairro de Tancredo Neves e redondeza. Alan Vilas Boas, de 33 anos de idade, conta em entrevista⁸ que cerca de vinte grupos do bairro costumavam se encontrar em um espaço, chamado pracinha de Tancredo Neves, para dançar e brincar, e nesse local era onde também acontecia os ensaios do grupo.

Em sua composição o grupo tinha uma mulher e quinze homens, com idades entre 15 e 23 anos, e apenas uma pessoa auto-declarada branca. O grupo se manteve por 9 anos e finalizou porque não se tinha um retorno financeiro

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HR5qFDE6qx4>>. Acesso em 30 mar. 2021.

⁷ Termo usado pelo próprio Vinicius Oliveira em entrevista, se referindo a vontade do BME se diferenciar da maioria dos grupos, que tinham apenas homens em sua composição.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3hAfwBRiXA>>. Acesso em 30 mar. 2021.

significativo, sendo assim, os(as) integrantes foram conseguindo outros meios para se ter uma renda e com isso se ausentaram do grupo.

Alan nos conta ainda, que um dos principais objetivos do grupo era a participação em concursos de dança de pagode baiano e que na maioria das vezes o transporte, alimentação, figurino e etc. era providenciado pelos próprios integrantes do grupo, a partir de outros trabalhos ou com alguma pouca ajuda da comunidade e de políticos, candidatos em período eleitoral.

As dificuldades encontradas pelo Puro Swing Total são as mesmas encontradas em vários outros grupos, o que leva muitos a se desfazerem, porém em alguns casos as pessoas desses grupos continuam a gravar, com certa frequência, vídeos solos ou com amigos(as) dançando o pagode baiano, sem se denominarem como grupo.

Em nossas buscas, que ocorreram principalmente em redes sociais, conseguimos ainda mapear alguns outros grupos que continuam atuando e os respectivos bairros que a maior parte dos(as) integrantes residem, são eles: Equipe tá quebrando (Boca do Rio), Cia de dança new show (Uruguai), O poder da quebradeira (Itapuã), Riw dance (Castelo Branco), Ballet detona (Valéria), Novovisual dance (Sussuarana), Swingueira do futuro (Avenida sete de setembro), A máfia dance (Largo do tanque), Cia de dança da Boca do rio (Boca do Rio), e o Ballet vip (Garcia). Grupos esses que trabalham exclusivamente com o pagode baiano ou que trabalham com o pagode baiano de forma esporádica para eventos e concursos.

Agitando e reverberando as entrevistas

Entender a dança do pagode baiano enquanto uma ação de empoderamento e resistência, se dá principalmente pela concepção do contexto, dos sujeitos e das vivências inerentes a relação com essa manifestação artístico-cultural. Pessoas negras são constantemente desclassificadas e violentadas física ou moralmente por se agruparem nos conhecidos "paredões" para se divertirem, confraternizarem e dançarem o pagode baiano.

As mulheres que frequentam os paredões são frequentemente chamadas de "putas", "periguetes" e "vadias", e homens são tidos como "marginais", "vagabundos" e até "delinquentes". Quando acontecem ações policiais para acabar

2718

com esse movimento de lazer e divertimento da população negra periférica, é realizado, muitas vezes, de forma truculenta, com agressões e até tiros. Em 18 de agosto de 2020, o site G1 Bahia, fez uma matéria sobre uma dessas ações e diz o seguinte: "Imagens mostram policiais agredindo rapaz com murro nas costas e tapa no ouvido. PM afirma que ele estava em festa 'paredão' e desacatou equipe"⁹. O fato aconteceu em Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, e no vídeo feito por moradores, é possível ver apenas a agressão policial, o desacato não foi comprovado com imagens.

Nos grupos entrevistados é possível observar que os(as) integrantes são em sua maioria jovens e adolescentes negros(as), que são os principais alvos dessas agressões e violências cotidianas do sistema. Característica comum também nos paredões e festas que tem como estilo musical mais tocado o pagode baiano, isso acontece pela forte relação que existe entre a juventude, o pagode e o corpo, como salientado por Ivanildes Mattos (2012; 2013):

Portanto, não há o distanciamento da música e do corpo quando desejamos compreender as subjetividades presentes nos processos de identificação da juventude negra com alguns ritmos como o rap, o funk e com o pagode. (MATTOS, 2012, p.357).

E reforça:

[...] 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).

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 desse quantitativo que se relaciona com essa arte de forma a tentar tê-la como fonte de renda?

Todos os grupos entrevistados são categóricos em dizer que recebem pouco apoio da comunidade onde residem e nenhum de órgãos relacionados a cultura, tendo que procurar formas próprias de financiar figurinos, transportes, alimentação, locais de ensaio e etc. Assim como os governantes investem em quadras de futebol, por sermos tidos como o país do futebol, porque não se investir

⁹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2020/08/18/moradores-filmam-agressao-policial-a-jovem-em-lauro-de-freitas-video.ghtml>>. Acesso em 20 mar. 2021.

também em arte? Em cultura? Em dança? Helder Dantas nos disse, na entrevista do Oz katados, que hoje em dia, o sonho de muitas crianças é serem jogadores(as) de futebol por ser algo, aparentemente mais acessível e com mais oportunidades, e que ninguém quer ser músico, por exemplo, pois é mais difícil de se especializar, por consequência dos poucos cursos e em sua maioria caros.

Existe uma grande dificuldade de se estudar, pesquisar e trabalhar com o pagode baiano, entre os grupos essa realidade é unânime. Primeiro, estamos falando da área de artes, que tem pouco reconhecimento e pouco recurso dos setores governamentais; segundo estamos tratando da dança que é a todo tempo deslegitimada enquanto um conhecimento válido e significativo na vida das pessoas; e terceiro estamos lidando com o pagode baiano, extremamente estigmatizado e marginalizado. A partir desses fatores, percebemos o quão custoso é o convencimento da dança do pagode baiano, enquanto conteúdo de estudo, exploração e de trabalho. Djamila Ribeiro (2017), traz contribuições significativas em relação a isso.

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).

Helder Dantas diz ainda, que no grupo Oz Katados eles precisavam ser coreógrafos dançarinos, estilistas, vendedores e psicólogos. Fato que fez o grupo dele e vários outros finalizarem, principalmente por não terem ajuda financeira para manutenção e demais demandas.

Por que os grupos de dança de pagode baiano estão acabando e porque isso tem relação com o racismo? Estamos falando de uma arte popular, preta e periférica, que representa culturalmente a cidade de Salvador e o estado da Bahia, mas que não tem o devido reconhecimento e incentivo. Isso se dá por um processo racista e excludente para invisibilização do que é produzido e protagonizado por negros(as). Nesse sentido, dialogamos com o pensamento de Abdias do Nascimento:

Aos olhos da cultura dominante, os produtos da criatividade religiosa afro-brasileira e dos africanos de modo geral não passavam de curiosidade etnográfica - destituído de significação artística ou ritual. Para se aproximar da "categoria" da "arte sagrada" do ocidente, o artista negro teria de esvaziar sua arte do seu conteúdo africano e seguir os modelos branco-europeus. (DO NASCIMENTO, 2016, p.144, grifos do autor).

2720

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. Janaína Candeias, do Coletivo Bote Fé, fala que “quando eu escolho trabalhar com o pagode baiano, eu escolho trabalhar com a narrativa preta, apesar de estigmatizada”¹⁰

Faz-se necessário pontuar também o (não)lugar¹¹ das mulheres nos grupos de dança de pagode baiano. Dos cinco grupos entrevistados, 4 tinha o quantitativo de mulheres menor do que o de homens, sendo que em três desses grupos tinha apenas uma mulher em cada. O único grupo que teve presença feminina na entrevista foi o Coletivo Bote Fé, que como já foi dito anteriormente, é composto só por mulheres.

Os grupos divergem sobre o motivo pelo qual o número de mulheres é menor do que o de homens. Uns considera que a quantidade menor de pessoas do sexo feminino se dava por que as mães não deixavam, outros justificam dizendo que é falta de interesse das próprias mulheres, alguns dizem que é porque as mulheres não sabem dançar pagode “igual homem”. Porém, concordamos e evidenciamos o pensamento do Coletivo Bote Fé, que destaca que a minoria de mulheres nos grupos se dá por vivermos em uma sociedade cis-heteropatriarcal (AKOTIRENE, 2019, p.19), machista e misógina, que naturaliza e reforça a objetificação dos corpos negros, e que consolida um perfil/padrão da mulher que dança pagode, junto a considerar que os homens têm mais espaços de fala e de acessos.

Temos analisado a urgência da percepção do pagode baiano, tanto a música quanto a dança, como uma forma de sustento e subsistência de muitas famílias negras. É comum se ouvir que não há apoio ao ramo artístico do pagode baiano, devido a não ser algo respeitoso, sobretudo nas letras das músicas. Vale ressaltar que o pagode tem muitas letras magníficas, e que não podemos restringir o

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzYvkD3APsk&t=3365s>>. Acesso em 30 mar. 2021.

¹¹ Um lugar ocupado por grupos historicamente minorizados e marginalizados, como mulheres, homens negros e a população LGBTQIA+, mas que não ganham o mesmo reconhecimento e valorização de grupos dominantes que ocupam o mesmo espaço. Como colocado por Santos, Diogo & Shucman (2014).

pagode à letra. E mesmo se tratarmos, é pertinente conceber as letras como reflexo do contexto que as pessoas que se relacionam com ela vivencia, sendo espaços de muitas violências como o machismo, a homofobia e elas acabam por reproduzir. Como disse Mirela ferreira, do Coletivo Bote Fé, na entrevista: "assim como o movimento da dança do pagode é a vivência que a gente tem no dia a dia, a música também é. A gente só fala daquilo que a gente vive."

Dado as complexidades e particularidades do pagode baiano, Clebemilton Nascimento (2012) nos convoca a pensá-lo no plural afim de agregar tudo que é gerado por ele. Nascimento nos diz que:

Diante desse cenário híbrido e marcado por questões que extrapolam o campo da música, parece fazer mais sentido falar em **pagodes baianos**. A expressão pagode baiano restringe uma gama de matrizes, influências, formas que mascaram ou reduzem singularidades, identidades e tensões a um movimento unívoco e homogêneo. (NASCIMENTO, 2012, p.97, grifo nosso).

Pensando nisso, é válido pensar a dança do pagode baiano também de forma plural, considerando que existem diversos grupos, com múltiplas vivências corporais e que apresentam variados estilos de dança do mesmo. Sendo esses: o pagode evolução (que sofre influência de movimentos de outras técnicas de dança como o jazz, o ballet e a quadrilha junina), e o pagode quebradeira (se caracteriza pelos movimentos tradicionais, criados a partir do próprio pagode e do cotidiano do contexto periférico). Sendo assim, estamos tratando aqui das danças dos grupos de pagode baiano.

(Re)quebrando o que nos move e o que tenta nos paralizar

O pagode baiano expõe em suas músicas, nitidamente, questões e problemas sociais, que conseqüentemente 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.

Como pessoas periféricas, sabemos que o pagode faz parte do cotidiano de todo(a) morador(a) de bairro periférico, mesmo que a pessoa não goste de pagode, ela vai se relacionar com ele de alguma forma por que algum vizinho vai escutar. Comumente o pagode baiano é o ritmo mais presente em comemorações

2722

da favela e ainda promove um ambiente de sociabilidade e movimento por meio da dança.

Coletivo, equipe, grupo, ballet, e cia são nomenclaturas usadas pelos(as) entrevistados(as) para se autodenominar, que remete a reunião de corpos. Mesmo não usando o termo de empoderamento e resistência quando esses grupos trabalham com o pagode, eles(as) já o estão efetivando pelo simples fato de se unir para dar vida e manter uma arte preta, periférica e popular, em meio a uma sociedade que dificulta, invisibiliza e tenta impossibilitar a difusão e a potencialidade inerente nessa manifestação artística.

Para nós, resistência é quando não se recebe apoio e recurso financeiro nenhum e mesmo assim resolvem manter o grupo. Resistência é quando são estigmatizados e marginalizados e mesmo assim resolvem manter o grupo. Resistência é perceber que o pagode baiano é vítima de uma estrutura social excludente e desigual e resolvem manter o grupo. Resistência é não ter lugar apropriado para ensaiar e gravar vídeos e resolver manter o grupo. Resistência é ser preto, pobre e periférico e trabalhar com uma arte também preta, periférica e popular.

Empoderamento é o fortalecimento mútuo das pessoas do grupo para permanecerem no grupo. Empoderamento é pensar junto(as) alternativas e possibilidades de sustento do grupo. Empoderamento é estar juntos(as) defendendo algo que o(a) constitui enquanto pessoa e coletivo. Empoderamento é lutar por algo por saber que outras pessoas dependem dela para viver. Empoderamento é ser consenso nos grupos que a dança do pagode baiano é trabalho, arte, ancestralidade, potência, resistência, pertencimento, força, história e futuro.

Por mais satisfatório e excitante que seja trabalhar com a dança do pagode baiano é fundamental entender que o amor pelo que é realizado, não sustenta os grupos nem seus e suas integrantes, sobretudo considerando a estrutura em que vivemos que é capitalista, produtivista e que alimenta o consumismo. Reconhecimento e remuneração também são importante para quem trabalhar com/por amor.

Em suma, se percebe a urgência da valorização, reconhecimento e incentivo (social e financeiro) desses grupos. É um retorno também para cultura baiana, pois se trata de uma representação da mesma. Se faz necessário o apoio e

o suporte de órgãos competentes para manutenção dos grupos de dança de pagode baiano.

Por fim, é pertinente ratificar a influência dos grupos aqui apresentados para as danças periféricas e para a população negra, no sentido em que se tratam de corporalidades que afirmam, valorizam e representam os espaços de onde vêm. Enaltecendo um lugar de pertencimento por meio da celebração e manifestação da identidade e da cultura, de um jeito de corpo que ginga, quebra, rebola e *groova*¹² para existir e resistir.

Everton Bispo dos Santos
UFBA

neweverton-@hotmail.com

Cursando Mestrado e Especialização em dança na Universidade Federal da Bahia. Licenciado e Bacharel em dança pela mesma universidade. Técnico em Dança pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. Idealizador e coordenador do Núcleo de Dança Coisas de Pretxs, residente na Escola de dança da UFBA. Interprete-criador da Cia de dança O dito.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade** / Carla Akotirene. — São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

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

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante** / Michael Angrosino; tradução José Fonseca; consultoria, supervisão e revisão desta edição Bernardo Lewgoy. — Porto Alegre: Artmed, 2009.

BALLET MOVIMENTO ENVOLVENTE ENTREVISTA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HR5qFDE6qx4>>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 19 mar. 2021. Dur: 34m28s.

BALLET TOME LOVE ENTREVISTA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZUhuFJsTTI>>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 12 mar. 2021. Dur: 45m01s.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** / Joice Berth. — Belo Horizonte(MG): Letramento, 2018.

COLETIVO BOTE FÉ ENTREVISTA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IzYvkD3APsk&t=3365s>>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 15 mar. 2021. Dur: 1h20m15s.

¹² Aqui entendido como um movimento da dança do pagode baiano, que remete a enfrentamento, embate, resistência.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra.** Dossiê Relações Raciais e Ação Afirmativa. Contemporânea ISSN: 2236-532X n. 2, p. 37-60 Jul.–Dez. 2011.

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

MATTOS, Ivanildes Guedes. **Corporeidade descolonizada:** Na cadência do pagode. Projeto História, São Paulo, n. 44, 358 pp. 355-365, jun. 2012.

MATTOS, Ivanilde [Ivy] Guedes. **É pra descer quebrando:** o pagode e suas performances para a educação das relações etnicorraciais no currículo escolar. Salvador, 2013. 227f. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade, Universidade do Estado da Bahia. Salvador. 2013.

DO NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** processo de um racismo mascarado / Abdias Nascimento. — 3. Ed. — São Paulo: Perspectivas, 2016.

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

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **A periferia de São Paulo:** revendo discursos, atualizando o debate. Revista Rua, Campinas, Número 16 – Volume 2, Novembro 2010.

PURO SWING TOTAL ENTREVISTA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=G3hAfwbRiXA>>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 22 mar. 2021. Dur: 32m14s.

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

SANTOS, E. F. dos; DIOGO, M. F; SHUCMAN, L. V. **Entre o não lugar e o protagonismo:** articulações teóricas entre trabalho, gênero e raça. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, vol. 17, n. 1, p.17-32. — 2014.

SILVA FILHO, José Barbosa. **Ser negro na história e na sociedade brasileira /** José Barbosa Silva Filho.— 1. ed.— Curitiba: Appris, 2012.

OZ KATADOS ENTREVISTA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ul4sldN1d0c&t=164s>>. Acesso em 30 mar. 2021. Entrevista coordenada pelo próprio autor e mediada por Paula Marinho. Veiculado em: 08 mar. 2021. Dur: 50m07s.

SaLvaDor no tempo da encruza: um tambor em ManiFestAção, uma distopia em movimento

Fernanda Silva dos Santos (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: Poéticas Políticas, modo de saber e epistemes outras

Resumo: Esta investigação de doutoramento, iniciada em 2020, ano pandêmico, centraliza o campo de forças em São Salvador da Bahia como ponto de encruzamentos epistêmico e em similitude com o tambor, principal instrumento de comunicação dos vivos com os seus antepassados. Assim sendo, corpo como “sujeito da cultura” (CSORDAS, 1990) e corpo como lugar de memória (MARTINS, 2003), a *T.A.P.A arteterapia* é um movimento de práticas terapêuticas ativista em dança que circunscreve o que se manifesta na Salvador contemporânea e em seus corpos transeuntes como imagens mobilizadoras de possíveis. Para os estudos, o cuidado se dará aos corpos de mulheres em vulnerabilidade social e que sofreram algum tipo de violência, como acontecimento traumático neste ponto de encruzamentos. A proposta do movimento é construir através dos encontros um ecossistema atencional no qual a atenção a si e aos outros seja cultivada (CALIMAM; CÉSAR; KASTRUP, 2020), cartografando modos de performar narrativas corporais. Os processos de identificação da cultura local, como a Capoeira e a Mitologia dos Orixás, ligados aos modos de criação e improvisação em Dança em construções poéticas políticas são atravessados pela noção de transcrição presentes nos estudos da presença feitos pelo pesquisador Lau Santos (2020). São essas manifestações que configuram um contorno e diluição fronteiriços aforreferenciados de um corpo-cidade como meio de pesquisa-intervenção baseada no método da cartografia (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020), configurando-se como uma proposta contracolonial ativista feminista.

Palavras-chave: SALVADOR. ENCRUZAS EPISTÊMICAS. MULHERES. ARTIVISMO. ATENÇÃO CONJUNTA.

Abstract: This doctoral research, started in 2020, a pandemic year, centers the field of forces in São Salvador of Bahia as a point of epistemic crossroad and in similarity with the drum, the main instrument of communication between the living and their ancestors. Thus, the body as a “subject of culture” (CSORDAS, 1990) and the body as a place of memory (MARTINS, 2003), TAPA art therapy is a movement of activist therapeutic practices in dance that circumscribes what is manifested in contemporary Salvador and in their passing bodies as mobilizing images of the possible. For the studies, care will be given to the bodies of women in social vulnerability and who have suffered some type of violence, as a traumatic event at this crossroads. The movement's proposal is to build, through encounters, an attentional ecosystem in which attention to oneself and others is cultivated (CALIMAM; CÉSAR; KASTRUP, 2020), mapping ways of performing bodily narratives. The processes of identification of local culture, such as Capoeira and the Mythology of Orixás, linked to the ways of creation and improvisation in Dance in political poetic constructions are crossed by the notion of transcreation present in the studies of presence made by the researcher

2726

Lau Santos (2020). It is these manifestations that configure an Afro-referenced borderline and dilution of a body-city as a means of research-intervention based on the method of cartography (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2020), configuring itself as a feminist activist countercolonial proposal.

Keywords: SALVADOR. EPISTEMIC CROSSROADS. WOMEN. ARTIVISM. JOINT ATTENTION

1. Entremeada na encruzilhada de começo, meio e começo

De onde eu venho e para onde eu vou é caminho espiralado sem frente, espelho d'água, na encruzilhada de começos, de meios e começos, a perder e a se encontrar, tocando os entremundos.

Fernanda Cristall

O trecho acima revela uma ação performática manifestada no último Congresso ANDA 2021. Compreende uma temporalidade espiralada que provoca em nós e em nossas pesquisas, perspectivas exusianas, abrindo caminhos, intercruzando experiências. Este movimento promove a quebra de lógicas hegemônicas, colonialistas, patriarcalistas e racistas, no embaralho das temporalidades, suscitando da sociedade brasileira mais do que presença: um comprometimento para emergir a criação de epistemes outras. E esse *ser engajado* nos convoca para as políticas do agora, enquanto escrita inscrita no(s) mundo(s), que materializam po-éticas políticas atravessando modos de vida afrodiaspóricos, suas tradições, corporalidades, estéticas e desejos.

Consideradas como lugares sagrados para o povo de santo, as encruzilhadas são regidas pelas ações e significados de Exu, orixá da comunicação. Nas encruzilhadas surgem interações sócio-cósmicas de múltiplas ordens, que reflete certa multiplicidade, por onde transitam imbuídos de sentidos nas inter-relações humanas, revelando uma ampla rede de política cósmica.

Este artigo primeiro centraliza os estudos nas manifestações culturais de São Salvador da Bahia pela valia histórica na construção do Brasil e do povo brasileiro, marcada pela violência advinda dos processos de colonização, que incluiu a escravidão, o acultramento dos povos pindorânicos e do povo negro vindo de algumas regiões africanas. Além da desmedida e devastadora extração de riquezas da terra, dentre outros infortúnios herdados do período colonial e pós-colonial.

Em um segundo momento, situa Salvador como uma encruzilhada movente ao compreender quão poderosa se faz a cidade quando produz imagens

2727

que geram acontecimentos, tanto no corpo da cidade quanto em quem nela transita, incitando ritmos. No terceiro instante, a pesquisa compreende essa reflexão e analisa possibilidades de reunir em movimento de dança certas práticas corporais. Apinhadas das manifestações da cultura local, como a Capoeira e os arquétipos da Mitologia dos Orixás, em exercícios de improvisação, essas práticas compõem a vida, construindo mundos possíveis. Ressalto as pistas do método cartográfico, para essa pesquisa, por acolher de forma aberta e porosa as experiências do *ir a campo*, admitindo assim, a imprevisibilidade, o risco, as possibilidades de caminhos e procedimentos metodológicos que podem ir surgindo, a partir do contato, da experiência, do toque.

Entretanto este texto não pretende seguir a linearidade como lógica discursiva. A ideia é adentrar em perspectiva labiríntica, acompanhar os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e assim como no improviso, não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos. Mesmo nesta escritura as palavras balançam, a espera, em deriva, ainda congeladas nos cantos empoeirados de naus naufragadas. É preciso resgatá-las, capturá-las para o bailado em flashes de memórias que chega a nós, como partituras atemporais, no movimento do corpo que dança sua cidade. Já outras, insistem em aparecer amiúde, numa quase vulgaridade persistente como a de um moribundo á sua comida, revelando o temor do esquecimento eterno. Por vezes, elas brincam de se embaralharem nas travessias vizinhas, algumas palavras até querem reinados, umas até emperram em vista de ser principado. Outras preferem as viagens nos entre mundos e custam a retornar; embarcam para outras existências, assentam e fazem morada. Algumas ainda sangram, até pingam suas dores enquanto atravessam um campo lavrado em espinhos. E têm aquelas, que não escondo meu predado: cheias de revelia, avultam-se imbuídas de uma carga potente para transformar, confundir e instaurar outras realidades possíveis. Mas todas elas, entremeadas nesta escritura em recusa, constangem e também são constangidas, na promoção de rebeliões a perder de vista e não espera ninguém matá-las, pois já se sabe, sangram todos os dias.

2. Salvador da Bahia, uma distopia em movimento

No século XV, a área que abriga a cidade de Salvador era habitada pelos tupinambás. Entre o período de 1500 a 1535, Portugal implantou no Brasil o sistema de feitorias, o mesmo que havia instalado em regiões do litoral africano. A mercadoria de importância era o pau-brasil apanhada via trabalho dos indígenas. Em 1501, os portugueses atracaram no dia de Todos os Santos, situado onde está o Farol da Barra hoje. Em 1504 vieram os franceses. Por volta de 1509, o português Caramuru, após um naufrágio do navio francês, uniu-se aos índios em um povoado que viria a ser um lugar estratégico para navios de passagem, franceses e portugueses. Em 1534, a Capitania da Bahia (faixa de terra) foi doada a Pereira Coutinho, que estabeleceu uma vila na Barra, em 1536. Em 1548, com a morte de Pereira Coutinho, o rei de Portugal, Dom João III, designou Thomé de Sousa governador do Brasil. Thomé de Sousa desembarcou no Porto da Barra, em 29 de março de 1549, e fundou a cidade de Salvador, de acordo com o projeto de Luis Dias. Segundo o historiador Jonildo Bacelar, nas décadas seguintes, a cidade se transformou em uma das principais da América, obtendo ordens católicas que fundaram igrejas e a primeira catedral do Brasil. Em 1624, foi invadida pelos holandeses e reconquistada no ano seguinte¹.

Esta foi uma breve historiografia da fundação com o nome de cidade do Salvador, capital do Brasil de 1549 a 1763. Por conta de sua história, passa a ser considerada a cidade mais negra fora do continente africano. Sua população afrodescendente constitui cerca de 80% da população soteropolitana e quando incluída a população parda, ocupa a terceira cidade com maior número de negros e pardos do país (IBGE, 2011)². Depois de momentos de lutas, resistências e reclames pelo fim da escravidão, negros e índios, deslocam-se pela Bahia e Rio de Janeiro, integrando-se a realidade pós-colonial: o racismo e as desigualdades sociais tornaram-se produtos de uma capital bahiana colonialista, escravocrata, desigual e arbitrária.

¹ BACELAR, Jonildo. **Guia Geográfico - Cidade do Salvador**. Disponível em: <<http://www.cidade-salvador.com/>>. Acesso em: 11 abr. 2021.

² Salvador é a capital mais negra do país, aponta IBGE, G1 BA, Salvador, 14 de nov. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/salvador-e-capital-mais-negra-do-pais-aponta-ibge.html>>. Acesso em: 11 abri. 2021.

A cidade motiva, por vezes incita e produz movimento. Cria ritmos, embala corpes em comunicação com os ancestrais. Tudo por aqui ecoa e firma, pesa na suspensão do vento. Há quem diga ouvir vozes que dançam a morte e a vida. Um bafo quente é presença ainda que na trans (a) parência. A cidade é um tambor em distopia que dança seu movimento na lógica atemporal, em que, como nos conta o pesquisador congolês Fu-Kiau (1994), o tempo para o povo Kongo é uma “coisa” cíclica. Não tem começo nem fim, sendo ao mesmo tempo concreto e abstrato. Ainda nessa cosmopercepção, cada corpo (mundo, planta) no universo possui seu próprio tempo cósmico, seu próprio processo de formação, explica a pesquisadora Mo Maiê.

O Cosmograma Bakongo africano, Dikenga, compreende uma percepção de mundo dos povos Bantu³, sobretudo dos Bakongos, um dos grupos étnicos que participou da formação do povo brasileiro no fluxo da Diáspora Africana Transatlântica. A filosofia Bakongo nos ensina que é possível aprendermos, de frente para o passado, sobre um tempo suspenso na memória da cidade. Esse tempo implica nas pessoas, resquícios e memórias de um processo colonizador em dívidas, algo que não deveria ser esquecido, e deve ser por isso, que precisa ser lembrado e contado.

Csordas (1990, p.5), nos fala do corpo como “sujeito da cultura” dando a ideia que o social se inscreve no corpo, ou melhor, o próprio corpo é o campo da cultura. Em outras palavras, manifesta uma ação, revela em presença enquanto expressão do corpo, a qual eu venho chamando corpoesia. Do lado de cá do Atlântico, a mulher se faz em ginga por entre a geografia da cidade que responde em ritmos, algo que precede a linguagem, cria imagens como acontecimentos, tem sotaque, tem memória ativa. Nas palavras de Bittencourt:

O lugar da imagem nos processos de comunicação se constituiu na ignição inicial para o entendimento de imagem como dispositivo operacional de comunicação no corpo e do corpo com o mundo. Imagens emergem como

³Segundo Yeda Castro, dos quatro milhões de indivíduos trazidos da África subsaariana para o trabalho escravo no Brasil, 75% eram provenientes do mundo banto-falante, de territórios situados atualmente em Angola e nos dois Congos. Esse contingente banto (*bantu*) era de tal ordem na cidade da Bahia do século XVII que, de acordo com a pesquisadora, instigou o padre Pedro Dias a escrever “A arte da língua de Angola”, uma gramática publicada em 1687, em Lisboa, como meio de “instruir” os jesuítas e facilitar o trabalho de catequeses dos “25 mil etíopes” africanos, através da imposição de uma cultura hegemônica em detrimento do legado das civilizações do continente africano. Palmares Fundação Cultural, 2008. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=2889> Acesso em: 03 jun. 2021.

acontecimentos. [...] imagem como um tipo específico de informação, no qual a transitoriedade ocupa papel central (BITTENCOURT, 2012, p.12).

Como pensar Salvador, um corpo - lugar de memória, envolto por presenças espectrais, que fricciona possibilidades entre o mundo físico (visíveis) e o mundo imaterial (não visíveis) através do movimento da dança? E, em que esse esforço pode provocar alguma inquietude, por *ir de encontro* ao que não está em evidência, aquilo que está fora da ótica, portanto, considerado ex-ótico? Em perspectiva nas palavras formadoras de discursos, indiscutível elemento de poder, do mesmo modo que herdadas do colonizador, possam ser recriadas em fluxos e cruzamentos entre o mundo social, espiritual e da natureza. Redistribuindo, inclusive a violência, para que se mova, dissipe e descentralize comportamentos opressores instaurados em corpos, corpos e corpos.

3. SaLvaDor: uma encruzilhada movente, uma cantiga de transcrição, um contratempo dançante

“Por que Dançar? Para não esquecer ou para lembrar”.
(Clyde Morgan)⁴

Há de se destacar então o elo entre o movimento da cidade e o balançar da mulher soteropolitana. Pensar a mobilidade da cidade, quanto à sua capacidade de mudanças, que também esse corpo cheio de ginga, “uma sapiência de corpo”, nos permite conexões. Assim como, da capacidade de construção de conhecimento do corpo quando exprime e produz uma ação. Ou mesmo da impermanência e instabilidade de suas grafias que podem surgir dessa inter-relação corpo-cidade-ritmo. Por exemplo, de se realçar das rodas de samba ou de capoeira, corpos em festa em destaques pela euforia e gozo, elementos que se mantém como resistência insistente. E, ao esquivar ou enquanto se ginga, estampa “uma sabedoria de fresta parida e praticada na trama interseccional da diáspora africana” (RUFINO, 2016, p.9). Um corpo-cidade destaca-se nos estudos, por introjetar no modo de comportar-se de seu povo, uma baianidade evidenciada nos hábitos e nos corpos de quem compõem suas narrativas enquanto constroem estratégias de vivência, e escrevivências, já dizia Conceição Evaristo.

⁴Clyde Morgan, lendário bailarino, músico, artista plástico e coreógrafo afro-americano, referência da Dança Moderna e contemporânea da Bahia nos anos 1970.

Na escolha da cartografia como método de pesquisa-intervenção e produção de subjetividades aproximo dos estudos investigativos a ideia de transcrição desenvolvida pelo pesquisador Lau Santos nas artes cênicas. O termo foi cunhado por Haroldo de Campos ao explicar sobre a dificuldade da tradução de um poema para outra língua. Nessa impossibilidade de traduzir tal e qual o texto original, o processo de transcrição passa necessariamente pela contribuição de um agente. Ocorre assim, a ação de versificar, trans-criar. Um pensamento emprestado do campo da literatura e trazido para as artes da cena na construção de uma linha po-ética, a fim de transitar entre linguagens e culturas diferentes. Não tão puro quanto à língua, mas genuíno enquanto linguagem, ressalta Santos⁵.

Para acionar processos de memórias corporais com jogos narrativos junto a um coletivo de mulheres que já conseguem identificar traumas psicológicos que reverberam no corpo e no plano dos afetos, convoco Luiz Rufino, quando ele nos diz que “são nas dimensões do território corporal e de suas potencialidades que se manifesta e se opera a colonialidade, como também se transgride esse regime, a partir de ações decoloniais” (2016, p.56). Considero a capoeira, os processos de criação e improvisação a partir da mitologia dos orixás e a cultura baiana corporificada como práticas que estabelecem relações de identificação, onde se fazem importantes tanto as análises de suas articulações, contornos e fronteiras, quanto a suas diluições e seus limites.

Pensar Salvador como um tambor⁶, principal instrumento rítmico de comunicação dos vivos com os seus antepassados nas epistemes negras, que se manifesta na encruzilhada, é também entender complexo o movimento afrodiaspórico nas Américas⁷, em que o saber corporal encontra-se diluído entre fronteiras onde os contornos, limites, fissuras são reflexos de um corpo colonializado ainda preso a uma ideia espectral de violências. Sobre as condições históricas e

⁵ Fala do pesquisador Lau Santos em “Gingas e Capoeiras & outras Africanidades nas Artes da Cena”. Aula remota do componente curricular Práticas de Dança Improvisação Performance no PPGAC- UFRGS. Organização Suzi Weber, 02/07/2021.

⁶ Princípio de comunicação nas epistemes negras. O tambor foi criado na região da África Ocidental e dissipado pelo mundo com o movimento da Diáspora. São utilizados em cerimônias religiosas, semirreligiosas, e também, são fundamentais para a prática de danças de matrizes africanas.

⁷ No Brasil, a Revolta dos Malês (1835), a Conjuração Baiana (1798), a Balaiada (1838-1841), assim como as centenas de quilombos que existiram e ainda existem, incluindo o mais longo quilombo durante a escravidão, o Quilombo de Palmares, são provas irrefutáveis do profundo engajamento negro na sua própria libertação. Aliás, destaca-se também o Quilombo de Quariterê no Vale do Guaporé, em Mato Grosso, liderado por Tereza de Benguela.

pseudojustificativas sobre as relações técnicas compreendendo o binômio senhor-escravocrata, Kabengele Munanga enfatiza:

Colônia como sociedade global dicotomia vive uma situação de violência, porque as duas sociedades que a constituem só dependem da relação de força dominante, dominado. Além da força como meio para manter esse violento equilíbrio, recorreu-se oportunamente aos estereótipos e preconceitos através de uma produção discursiva. Aí, toda e qualquer diferença entre colonizador e colonizado foi interpretada em termos de superioridade e inferioridade (MUNANGA, 2015, p. 24).

Entre memória e ancestralidade uma realidade de dobraduras desvela conexões, no tempo e espaço, exalam aspectos do que venho entendendo como *baianicidade*. Enquanto efeito de um processo de miscigenação violenta, sermos filhos dessa terra, nos irmanam e nos aproximam nas muitas violências, compreendendo obviamente, a interseccionalidade (classe, raça e gênero) que traz à tona, maior opressão vivida pelas mulheres negras. O tempo, não linear, concreto e abstrato borra imagens e dimensões. A antiguidade confunde-se com o corpo contemporâneo e a cidade vai recriando acontecimentos como a um organismo vivo.

A T.A.P. A *arteterapia*⁸ propõe um movimento que circunscreve o que se manifesta na contemporaneidade, destacando o que SCHWARCZ; STARLING, 2018, compreende como manifestação da violência no Brasil sendo construções sociais e não biológicas, resistente como uma doença, encravada na mais remota história brasileira. E continua:

Certa lógica e certa linguagem da violência trazem consigo uma determinação cultural profunda. [...] a trama dessa violência é comum a toda a sociedade, se espalhou pelo território nacional e foi assim naturalizada. Se escravidão ficou no passado, sua história continua a se escrever no presente. A experiência de violência e de dor se repõe, resiste e se dispersa na trajetória do Brasil moderno, estilizada em milhares de modalidades de manifestação. [...] Último país a abolir a escravidão no Ocidente, o Brasil segue sendo campeão em desigualdade social e pratica um racismo silencioso, mas igualmente perverso (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.15).

No desenvolvimento desta escritura, aceitando imprevistos em amarrações epistêmicas de dentro da encruzilhada, busco evidenciar na historicidade os cruzos remanescentes da diáspora africana, na relação com as diversas violências e desigualdades sócio-étnicas-culturais remendando a biografia de um Brasil de distopias, como afirma Heloisa Starling. Sua análise sobre o que

⁸ Desde 2019, a Terapia Artivista da Potência dos Afetos compreende práticas corporais terapêuticas, desenvolvidas em Encontros de Dança criativa atrelada a: improvisação, arquétipos da Capoeira e dos Orixás e a psicologia feminista, atendendo individual/coletivamente mulheres cis/trans.

aconteceu com o “país do futuro, uma grandeza não realizada” me conduziu até o seu livro *Brasil: uma Biografia* (SCHWARCZ; STARLING, 2018). As autoras relembram as “manifestações de claro civismo e entusiasmos públicos” com a lei abolicionista de 1880. A Lei Áurea que apesar de sua grande importância era “pouco ambiciosa em sua capacidade de prever a inserção daqueles em cujo jargão, durante tanto tempo, a cidadania e os direitos não contavam”. Começavam a desenhar um projeto de cidadania inconclusa, uma república de valores falhados (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.14).

E, entre avanços e recuos, que ambiciona ser mestiça a cidadania, como de muitas maneiras são os brasileiros, esse projeto chamado Brasil apresenta respostas múltiplas em que seu traçado não se pretende apenas objetivo ou nitidamente evolutivo, uma vez que carrega um tempo híbrido capaz de agenciar diversas formas de memória e disparidades sociais. E as autoras acrescentam ainda que:

é mestiça porque prevê não só mistura, mas clara separação. [...] Se a fronteira de cor é porosa entre nós, e não nos reconhecemos por critérios só biológicos; se no país a inclusão cultural é uma realidade e se expressa em tantas manifestações que o singularizam – a capoeira, o candomblé, o samba, o futebol; se nossa música e nossa cultura são mestiças em sua origem e particularidade, não há como esquecer também os tantos processos de exclusão social. (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p.15).

Heloísa Starling em, *O Brasil como Distopia*, nos fala sobre um país do futuro que, talvez, o futuro tão esperado, já tenha chegado, e ele é mais distópico e ainda mais desprovido de esperança do que imaginávamos. A imaginação brasileira, desde nossa Independência, no século XIX, irradiou e construiu discursos sobre pertencimento, projetos de desenvolvimento criados, quase sempre, pela retórica do futuro. Em que nossa grandeza não realizada “atinge com desproporcional dureza a população negra, pobre, idosas, as populações indígenas, os moradores das periferias, as pessoas de menor escolaridade e as pessoas sem acesso à internet”, reintera Heloísa Starling⁹. Esta pesquisa provoca esse lugar da Arte compreendida nas emergências sociais, construindo políticas de corpes em movimento com a dança remanescente e afrorreferenciada. Em relação às práticas corporais, como

⁹ *O Brasil como Distopia* com Heloisa M. Starling (UFMG). Aula Magna dos Programas de Pós-Graduação da UFBA. Veiculado em: 04 mar. 2021. Dur.: 01h43m08s. Disponível em: < <https://youtu.be/Kftec9QhpWY> > Acesso em: 04 mar. 2021.

estratégia de atenção e cuidado a esses corpos vulneráveis tenciono interfaces com estudos de Atenção conjunta (CALIMAN; CÉSAR; KASTRUP, 2020).

5. Cartografando afetos e o surgimento dos encontros no cruzo

A cartografia como método de pesquisa-intervenção nos é apresentada por Eduardo Passos e Regina Bevenides. Ela é embasada na contribuição da análise institucional, discute indissociabilidade entre o conhecimento e a transformação, tanto da realidade (e suas diferentes perspectivas), quanto do pesquisador (a). O método não consiste em representar objetos, e sim em acompanhar processos. Não pretende solucionar problemas antecipadamente colocados, mas ser capaz de colocar problemas, de abrir espaço para a experiência de problematização. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.12).

Na Psicologia, Yves Citton (2018), traduz a introdução do livro *Pour une écologie de l'attention*, em que o conceito da Ecologia da Atenção é formulado. A autora situa historicamente e levanta pontos críticos para superar os limites encontrados na economia da atenção, como: o paradigma econômico, a perspectiva individualista e o determinismo tecnológico. Neste artigo, é destacada a inversão no modo de pensar atenção na relação entre um sujeito perceptivo e certos objetos percebidos (ou ignorados), ao partir do indivíduo para o coletivo, construindo outro trajeto, que é o de partir das dimensões coletiva e conjunta, do comum, para assim, acentuar as diversas formas de individuação.

Citton (2018), p.32, aponta ao menos três caminhos. Ao considerar, a atenção como um fenômeno essencialmente coletivo, acontecendo em fluxos transindividuais, distribuídos de forma desproporcional enquanto território, bem como em cada formação social: “eu” só presto atenção a isso que *nós* coletivamente prestamos atenção. Em segundo, dedica-se a chamada atenção conjunta, em que passa das relações sujeito-objeto às relações onde a atenção de dois sujeitos afeta como cada um aborda o objeto: “eu” estou atento ao que *você* presta atenção; o domínio da atenção conjunta é aquele dos “pequenos grupos”. Sobre atenção conjunta e o cuidado, qualidade particular da atenção, afirma esta autora:

A co-construção das subjetividades e das competências intelectuais exige a co-presença de corpos atentos compartilhando o mesmo espaço, por meio de sintonias afetivas e cognitivas [...] uma consideração cuidadosa da vulnerabilidade do outro, de nossa solidariedade e nossa responsabilidade

2735

em relação a ele. [...] também veremos a necessidade de uma certa desvinculação, necessária para que nossa atenção possa ser “conjunta”, sem ser “misturada”: será a noção psicanalítica de atenção flutuante que possibilitará a formalização dessa desvinculação, indispensável a qualquer individuação (CITTON, 2018, p.33).

Por fim, trata das relações de (dês) atenção que mantemos como sujeitos em relação aos objetos do nosso meio ambiente. Em que, “pelo que nós prestamos atenção coletivamente, e em seguida, pelo que você presta uma atenção conjunta à minha”. (Citton, 2018, p.34). Ressalto a importância da atenção coletiva, bem como atenção conjunta se encontrando numa consciência de copresença, dentro de uma comunidade fazendo bom uso de uma atenção individuante, para pensar uma prática junto ao campo da Psicologia e da Dança como possibilidade arteterapêutica. Sendo relevante entender, nesta pesquisa, em que medida- e especialmente como- eu desloco minha atenção e reoriento a atenção que dirige meu devir. “O que se move quando nada se move?” É a atenção.

Em Pistas do Método da Cartografia, os autores buscam referências no conceito de cartografia que é apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari na Introdução de Mil Platôs (1995). Percebeu-se então que o sentido da cartografia é o acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.10). O método cartográfico propõe uma reversão metodológica que aposta na experimentação do pensamento, algo que não se impõe para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Lugar em que o rigor e a precisão estão presentes, embora diluídos, e a precisão tomada mais como compromisso e interesse, implicação na realidade, ou mesmo intervenção, do que como exatidão (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.11).

Sabendo disso, de que maneira, a ação de cartografar na dimensão afetiva da experiência (KASTRUP; HERLANIN, 2018) junto a mulheres acometidas por episódios de violências diversas (física, psicológica, moral, machista, obstétrica, trabalhista, entre outras), proporciona ecossistemas atencionais, produzindo imagens como acontecimentos de uma baianidade, capaz de corroborar pra o devir de um território afetivo atencional específico?

Este é um plano de tessituras com a cultura em movimento no corpo que gera ritmos na cidade, presentes e fundantes de sabedorias afrobrasileiras. Por vezes, este plano, ainda está preso às tessituras do passado, arraigados em

2736

problemáticas remanescentes como o racismo estrutural, bem como o processo de colorismo, necropolítica e desigualdade social que atinge grupos demográficos, em que, 56% da população do país é negra. Um grupo compreendido, portanto, como não brancos, composto por denominações classificadas pelo IBGE como pardos, os negros claros que correspondem a 46,5% da população, e os pretos, que são 9,3 % desta. Estar em polos opostos em termos raciais significa, historicamente, obter vantagens ou estar submetido a prejuízos, inobstante a adesão ou o repúdio ao sistema hierárquico racial (DEVULSKY, 2021, p.23). Devulsky nos alerta:

Consumir vestimentas, estéticas, linguagem e, certamente, autores associados a uma cultura superior, cria a falsa expectativa de adquirir um *laisser-passer* às redes de poder. Instituições, e até o próprio Estado, promoveram durante séculos uma associação sistemática da cultura negra à pobreza, ao incivilizado e ao íncio, mesmo que o continente africano também seja sinônimo de abundância, de grandes civilizações promotoras das ciências, indo da política à engenharia, passando pela filosofia e chegando à física. (DEVULSKY, 2021, p.26-27)

Por isso os reflexos racistas e as práticas oriundas do colorismo foram incorporados tão bem na construção dos nossos apreços e gostos, que ainda dita os padrões sociais, e não poderiam deixar de estarem presentes também no seio da comunidade negra. E reitera a pesquisadora, Devulsky, Mestra em direito político e econômico:

Desaprender o racismo passa pela compreensão do que de fato é a história africana e a história da diáspora, das causas do tráfico negreiro e de seus elos com aqueles que ontem e hoje se beneficiam da clivagem racial. O colorismo, portanto, tem como causa a maneira pela qual compreendemos a condição negra, inferiorizada e subjugada ao branco; mas também tem como solução a compreensão dessa mesma condição negra, desde que liberta de sua grade racista. (DEVULSKY, 2021, p. 27).

Por todo o caminho desvelado até aqui, cercado por referências teóricas inescapáveis, entre distintos riscados, esta pesquisa almeja compor grafias poéticas e políticas. E compreendi com Alessandra Devulsky que a principal maneira como os negros claros são afetados pelo colorismo, e eu amplifico esse reclame para a própria construção do povo brasileiro, sobretudo o povo baiano, é quando barreiras ideológicas são criadas no interesse natural do ser humano para com suas origens. Devulsky (2021) evidencia de que maneira esse processo de acultramento perpetua, ainda hoje, as inúmeras tentativas de apagamento cultural e epistemológicas, quando:

crianças que crescem em meio a um ambiente escolar e familiar estruturado em princípios de inferiorização da cultura africana, de vilanização das vítimas da escravidão e de invisibilização dos heróis e heroínas da resistência contra a escravidão não poderiam se desenvolver valorizando sua negritude¹⁰ (DEVULSKY, 2021, p. 27-28).

É sobre desconstruir e mesmo destruir fundamentos falaciosos que nos concebe e dão continuidade ao projeto racista velado em nosso país. Conhecer e aprender sobre as culturas africanas é reconhecer o amplo espectro de negritudes existentes na África e na Diáspora, na construção de novos paradigmas, revelando modos de saber e epistemes, como condensa esse comitê Dança e Diáspora Negra.

São traçados que visam sustentar a destruição de ervas daninhas como o *racismo* e o *colorismo*, de uma *plantation* de monoculturas hegemônicas danosas e contrárias à própria noção de existências, na iminência de se apoderar de si, de uma construção identitária afrocentrada que compreenda a noção de coletivo a partir do que *vem surgindo*, instigando poéticas políticas. Conversa nas áreas como as de saúde, educação, cognição, clínica, grupos e instituições e encontram sintonia no caráter processual da investigação junto às pistas do método da cartografia. Elas são indicadoras de que, para acompanhar processos não podemos ter predeterminado anteriormente a totalidade dos procedimentos metodológicos, em que tais pistas amparam “uma atitude de abertura ao que vai se produzindo e de calibragem do caminhar no próprio percurso da pesquisa” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2020, p.14).

Os estudos de Yves Citton (2014) apontam que a atenção não é individual, mas sim individuante, coletiva e relacional. Um ecossistema atencional é um complexo folheado de atenções que coexistem, interpenetram-se e se coafetam. É favorável quando produzido a partir de trocas atencionais, prevendo certo grau de reciprocidade, sintonia afetiva, - construção de um comum, em que para construir cuidado é necessário o afeto e práticas de improvisação e assim, a possibilidade do risco, (Caliman; César; Kastrup, 2020, p.174), corroborando na construção e manifestação de narrativas corpoéticas.

Os gestos são productos culturais, coletivos, construídos no corpo e podem evidenciar operações da atenção quando acontece em um sistema ecológico qualquer. Essa mirada nos leva a pensar que nunca prestamos atenção sozinhos/as e somos influenciados/as pela atenção daqueles/as que estão em torno de nós.

¹⁰ O conceito de negritude provém dos anos 1930, inaugurado pelo poeta Aimé Césaire, e posteriormente também desenvolvido por Léopold Sédar Senghor.

Levando isso em consideração, o cuidado voltado para os problemas atencionais pode ser ampliado quando friccionado às realidades de mulheres, que levadas a traumas psicológicos, podem revelar traços, desvios ou demasiada atenção á questões que atravessam essas corpos desvendando problemas em comum.

A *T.A.P.A arteterapia* propõe como movimento Artivista Feminista em Dança, ações desestabilizadoras, desatadoras dessas amarrações. Caracterizando-se como ações de desobediência e rebeldia, e que por si só emergem daí a busca de novos horizontes cívicos. No artigo “A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência” do Professor e Pesquisador Lau Santos (2020), a figura do Zé Pelintra, convocou em mim, figuras femininas para essa gira de conhecimentos onde emerge a pesquisa. E desta demanda, que nasce de uma possibilidade de copresença energética feminina, afloram narrativas poéticas performáticas entre a gargalhada, o deboche, a malícia e o erotismo como elementos subversivos numa escrita feminista em dança.

Faço um riscado atravessando memórias ancestrais familiares, evocando mulheres, entidades, divindades ao inscrever práticas desobedientes. E assim como Exu, aquele que pode ser somado e multiplicado a qualquer coisa e situação, pela ideia de tornar-se, de vir a ser ou do devir associado ao seu signo, na criação e interação de territórios. Conta-nos Luiz Rufino (2016, p. 8), ao falar sobre a importância de ler o corpo, suas sabedorias e enunciações como outras inscrições no mundo. Sobre lançar-nos nas encruzilhadas, nas experiências interseccionais da diáspora e praticar o rito, como maneiras decolonias de resiliência e transgressão, e como diz Lau Santos (2021), vou ao encontro de “sabenças que são as sabedorias abençoadas nos entre mundos (físico e espiritual)”.

Considerações

Corpo é chão, corpo é território. Corpo talvez seja trânsito. O clamor de um tambor africano. Corpo parece mesmo uma calunga que chora. Calunga é Mar que atravessa um corpo que respira no contratempo da ginga.

Fernanda Cristall

Para este momento que não se encerra, uma reflexão se espirala na Pedagogia das encruzilhadas. É nela que o próprio Exu, também movimento, gera (dês) construção e reconstrução ao mesmo tempo. Rufino ao pensar a pedagogia, evocando o corpo, propõe uma estética poética, política e ética, um fazer de

2739

enfrentamentos, redescobrimos estratégias, como na noção de encantamento e responsabilidade com o outro. Algo na esfera do responsivo. E responde a uma violência monológica, racista, colonial, em que, por exemplo, em estudos acadêmicos, os objetos estão separados dos sujeitos, porém, na pedagogia das encruzadas, corpos são sujeitos/objetos que usam de estratégias como o deboche, o riso, a ironia, a paródia, a malandragem para desconstruir estruturas hegemônicas.

As encruzilhadas são interessantes para se pensar sobre uma identidade que não é fixa porque é encontro, na fronteira que é tensão e contaminação mútuas. Victor Turner já nos dizia que ao atingir o ponto máximo de uma fronteira, há a quebra e a consequente transformação em outro resultado dessas encruzadas. E o que são as diásporas senão resultados circunstanciais e atualizados das encruzilhadas?

Posso então considerar que para a pesquisa-intervenção pretendida, processos de criação e improvisação em dança a partir da Capoeira e de arquétipos da Mitologia dos Orixás, consideradas culturas afrobaianas corporificadas, além de prática terapêutica corporal de/em/com dança que estabelecem relações de identidade e pertencimento, distinguem-se como prática contracolonial, por incitar e configurar em ações corporais desobedientes e emancipatórias, oportunizando tanto a análise de suas articulações, contornos e fronteiras, quanto as suas diluições e limites.

Buscou-se ao longo do artigo enfatizar a importância de se projetar o corpo da pesquisa e o exercício da docência como professora de dança, no direcionamento das políticas afirmativas e dos movimentos sociais, problematizando produções artísticas no Brasil (artevismos), em que a própria democracia hoje está condenada por forças contrárias à liberdade, justiça e participação do povo.

Portanto, os desafios presentes seguem entre constrangimentos e pleito da presença em organizações sociais e cenicidades. Corpos negros e não negros se valendo do conceito reelaborado de transcriação como perspectiva ativista em dança, interseccionado aos constantes episódios de violências de gênero e racialização, por exemplo. A racialização é um processo complexo e contraditório justificando na ideia de “raça” um tratamento desigual, que não se é apagado, esquecido, ele está e é escondido, podendo vir à tona, sentido, sobretudo, por mulheres negras e pardas. O apagamento sistêmico não reconhece singularidades e potências reveladas nas culturas afropindorâmicas, reforçando o racismo estrutural,

silencioso, a necropolítica e as desigualdades todas da tortuosa construção de cidadania brasileira.

Verifica como essa dança traduz e discute uma ação enquanto corpo político. Sendo fundamental pensar o que realmente é a política, se fazendo ela na atualidade como resistência, e na dança, um ir tornando-se escrita de corpo em processo emancipatório. Seremos nossa própria cocriação podendo ser lida em sua estética incompleta e transgressora, de narrativas subversivas de si, na gira desobediente, no passo anticolonialista, reinventando mundos pelo movimento do religar do corpo contemporâneo ao corpo ancestral. Sejam corajosas para sermos todas aquelas que moram dentro de nós, uma contravenção corpórea. Sejam nosso próprio lugar do devir. Propagando o Asê.

Fernanda Silva dos Santos (Fernanda Cristall)

UFBA

fernanda.ss.geo@gmail.com

Mãe, Artivista Feminista, Capoeirista, Professora de Dança criativa com ênfase na Capoeira, idealizadora do movimento T.A.P.A arteterapia, mestra em dança pela UFBA na interface com estudos de gênero na Capoeira e doutoranda em Dança pelo PPGDANÇA/UFBA.

Amélia Vitória de Souza Conrado

UFBA

ameliaconrado@hotmail.com

Doutora em Educação pela UFBA. Atua na área de Educação com ênfase em Pluralidade e Diversidade Cultural, Políticas Públicas e Prática Pedagógica. Subáreas de estudo e de pesquisas: educação para as relações étnico-raciais; cultura negra; danças afro-brasileiras, indígenas e populares.

Laudemir Pereira dos Santos (Lau Santos)

UFBA

lau_ator@hotmail.com

Professor na Escola de Teatro/UFBA, com Pós-Doutorado no PPGDANÇA/UFBA. Como artista-pesquisador desenvolve produções artísticas em diálogo com práticas performativas de matriz africana, afro-indígenas e manifestações populares, atuando nos campos da Dança, Teatro, Circo, Audiovisual em interface com noções de Intermedialidade e De/colonialidade.

Referências

- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança, Salvador: EDUFBA, 2012.
- CALIMAN; L.V; CÉSAR, J.M; KASTRUP, V. Práticas de cuidado e cultivo de atenção com crianças. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 16, n.4, p.166-195, Out/Dez., 2020.
- CITTON, Yves. Da Economia à Ecologia da Atenção. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v.05, n.01, p.13-41, 2018.
- CITTON, Y. **Pour une écologie de l'attention**. Paris: Le Seuil, 2014.
- CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, v.18, n.1, p.5-47. 1990.
- DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.
- FAVARO, Jean F.; CORONA, Hieda M. P. A cosmopolítica dos Orixás: encruzilhadas entre humanos, divindades e natureza. **Debates do NER**, Porto Alegre, v.1, n.37, p.95-124, Jan./Jul.2020.
- KASTRUP, Virgínia; HERLANIN, Caio. A Atenção Conjunta e o Bebê Cartógrafo: A Cognição no Plano dos Afetos. **Ayvu, Rev. Psicol.**, v.05, n.01, p.117-139, 2018.
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. 2003.
- MAIÊ, Mo. Os Quatro ciclos do Dikenga. Terreiro de Griôs, 14 mar. 2017. **Revista eletrônica Oralidade, Arte, Cosmopercepções, Educação e Africanidades**. Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/03/os-quatro-ciclos-do-cosmograma-bakongo.html>>. Acesso em: 03 abri. 2021.
- MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Autêntica, 2015.
- PAIXÃO, Maria. L. B.; SANTOS, Maria. C. O. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. **Revista Urdimento**, v.1, n.28, p.159-179, Julho 2017.
- PASSOS, E; KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. Apresentação. In: PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Editora Sulina, 2020. P. 7-16.
- RUFINO. Luis. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.
- SANTOS, Lau. Èmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das Mulheres do Asé. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 3, p.1-26. , 2020.
- SANTOS, Lau. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**, Goiânia, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev., p. 95-112, 2020.
- SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil**: uma biografia. 2º edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Ancestralidade: entre a genealogia e os caminhos do encantamento

Fernando Marques Camargo Ferraz UFBA

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

Resumo: O presente artigo deseja rastrear os sentidos empregados à noção de ancestralidade dentro do campo das danças negras. A partir de obras de referência no campo da dança e dos estudos afro-brasileiros como Santos (2002), Oliveira (2007), Martins (2020), Sodré (2002 e 2005), Simas e Rufino (2020), bem como, dos estudos da diáspora como Gilroy (2007) e Glissant (2005) desejamos apresentar uma contribuição sobre os engendramentos artísticos, políticos e epistêmicos do tema.

Palavras-chave: ANCESTRALIDADE. PESQUISA EM DANÇA. DANÇAS NEGRAS. DIÁSPORA.

Abstract: This paper aims to trace the meanings used to the notion of ancestry within the field of black dances. From reference works in the field of dance and Afro-Brazilian studies such as Santos (2002), Oliveira (2007), Martins (2020), Sodré (2002 and 2005), Simas and Rufino (2020), as well as diaspora studies such as Gilroy (2007) and Glissant (2005) we wish to present a contribution on the artistic, political and epistemic engendering of it.

Keywords: ANCESTRALITY. RESEARCH IN DANCE. BLACK DANCES. DIASPORA.

Agô! Licença aos meus mais velhos, aos meus iguais e aos meus mais novos.

Gostaria de convidá-los a fazer uma momentânea interrupção. Permitir-se a uma prática breve, entrando em contato com a materialidade de nosso corpo. Ao som das ondas do mar fechamos nossos olhos e iniciamos friccionando as mãos umas nas outras, esquentando nossas palmas. Em seguida, realizamos com as mãos aquecidas um toque pela superfície de nossos corpos. Esse é um toque denso, há nele certa tensão muscular no deslizar da pele. Passamos pelos braços, ombros, pescoço, couro cabeludo, face, peito, plexo solar, ventre, costas, sexo, coxas, pernas, pés, sempre com um toque dinâmico, levemente pesado, como se ao deslizar sobre nosso corpo tirássemos camadas das peles mortas que carregamos. Não tenha pressa no percurso, sempre que possível friccione as mãos mantendo-as

2743

aquecidas durante esse trajeto de limpeza e reconhecimento de nosso volume corporal.

Por fim, aquecemos mais uma vez as palmas e a colocamos sobre os olhos, num mergulho interno nos conectamos com a existência de nossos antepassados, que vieram a esse mundo. Crie a imagem de sua presença anterior, deixe que seu nome ancestral seja revelado. Não tenha pressa, busque um nome de família, não há necessidade que seja um nome de registro oficial, pode ser também um nome imaginado, mas que se conecte com um senso de anterioridade dessa presença. Medite como esse nome chegou até você? Por quais caminhos esse nome passou até que você se reencontrasse com ele? Após acolher esse nome deixe-o escoar em hálito e palavra, sussurre, profira sua alcunha em diferentes volumes. Com sua voz dê corpo a esse nome de família que lhe foi revelado. Experimente-o sem pressa... Faça ecoar sua presença. Após alguns instantes esquite novamente as mãos, deposite-as sobre seus olhos e imagine: se esse nome pudesse se transformar em uma fruta, que fruta seria? Encontre seu cheiro e gosto... nutra-se dela, saboreie calmamente... Para finalizar, fricção novamente as mãos, deslizando a pele aquecida pelo couro cabeludo, braços, peitos, ventre e onde mais sentir necessidade. Respire longa e profundamente, abra os olhos.

A proposição desse texto nasce de uma necessidade de pensar os significados desse conceito que também é uma prática: a ancestralidade. Esse intuito advém da demanda de se qualificar seu uso no campo das danças negras. Almejamos fazer um mapeamento introdutório de seus significados atribuídos. Como professor de um Programa de Pós Graduação, orientando trabalhos inseridos na temática das danças da diáspora negra, percebo frequentemente o uso do termo ancestralidade como episteme guia das investigações. Se seu papel é basilar para o entendimento das dinâmicas culturais intergeracionais, frequentemente é apresentada a partir do senso comum de pesquisadores e pesquisadoras, aparecendo hora como sinônimo vago de tradição e de uma ideia do sagrado. Nesse sentido, nossa contribuição tem o intuito de qualificar a reflexão nesse campo e apresentar um panorama dos principais autores e autoras e suas apreciações sobre o conceito de ancestralidade, suas similaridades e diferenças.

Nas últimas décadas, a abordagem de maior alcance e repercussão sobre o tema, no campo da dança, provavelmente tenha sido a obra *Corpo e Ancestralidade* de Inaicyra Falcão dos Santos, publicada inicialmente em 2002. Seu

estudo aborda a linguagem corporal e o aspecto educativo da tradição africano-brasileira, visando o desenvolvimento da criação artística. Embora não haja na obra uma definição exata do termo, ele aparece para referir-se a um conjunto de elementos estéticos e míticos presentes na tradição africano-brasileira, em especial ao universo mítico do tambor Batá, entre os Yoruba, na Nigéria e seus descendentes no Brasil. Esses princípios recriados e reconfigurados serviriam a investigações estético criativas no âmbito das técnicas de treinamento e das poéticas contemporâneas em dança, compondo os fundamentos metodológicos de uma proposição para o ensino das artes da cena. Essa metodologia nutrida por parâmetros matriciais compostos por ritos e mitos tradicionais, ultrapassa o referencial africano-brasileiro para projetar-se pluriculturalmente e indagar sobre os referenciais sógnicos vivenciados pelas estudantes.

A proposição da autora solicita uma aproximação com a própria história de vida das alunas, instigada pela leitura do livro *Bisa Bia, Bisa Bel* de Ana Maria Machado. Este livro ao propor o contato intergeracional entre a bisavó da protagonista e sua bisneta, uma voz interna imaginada conectando passado e futuro, aciona uma relação criativa sobre o sentido dinâmico e atualizado da tradição ao propor uma escavação pessoal pela história de vida de parentes idosos, trazendo para o corpo a ressonância dos sentidos captados nessa investigação/interlocução familiar. Se a investigação contribui na desmistificação de conceitos relacionados com a tradição cultural brasileira, retêm o conceito de ancestralidade ao sentido mais trivial da genealogia familiar. Vale ressaltar, entretanto, que muitos desdobramentos da proposição artística se expandem para a história da comunidade e do grupo social em que as alunas se inserem.

Desta forma, a pesquisa da artista evidencia-se por não negligenciar a própria experiência individual como critério de significação (COLLINS, 2019), propiciando um processo de reconhecimento e reconexão entre a história individual do artista em formação e a história e memória de seu grupo social e comunidade revisitados, presentificados e recriados pela proposição.

A reflexão sobre o impacto dessa obra de referência nos convida a traçar um olhar panorâmico sobre as políticas em torno da apreciação da noção de ancestralidade, analisando como a mesma tem influenciado o campo artístico diaspórico brasileiro. Nesse sentido, apresentamos a seguir ponderações sobre as mediações entre arte, religião e política negras a partir das contribuições de

estudiosos sobre o tema. Esse estudo, obviamente, não supõe o esgotamento dos significados em torno da ancestralidade, pois também leva em consideração a multiplicidade de entendimentos que o termo congrega, bem como, as estratégias e vivências diversas que contribuem para seu entendimento.

Tensionamentos entre campos

Para empreendermos essa investigação no campo das danças negras é necessário compreendermos que, muitas vezes, existe uma indeterminação sobre as danças atreladas aos contextos cerimoniais dos terreiros, inseridas no contexto de manutenção das identidades religiosas, suas distinções de pertencimento e hierarquia, e a dança cênica, cuja linguagem e elaboração estética relacionam-se mais às subjetividades atuantes nos processos de encenação e criação coreográfica. Essa indistinção decorre do fato de que por muito tempo se reconheceu o fazer das chamadas danças afro¹ como constituído pela releitura corporal dos símbolos, ações e códigos sociais pertencentes às comunidades litúrgicas africano-brasileiras, sendo que seu conhecimento detalhado, somente seria possível após um processo de iniciação na religião. Muitos artistas, inclusive, desenvolveram sua espiritualidade a partir da iniciação em religiões de matriz africana, cuja aproximação ocorreu após o contato com as práticas das danças afro, sendo essa iniciação artística um portal para o desenvolvimento de sua religiosidade e senso de ancestralidade.

Obviamente, não podemos negar que a aproximação das comunidades de culto, seja pelo viés da iniciação religiosa, seja pela presença em rituais públicos, garante uma experiência singular, pautada na percepção dos gestos, expressões, odores, sabores, compreensão do tempo, temperatura e sonoridades que enriquecem uma dimensão muito particular da aquisição de saberes sobre a simbologia afro-brasileira, variando-se conforme o grau e intensidade dessa aproximação.

Em minha prática artística, e aí incluo uma atuação múltipla como pesquisador, intérprete-criador, coreógrafo, professor e artista-militante das danças

¹ O termo utilizado aqui faz referência primordialmente aos repertórios coreográficos e metodologias de ensino de dança desenvolvidos por artistas e coreógrafos responsáveis pela criação dos balés folclóricos negros no país, como Mercedes Baptista, Marlene Silva, Domingos Campos, Emília Biancardi, Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King), entre muitos outros.

afro, muitas vezes fui surpreendido por um certo estranhamento posto por colegas, negros e brancos, que determinavam o grau de legitimidade artística na produção das danças afro, atrelada à experiência na religião ou a presença de fenótipos negros no artista. Como se a apreensão das contribuições diaspóricas no campo da dança estivesse obrigatoriamente determinada pela religiosidade ou posicionamento étnico racial do sujeito em questão.

Acredito que as práticas de apropriação indevida, a exploração mercantil e banalização dos significados religiosos contidos nas danças afro podem ocorrer independentemente da localização racial e ou religiosa do artista. O que não significa estar cego aos sintomas do racismo estrutural no país, nem de reconhecer os privilégios e as responsabilidades implicadas em ser um artista-pesquisador de pele branca nesse campo.

Aliás, devemos ter em mente que o conhecimento simbólico atrelado às danças afro pode ser desenvolvido a partir de um complexo de atitudes que implicam seja o estudo sistematizado de uma bibliografia sobre os saberes da simbologia afro-brasileira, tanto acadêmica, quanto a produzida por reconhecidos sacerdotes-autores, seja pela vivência nas comunidades religiosas ou, também, em coletivos artísticos em que as gestualidades e ritmos do universo simbólico tradicional negro são praticados e estudados, bem como, na indagação interiorizada sobre os afetos decorrentes desses aprendizados múltiplos.

Se as conexões entre os espaços culturais laicos e religiosos se intermisturam, ao ponto de nos perguntarmos se a preocupação em distingui-los não seria uma tentação cognitiva descartiana e colonial, devemos ter em mente que o campo das danças negras, em especial as chamadas danças afro-brasileiras, nasce longe das formalidades protocolares da iniciação religiosa, seus preceitos e tabus – estes são apenas mais um dos seus possíveis elementos constituintes e/ou inspiradores. Esse fazer de dança possui uma história que decorre do fazer de coreógrafos empenhados em elaborar uma poética fusionada de inúmeros elementos, entre os quais: gramáticas eurocentradas de dança, a dança moderna negra estadunidense, as danças litúrgicas africano-brasileiras e uma enormidade de passos, movimentos e repertórios tradicionais afro-diaspóricos.

É verdade que esses criadores desenvolveram interlocuções diversas com as comunidades terreiro, sendo que cada um possuía posicionamentos e vinculações religiosas particulares. Entretanto, suas danças foram concebidas,

especialmente, nas salas de aula e ensaio, ambicionando representatividade negra na produção dos palcos dos teatros. Elas surgiram na interseção dos sentidos que dançarinos e coreógrafos forjaram a partir de suas vivências políticas, religiosas, mas, sobretudo, suas práticas e formações artísticas. Desta forma, vale ressaltar que o diálogo com as danças rituais do candomblé foi apenas um dos traços possíveis que compuseram esses repertórios. Nesse sentido, se o manuseio de símbolos religiosos, sua ressignificação e recriação em espaços profanos necessita de uma série de cuidados e preparações, condicionar automaticamente a cada nova aparição desses signos uma autorização religiosa necessária, implica, também, desconsiderar décadas de arranjos, negociações e configurações ocorridas no campo da dança cênica. Essa licença, quando necessária, deve acontecer a partir dos diálogos e trocas de saberes com as pessoas da religião tecidos durante o processo de criação, havendo em cada interlocução uma necessidade particular. Essa composição não deve ser julgada por avaliadores externos ao processo, que monopolizam para si o juízo do que é segredo ou material cênico.

Contraditoriamente também me parece acertado afirmar que os tensionamentos entre intensidades e intenções sagradas e profanas, ordinárias e transcendentais fazem parte do campo das danças afro-brasileiras e sempre estiveram presentes em sua produção, negar ou ressaltar demasiadamente esse tensionamento parece decorrer de um desconhecimento de sua história. Em territórios historicamente violados, disputas e tensionamentos serão sempre a tonalidade ordinária.

Outro fator relevante a ser considerado é que a relação entre os artistas das danças afro e sua inserção nas comunidades de culto nunca foi homogênea e que, independentemente de suas origens sociais, vinculações religiosas ou racialidades assumidas ou a eles aplicadas, a qualidade de seus trabalhos artísticos nunca foi necessariamente proporcional a estas relações.

Percebi também que, dentro da dicotomia entre o universo religioso e artístico, a percepção dos não-saberes, a atenção dada aos segredos da religião, com aquilo que não está dado, com o incompreensível, as perguntas não respondidas aos “de fora”, os mistérios, também poderiam afetar as criações, gerando indagações, alimentando subjetividades criadoras. Afinal, nas relações entre segredo e saber, as restrições aos conhecimentos litúrgicos também estão presentes na própria religião. No mais, há uma questão fundamental sobre

ancestralidade, seu entendimento também se configura por uma atenção interna. A partir dessa escuta interiorizada práticas e conhecimentos compartilhados por antepassados, saberes comuns entre descendentes, podem constituir representações simbólicas, arquetípicas, cuja percepção inconsciente desperta experiências e compreensões particulares, acessa dimensões profundas de nosso ser, inclusive aos que não são membros de uma comunidade, mesmo estrangeiros construímos associações, afetos e empatias.

Cabe indagar o que determinados conhecimentos dizem sobre minha história e meu corpo; o que certos acontecimentos revelam sobre minha vivência? Como percebo determinadas energias e o que elas significam pra mim, como elas me afetam? Como dou sentido a determinadas experiências, para além de um laço sanguíneo dado, de um parentesco? Como recupero no meu cotidiano e na minha memória sensações que dotam a vida de significado? Sob esse sentido, talvez a ancestralidade esteja menos fechada a uma árvore genealógica e mais aberta a uma arqueologia das sensações...

Caráter político da noção de ancestralidade

Ao refletir sobre as personagens construtoras da história das danças afro, não podemos isentar-nos de elaborar uma visão crítica das relações de poder que as perpassam. A reconstrução analítica das narrativas oficiais deve realocar grupos invisibilizados em destaque, valorizar linguagens artísticas estigmatizadas e também rever leituras maniqueístas. Sua história é fruto da articulação de diversas identidades construídas socialmente, onde acesso a formação profissional, escolha dos procedimentos de criação, processos de racialização e estereotipia, engajamentos políticos e sociais mesclam-se no momento da inserção social do artista no campo da dança.

Nesse sentido, o filósofo Eduardo Oliveira (2007) relata como a própria noção a respeito da ancestralidade tornou-se um elemento de disputa. “ Ele está em disputa nos movimentos negros organizados, nas religiões de matriz africana, na academia e até mesmo nas políticas de governo” (OLIVEIRA, 2007, p. 247). Essa mobilização aciona dimensões que agenciam a ancestralidade como significante político de tradição, um senso de senioridade que legitima afirmativamente elementos da cultura afrodescendente, implicando dimensões identitárias e de

2749

pertencimento cultural. Esse uso, que se transfere da ordem cosmológica para a ideológica pode, entretanto, sofrer simplificações conservadoras.

Esse risco assume uma configuração semelhante à discussão sobre a noção de tradição, diáspora e afrocentricidade sugerida por Paul Gilroy (2012), ao fazer a crítica a retórica do apego à tradição no pensamento afrocêntrico. O autor ao analisar a relação entre tradição, modernidade, temporalidade e memória social na cultura do Atlântico negro adverte sobre os processos maniqueístas e binários das políticas culturais negras, afirmando que os processos particulares de reacomodações culturais da diáspora incitam-nos a reconhecer o caráter não tradicional da tradição, um conjunto de experiências assimétricas e instáveis.

O termo “tradição” não está agora sendo usado nem para identificar um passado perdido nem para nomear uma cultura de compensação que reestabeleceria acesso a ele. Ele não se encontra em oposição à modernidade, nem deve conjurar imagens íntegras da África que possam ser contrastadas com o poder corrosivo, afásico, da história pós-escravidão das Américas e do Caribe ampliado. (GILROY, 2012, 371)

Essa ponderação nos informa sobre os riscos das expectativas de autenticidade e pureza cultural, as vezes assumidas nas configurações da diáspora, implicando na necessária crítica à oposição binária entre tradição e modernidade/contemporaneidade, afirmando o papel do presente, seja na ativação da memória social, seja na ativação dos sentidos comunitários nas culturas negras pelo mundo.

Muniz Sodré (2002) em *O Terreiro e a cidade* chama atenção sobre um senso local, familiar, patrimonial e territorial da sacralidade afro-brasileira nos terreiros, essa dimensão aciona e fortalece laços de solidariedade em torno de uma noção de linhagem definida como:

o conjunto das relações de ascendência e descendência regido por uma ancestralidade que não se define apenas biologicamente, mas também política, mítica, ideologicamente. Patrimônio é algo que remete à coletividade, ao antiindividualismo (SODRÉ, 2002, pg74).

O autor também chama atenção para a noção de Arkhé, “uma linha de continuidade entre Origem e Destino, definida pela noção de axexê, que designa tanto os ritos mortuários como os princípios fundadores, a ancestralidade, a Origem” (SODRÉ, 2002, p. 103), esse senso de conexão articula-se, sobretudo, pela sua anterioridade em atualização contínua. Aqui a apreensão da tradição não se faz isolada dos contatos intergeracionais e da dimensão conectiva e relacional desse

2750

encontro. Essa conexão ressalta a dimensão ética e solidária dos modos de saber africanizados.

Há nos saberes da tradição e nas suas formas de educação iniciática, uma temporalidade múltipla que inclui passado e futuro, anterioridades e alteridades tramadas, dimensões subjetivas e coletivas integradas. Sodré aponta que no contexto brasileiro, a persistência das comunidades terreiro, deveu-se a preservação de conhecimentos na organização de suas comunidades e lógicas de solidariedade, para além do individualismo da lógica predatória e consumista capitalista. Os saberes concentrados pelas comunidades estabelecem uma dinâmica complexa, cuja natureza está sempre a estabelecer relações entre a tradição e a atualização desses saberes. À potência de suas simbologias e a eficácia de suas ritualidades sintonizam-se a manutenção dos elos intergeracionais, a continuidade dos processos iniciatórios, a coesão dos elos grupais para a preservação dos saberes e, simultaneamente, de seus segredos, em torno do qual vibram potências aglutinadoras.

A incompletude abre espaço para a força de realização, axé, o que também se denomina "mistério". **O mistério, força que aciona a relação de segredo, não é algo posto a serviço de uma falta**, de um rombo originário na existência do sujeito (tal é a ontologia básica da cultura ocidental), porque não existe para a cultura negra a pressuposição de uma falta ontológica, de um Pecado Original. **O mistério volta-se para a expansão do ser**. A força da *Arkhé* negra é, portanto, o próprio movimento de vida. Nietzsche intuiu essa *outra* visão do mundo. Veja a sua ideia de um "eterno retorno". O que retorna? A vida, a vida retorna sempre, como vontade, poder, força. E retorna porque **há sempre algo que escapa à resolução absoluta do mundo**, à irreversibilidade da morte (SODRÉ, 2002, p.118, grifos nossos).

Portanto, podemos arriscar que o saber possui uma potência trajetiva e relacional, ele é constituído por uma dimensão ritualizada e experiencial. É antes um percurso vivenciado que um objeto do qual se possui em definitivo. Nesse contexto, o papel do segredo, sua relação com o conhecimento de um universo cósmico complexo, habitado por entes humanos e não humanos, presenças naturais, sobrenaturais e transcendentais, não é acabar consigo mesmo, desvendar-se, mas se retroalimentar constantemente. Essa lógica contradiz a pulsão produtivista e racionalista da modernidade ocidental, na qual a natureza possui apenas uma função extrativista a ser controlada pelo desejo do sujeito antropocêntrico e sua gana de a tudo catalogar, classificar, disciplinar e explorar. Em oposição a essa

lógica um jogo de anterioridades e diversidades atuam para o encantamento de energias sensíveis, as quais falaremos adiante.

No auô, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí sua força. **O segredo não existe para, depois da revelação, reduzir-se a um conteúdo (linguístico) de informação.** O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição do axé, da existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como auô, sem serem “reveladas”, porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida a Luz (SODRÉ, 2005, 107)

É necessário ressaltar também que os estudos sobre as liturgias afro-brasileiras, das quais a noção de ancestralidade é um princípio fundante, formulam-se historicamente através da articulação entre diferentes discursos e práticas, como: os saberes nativos dos sacerdotes e seus iniciados, a intervenção vigilante e reguladora do Estado (na figura das ações violentas e racistas de seu aparato repressivo, seja policial ou médico-sanitário) e a fala dos antropólogos, responsáveis pela disseminação de sistematizações sobre os cultos. Os estudos clássicos elaborados por Pierre Verger e Roger Bastide, ao desejarem construir uma classificação das religiões africanas no Brasil ajudaram a reproduzir uma lógica associativa entre a legitimação de um modelo de culto nagô (local de suas pesquisas) em detrimento às práticas de outras comunidades terreiro, consideradas impuras. Nesse sentido, o trabalho de Lisa Earl Castilho (2010) e Stefania Capone (2018) evidenciam como a produção antropológica contribuiu para a reprodução de uma série de sentidos comuns referentes a oposição binária entre magia e religião, liturgias puras e degeneradas, tradição e modernidade.

Se essa distinção maniqueísta pode favorecer sentidos de pertencimento e preservação da memória das comunidades terreiro consideradas tradicionais, ela também corrobora com a ressonância de conexões simplistas entre a ideia de tradição como algo fixo, modelo paradigmático que pode inclusive favorecer a reprodução de noções essencialistas sobre ancestralidade, alheias a percepção de sua presença na modernidade negra e nas experiências descentradas e hibridizadas da contemporaneidade. Assim, propomos que a percepção da ancestralidade não se limite a modelos canônicos elaborados por certa tradição acadêmica, ou pela filiação de determinada comunidade religiosa, mas na vivência corporificada de cada sujeito disponível a indagar-se sobre os elos genealógicos, comunitários e/ou afetivos experienciais encontrados no caminho.

O entendimento expandido sobre ancestralidade também navega por uma crítica a noção linear e ocidentalizada de tempo, em que as genealogias, constituídas por uma ordem sucessiva de parentesco sanguíneo, tornam-se guia e referência aos saberes anteriores. Aqui ressaltamos a importância de uma dimensão mais expansiva e cósmica forjada pela noção da temporalidade espiralada (MARTINS, 2020) na qual se integram sincronicamente presente, passado e futuro. Essa compreensão baseia-se pelas cosmo-percepções (OYEWUMI, 2021) africanas do mundo nas quais a dinâmica de nascimento, maturação e morte operam uma noção curvilínea e dinâmica de tempo, em que saberes são restituídos, recriados e revisados simultaneamente. É a partir dessa noção de tempo e de percepção da tradição como iteração (GILROY, 2007) que se institui um mecanismo permanente de reprocessamento em que se organiza a ancestralidade e suas poéticas e políticas na diáspora.

Dessa forma, defendemos que não se trata de reverenciar valores, saberes e práticas constituídos através de uma descendência contínua de filiações, mas atentar-se aos modos de articulação complexos e dinâmicos, muitas vezes constituídos por mais de uma referência, confluindo neles desconexões, interferências múltiplas, bem como, pensamentos de rastros e resíduos (GLISSANT, 2005), ressonâncias em rede de saberes e seus afetos. Esses elementos formulados por um regime geral de referenciação (OLIVEIRA, 2007), dependem de uma ética relacional, uma coletividade de alteridades a partir das quais organizam-se de maneira inclusiva e criativa experiências diversas.

Considerações finais

Apresentamos um panorama, obviamente incompleto, de estudos sobre a noção de ancestralidade e suas questões transversais ao campo da dança. No texto *Sobre não esquecer e lembrar* da cineasta e coreógrafa Carmen Luz ao analisar o legado do Mestre estadunidense Clyde Morgan indica as correlações éticas entre o conhecimento e a ancestralidade. Há nessa interrelação uma condensação de engajamentos espirituais, artístico-pedagógicos e militantes sob o qual se pauta a própria existência. Na prática artística se convoca e projeta uma memória atualizada, pela dança se engajam o ato de lembrar que aparece como gesto distributivo – lembrança e oferenda (LUZ, 2020).

2753

Aqui a memória, mecanismo pelo qual, no tempo presente, se acessa as anterioridades que embasam e compõem a ancestralidade, não se reduz a repertórios engessados. Pelo contrário, articula-se a princípios éticos, políticos e com a noção de encantamento (OLIVEIRA, 2007; SIMAS e RUFINO, 2020), local de reconhecimento e possibilidade da ancestralidade.

Um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte. A morte é aqui compreendida como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência de poder criativo, de produção renovável e de mobilidade: o desencantamento. Dessa forma, a perspectiva do encantamento implica na capacidade de transcendência da condição de morte- imobilidade- que assola os conhecimentos versados em monologismos/universalismos. (SIMAS e RUFINO, 2018, p.34)

São estabelecidos nessa dimensão ética do conhecimento ancestral ações entre o evocar, reivindicar, celebrar, recompor, retomar, imaginar, reconhecer, compartilhar, atualizar e ensinar sobre as alteridades passadas. Não à toa muitas dessas ações solicitam o prefixo “re”, não como mera cópia, mas como repetição transformadora, ato de renovação, instituindo a presença de uma herança dinamizada, cujos fazeres ritualizados fortalecem, quando não criam, os elos comunitários. Essa conexão entre diferentes espaços tempos é sempre uma relação responsiva/responsável (SIMAS e RUFINO, 2020), propiciadora do encantamento e do mundo como possibilidade.

Tigana Santana, em sua tese sobre a obra do filósofo Buseki Fu-Kiau, indica que na cultura bantu-kongo a ancestralidade não deve ser considerada como algo passado, definida por marcos temporais circunscritos, ao contrário, ela é constantemente atualizada ao conectar a pessoa a um senso coletivo de sua própria vida. A existência conecta o insondável mundo espiritual com a experiência do mundo físico, propõe relações cíclicas entre o início invisível da vida e seu fim visível, entre o devir e o derradeiro porvir.

Desta forma, pela ação da ancestralidade reconhecemos princípios éticos de contato intergeracional, de educação de uma escuta e atenção sensível, de uma presença no mundo pautada na relação entre seus entes componentes, configuramos poéticas políticas, cujo agenciamento no campo da dança concebe pelo corpo vetores de uma existência íntegra. O corpo ancestralizado está disponível, pela conjunção das presenças que converge, ao seu próprio inacabamento, vigor e sustento futuro. Sua experiência projeta ressonâncias longínquas e integrativas, oferece ao mundo uma perspectiva de fertilidade, vínculo

e transformação. Se a ancestralidade é conceito e prática sua urgência na vida coetânea é um campo de possibilidades a serem saboreadas.

A ancestralidade oferece uma resistência às lógicas de esvaziamento de si e do mundo, reage a brutalidade do pensamento único, da lógica acumulativa, descartável e produtivista do capital, ao possibilitar coexistir no tempo presente a celebração das anterioridades e a potência da construção de mundos futuros.

Cultura é contexto; **ancestralidade é conceito e prática ao mesmo tempo** – atua como ideia, móvel da ação e carretel para a costura. O tempo ancestral é um tempo crivado de identidades (estampas). Em cada uma de suas dobras abriga-se um sem número de identidades flutuantes, colorindo de matizes a estampa impressa no tecido da existência. Por isso não é um tempo linear, por isso não é um tempo retilíneo. Ele é um tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade que tem como referência o corrente. **O devir é, portanto, o demiurgo da ancestralidade – e não o contrário!** (OLIVEIRA, 2007, p.246, grifos nossos)

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA

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 da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Referências:

- CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil** Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- CASTILHO, Lisa Earl. **Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015.
- LUZ, Carmen. Sobre não esquecer e lembrar. (2019) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

2755

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) In: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança**: vol.2 Antologia. São Paulo: MASP, 2020.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira. Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007.

SANTANA, Tiganá Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Busenki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2019.

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

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio e RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 2. ed., 1988.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade a forma social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago Ed.: Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

Amefricanizar e afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial

Francisca Jocélia de Oliveira Freire (UFBA)

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

Resumo: Trata-se de um projeto de pesquisa no âmbito do Doutorado do Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança da UFBA, que tem como objetivo estudar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência reprodutiva de um pensamento tradicional hegemônico eurocêntrico, colonial, racista e machista. A proposta é trazer uma perspectiva estabelecida a partir de narrativas que tenham como base a análise de aspectos históricos culturais e sociais e que resgatem o protagonismo negro na história das Danças de Salão. Assim, esta pesquisa se propõe a construir uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico. Esta pesquisa se caracteriza como uma pesquisa-ação, a partir de Nunes e Infante (1996). Utiliza como referência Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) e Silveira (2018), que questionam o formato tradicional das Danças de Salão. A partir de uma ótica feminista, a pesquisa traz o debate em torno da decolonialidade a partir de Cruriel (2019) e Figueiredo (2020). Através da perspectiva feminista negra, interseccionalizando gênero, raça e classe, a pesquisa dialoga com Bairros (1995) e Carneiro (1995). Estabelece, ainda, um diálogo com Asante (2009) e Nogueira (2010), no que tange a perspectiva do ensino afrocentrado. Além disso, dialoga com Cardoso (2015), em seu trabalho sobre as escritas de Lélia Gonzalez, no que diz respeito à categoria “Amefricanidade” (GONZALEZ,1988).

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. DECOLONIALIDADE. AMEFRICANIDADE. AFROCENTRICIDADE.

Abstract: This is a research project within the Doctoral Program of the Graduate Program in Dance, at the UFBA School of Dance, which aims to study the historical relationship of the origin of Ballroom Dances with the reproductive influence of traditional hegemonic eurocentric, colonial, racist and sexist thinking. The proposal aims to bring a perspective established from narratives that are based on the analysis of cultural and social historical aspects in order to rescue the black protagonism in the history of Ballroom Dances. Thus, this research proposes to build an Afro- American perspective for the teaching of Ballroom Dances, from a decolonial feminist perspective on its historical process. This research is characterized as an action research, based on Nunes and Infante (1996). Uses as reference Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) and Silveira (2018), who question the traditional format of Ballroom Dances. From a feminist perspective, the research brings the debate regarding decoloniality from Cruriel (2019) and Figueiredo (2020). Through a black feminist perspective, intersecting gender, race and class, the research dialogues with Bairros (1995) and Carneiro (1995). It also establishes a dialogue with Asante (2009) and Nogueira (2010), regarding the perspective of Afro-centered education. In addition, it dialogues with

2757

Cardoso (2015), in his work on the writings of Lélia Gonzalez, regarding the category “Amefricanity” (GONZALEZ,1988).

Keywords: BALLROOM DANCE. DECOLONIALITY. AMERICANITY. AFROCENTRICITY.

1. Introdução

O presente trabalho “Amefricanizar e afrocentralizar: o ensino das danças de salão por uma perspectiva feminista decolonial”, trata-se de um projeto de pesquisa no âmbito do Doutorado no Programa de Pós-graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O projeto tem como objetivo analisar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência de um pensamento tradicional hegemônico eurocentrado, colonial, racista e machista reproduzido no ensino das Danças de Salão. Proponho uma perspectiva estabelecida a partir de narrativas que tenham como base a análise de aspectos históricos culturais e sociais para construção de um pensamento amefricanizado, afrocentrado. Isso ratifica um olhar contra-hegemônico pautado no feminismo decolonial, antirracista, com aspectos fundamentais para que possam vir a promover ações pedagógicas decoloniais nos ambientes das Danças de Salão.

Em 2019 e 2020, no âmbito do Mestrado Profissional em Dança, no Programa de Pós-graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN), desenvolvi uma pesquisa-ação tendo como objeto de pesquisa a relação entre as aulas de Danças de Salão e as questões de machismo e heteronormatividade. Essa experiência no Mestrado Profissional foi fundamental para concluir que, na sala de aula, é recorrente a utilização de um formato tradicional e tecnicista de ensino das Danças de Salão.

Além disso, os ambientes das Danças de Salão são lugares de forte reafirmação e reprodução de concepções acerca dos papéis estereotipados e determinados socialmente, fruto de construções sociais patriarcais e eurocêtricas. Questões que ganham forte visibilidade e discussão na atualidade, tais como o machismo, o sexismo, o feminismo, a heteronormatividade e os estudos de gênero, perpassam as Danças de Salão. Sabemos que o ensino, nesses ambientes, acontece de forma acrítica. Esse posicionamento político inviabiliza mudanças efetivas que rompam com a reprodução do *status quo*.

2758

Esses estudos desenvolvidos no Mestrado Profissional em Dança foram relevantes por me permitirem acessar conceitos que viabilizaram a ampliação de outros olhares e novas questões para o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado em dança. Especificamente, o livro “Interseccionalidade”, de Carla Akotirene (2018), despertou a necessidade de estender os estudos acerca das questões presentes nas Danças de Salão, pois essa categoria teórica colabora para analisar de forma ampliada os atravessamentos que compõe os sistemas de opressão, tais como o cis-hétero-patriarcado, socialmente construído.

Tratar apenas das problemáticas referentes ao gênero seria insuficiente para compreender todo o contexto em que tais danças estão inseridas. Ademais, compreender que o feminismo, na perspectiva em que ele nasce, eurocêntrico e baseado em vivências e experiências de mulheres brancas, não atendeu e não atenderá às questões de todas as mulheres, “a crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade”. (LUGONES, 2014, p. 935).

Desta forma, as inquietações acerca do lugar em que se encontra o corpo negro nas Danças de Salão e o protagonismo que foi negado a este corpo na construção e, principalmente, na propagação da história contada sobre as Danças de Salão, passou a ser uma questão urgente. Pois, não cabe continuar com a disseminação de uma história que nega a efetiva participação negra na formação da cultura - não só do Brasil, mas, de toda a América Latina – e, neste caso específico, em um recorte cultural referente às Danças de Salão.

Assim, a busca por escritas e produções que tivessem, prioritariamente, mulheres negras como protagonistas, e que colocassem a questão racial também nas discussões, tornaram-se presentes. Nesta busca, veio o encontro com a categoria denominada “Amefricanidade”, cunhada pela antropóloga Lélia Gonzalez (1988).

[...] Amefricanidade se insere na perspectiva pós-colonial, surge no contexto traçado tanto pela diáspora negra quanto pelo extermínio da população indígena das Américas e recupera as histórias de resistência e luta dos povos colonizados contra as violências geradas pela colonialidade do poder. A partir das resistências, como mecanismos estratégicos de visibilidade da história desses grupos, tem por objetivo pensar ‘desde dentro’ as culturas indígenas e africanas e, assim, afastar-se cada vez mais de interpretações centradas na visão de mundo do pensamento moderno europeu. (CARDOSO, 2014, p. 969).

2759

Desta forma, o tema está articulado com a **Linha 3 – Mediações culturais e educacionais em Dança**, considerando o adensamento de investigação **3.2 “Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas”** (PPGDANÇA, UFBA, EDITAL 2021, MESTRADO. DOUTORADO, p. 13). Podemos verificar que a pesquisa proposta dialoga com aspectos apontados pela Linha 3 de investigação no que tange a:

Pesquisas que abordam a produção de dança nos territórios da diáspora. Fomenta a produção de conhecimento crítico em torno dos fazeres e saberes engendrados pelas danças negras, concebidas como poéticas políticas que articulam e interseccionam modos de vida afro-diaspóricos, tradições, estéticas, corporalidades e cosmovisões. Corroborar com as reflexões críticas em pesquisas que se dedicam: [...] às políticas afirmativas e de representação étnico racial no campo das artes, à geração de epistemologias próprias, aos processos de estruturação e difusão de pedagogias e metodologias de ensino, aos diálogos e mediações entre tradição e contemporaneidade, às relações entre memória e ancestralidade, bem como às possíveis correlações desses temas nos territórios da diáspora negra no Brasil e no exterior. (PPGDANÇA, UFBA, EDITAL 2021, DOUTORADO, p. 13).

Portanto, a pesquisa apresenta uma perspectiva que busca o protagonismo negro na história das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial, apontando as problemáticas evidenciadas pelo eurocentrismo hegemônico, pela colonização, pelo machismo e pelo racismo, entre outras categorias de dominação do corpo negro e sua participação na construção da cultura brasileira e latino-americana.

A partir deste olhar, a pesquisa propõe uma perspectiva amefricanizada de ensino afrocentrado para as Danças de Salão. Promove, ainda, questionamentos que rompem com estruturas instauradas pelo exercício de um poder opressor, que tem por objetivo “ enfraquecer os oprimidos mais do que já estão, ilhando-os, criando e aprofundando cisões entre eles, através de uma gama variada de métodos e processos” (FREIRE, 2019, p. 190). Assim, promover uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão, a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico, é o objetivo da pesquisa.

2. As Danças de Salão e sua construção eurocêntrica

A visão de mundo e construção do conhecimento construída a partir da hegemonia eurocêntrica, que determinou a história contada sobre o descobrimento e

2760

a construção do Brasil a partir da ótica do colonizador, é a mesma visão que estabeleceu a história das Danças de Salão: um olhar que colabora para “valorização da cultura eurocêntrica em detrimento da cultura indígena e africana, que durante o processo de colonização do Brasil foi marginalizada, renegada e discriminada” (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2019, p. 2030).

O contexto histórico que é reconhecido como ponto que indica a origem das Danças de Salão aponta que “Os primeiros movimentos para a dança de salão nascem na Europa, durante o Renascimento, nos séculos XV e XVI, principalmente nas cortes” (MARTINS; POLEZI, 2019, p. 3). Determinando, portanto, que as primeiras manifestações de danças em pares no Brasil resultam da chegada dos colonizadores.

No Brasil só se tornou amplamente praticada com a vinda da família real portuguesa a partir de 1808 e as danças aqui praticadas tiveram principalmente influência cultural da Espanha com o fandango e as danças sapateadas, de Madrid, e Paris com as gaivotas e minuetos, e mais tarde com a valsa vienense, a primeira dança em par enlaçada na qual os dançarinos se dedicavam somente ao seu par. (MARTINS; POLEZI, 2019, p. 4).

A partir de tal ótica, foram legitimadas concepções que estão vinculadas a um projeto que alimentou e alimenta uma sociedade estruturalmente racista que, aliada ao mito da democracia racial, produziu uma alienação sustentada através da ideologia do branqueamento, cuja eficiência está nos resultados que produz: “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).

A partir da pesquisa de Cardoso (2014), podemos considerar que a noção eurocêntrica acerca do conhecimento e da ideologia de branqueamento também foram implantadas nos espaços formais e não formais de ensino. Por isso, as Danças de Salão carregam um olhar colonial sobre sua construção. Consequentemente, ao longo do processo de desenvolvimento da atuação realizada em sala de aula por profissionais atuantes nas Danças de Salão, a reprodução de papéis construídos por uma sociedade eurocêntrica, patriarcal, machista, sexista, heteronormativa e racista foram normatizados.

Contudo, essa sociedade não estabeleceu apenas papéis acerca do que é ser homem e ser mulher. Mas, também disseminou que a origem das Dança de Salão parte dos salões da corte portuguesa, o que colaborou para manutenção de

um pensamento eurocêntrico de produção do conhecimento dentro do ensino e produção referentes às Danças de Salão, pois:

A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p. 126).

Assim, as aulas de Dança de Salão servem como mecanismo de propagação de um ideal imaginário de uma supremacia do colonizador, onde “sua ação é vista como benefício, e não como violência, o que resultou na alienação colonial, na construção mítica do colonizador e do colonizado” (CARDOSO, 2014, p. 969). Isso nos expõe que, nas aulas de Danças de Salão, prevalece ainda a utilização de um formato tradicional tecnicista de ensino de reprodução de movimentos e concepções, onde aspectos críticos relacionados à sociedade não são considerados de forma efetiva.

No entanto, é necessário investigar e questionar como o estilo europeu de dançar em pares influenciou, modificou e transformou as construções de dançar em pares no Brasil, e até mesmo de outros países da América Latina. Como o modelo eurocêntrico de dança interferiu na construção do Samba de Gafieira, do Tango e da Salsa, por exemplo? Afinal, essas danças se transformaram ao utilizar alguns aspectos característico da valsa para serem aceitas socialmente.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 19).

Avançar, no que diz respeito ao que foi construído e validado como referências teóricas e produção do conhecimento, é necessário para estabelecer outro ponto de partida, potencializar movimentos que identificam “a geopolítica do conhecimento que historicamente privilegiou e reproduziu o conhecimento hegemônico e eurocêntrico, rejeitando a continuidade de práticas epistemicidas” (FIGUEIREDO, 2020, p. 5). É o primeiro passo para voltarmos e tomarmos como base outras estruturas que não estejam atreladas ao modo hegemônico de pensar o mundo.

2762

Desse modo, é importante que os processos educacionais envolvam as singularidades de cada sujeito e coletivo, enfatizando a sua importância sociocultural e política, como agente de uma história que é ao mesmo tempo individual e coletiva. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 175).

Esse pensamento pode ser desenvolvido dentro de uma proposta para o ensino das Danças de Salão a partir da afrocentricidade, perspectiva que “surge em oposição ao eurocentrismo que legitima uma supremacia racial e ao mesmo tempo inferioriza a raça negra. Durante muito tempo os negros foram vistos como incapazes de produzir sua própria história”. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2019, p. 2026).

Desta forma, a pesquisa se faz relevante ao indicar caminhos para promover transformações no formato predominante do ensino das Danças de Salão, traçando novas possibilidades para ações pedagógicas pautadas em concepções amefricanizadas e afrocentralizadas, que até então não foram estabelecidas em pesquisas referentes às Danças de Salão anteriores.

Portanto, aponta uma nova perspectiva sobre a história e ensino das Danças de Salão, considerando que refletir acerca da educação contemporânea nos estimula a investigar os processos que desejamos para um ensino “que provoque rupturas com formas e saberes que, durante séculos, foram impostas a nós pelos métodos e propostas de educação com intenção de perpetuar ideias colonizadoras”. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 175).

3. Diálogos para transformar

Para o embasamento teórico das questões levantadas neste projeto, pretendo fazer uma revisão bibliográfica acerca das interpretações feitas sobre fatos históricos presentes nos trabalhos acadêmicos que apresentam as Danças de Salão como objeto de pesquisa. Dentre as publicações relacionadas a esse tema, estudarei as autoras Ried (2003) e Zamoner (2013) que apresentam aspectos específicos acerca das Danças de Salão na perspectiva tradicional.

Se fará necessário estabelecer diálogos com Feitoza (2011), Martins (2011), Polezi (2011), Pazetto (2018) e Silveira (2018), que discutem o formato tradicional no qual se encontram, costumeiramente, as aulas Danças de Salão, principalmente no que diz respeito aos papéis construídos de acordo com o gênero.

Fica evidente a atuação da dança na conformação da ideologia heterossexual e sexista, que se sustenta na afirmação de que homens e mulheres são diferentes – e complementares – não apenas em relação a características corporais, mas em relação a características psíquicas, racionais, comportamentais, gestuais, sendo que essa suposta diferença é usada para justificar posições socioculturais atribuídas a homens e mulheres. (PAZETTO; SAMWAYS, 2018, p. 169)

Profissionais que estão propondo novas abordagens acerca das Danças de Salão, contribuem efetivamente para desconstrução de estereótipos de sociedades machistas e heteronormativas. Considerando que, no formato em que se encontram tais danças, a heteronormatividade “funciona como engrenagem de um mecanismo social que regula corpos e possibilidades de estar no mundo.” (SILVEIRA, 2018, p. 6).

Essas questões podem ser interligadas com as intersecções estabelecidas por hooks (2013) com obras de Freire (1996; 2019), que apresentam questões que envolvem o fazer pedagógico. Aspectos importantes para analisar, questionar e refletir sobre os elementos que constituem a ação e formação das e dos professores, colaborando para reconhecer os limites encontrados nas e nos profissionais que estão atuando nos espaços de ensino de Danças de Salão. hooks nos aponta que:

Paulo Freire, nos faz perceber que é necessária uma educação como prática da liberdade, uma educação que promova a emancipação do sujeito e da sua autonomia. Fomos ensinados a obedecer, fomos ensinados que o belo é o branco e o cabelo liso, que o berço da civilização é a Grécia e consequentemente a Europa. Ficou evidente que a ideia é que tudo fora desse contexto é atrasado e ruim. (FERREIRA; FREIRE; OLIVEIRA, 2018, p. 172).

Desta maneira, o que nos aponta Paulo Freire sobre a educação está correlacionado com a **Linha 3 – Mediações culturais e educacionais em Dança**, na qual o projeto de pesquisa será submetido. Considerando o adensamento de investigação 3.2 **“Dança e Diáspora Africana: expressões poéticas, políticas, educacionais e epistêmicas”**, estabeleço um diálogo com Asante (2009) e Nogueira (2010), no que tange às discussões sobre a perspectiva do ensino afrocentrado, entendendo que a Afrocentricidade é “um pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (ASANTE, 2009, p. 93). Além disso, dialogo com a análise feita

por Cardoso (2015) acerca das escritas de Lélia Gonzalez (1988), no que diz respeito a Amefricanidade.

Para questões acerca do eurocentrismo, incluo Quijano (2005) e suas discussões sobre colonialidade do poder, considerando que, de acordo com autor, raça é uma categoria básica quando tratamos das relações construídas entre europeus e não-europeus. Essa compreensão que apresenta apenas dois modos de ser, um formato “dualista, de conhecimento, peculiar ao eurocentrismo, impôs-se como mundialmente hegemônica no mesmo fluxo da expansão do domínio colonial da Europa sobre o mundo” (QUIJANO, 2005, p. 122). Também traço um diálogo com Costa e Grosfoguel (2016) acerca da decolonialidade na busca de estabelecer:

[...] a abertura para o diálogo crítico com o propósito de construir um paradigma para a próxima revolução, na qual a luta por uma sociedade mais igualitária, democrática e justa, a busca de soluções para o patriarcalismo, o racismo, a colonialidade, o capitalismo possam estar abertas para as diversas histórias locais (COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 21).

Para abordar a decolonialidade, a partir de uma ótica feminista, trago Cruriel (2019) e Figueiredo (2020) como referências.

As propostas decoloniais, em suas diversas expressões, têm oferecido um pensamento crítico para entender a especificidade histórica e política de nossas sociedades desde um paradigma não dominante que mostra a relação entre modernidade ocidental, o colonialismo e o capitalismo, questionando as narrativas da historiografia oficial e mostrando como se conformaram as hierarquias sociais. (CRURIEL, 2019, p. 32).

O que colabora para estabelecer um outro olhar acerca da história e também do ensino das Danças de Salão, partindo da perspectiva de que:

[...] a experiência pessoal, a experiência vivida e compartilhada é para nós, pesquisadores e pesquisadoras negras, uma evidência muito importante, já que é a base de nossa reflexão e teorização. Nesse sentido é que a metodologia proposta pelo feminismo negro destaca o diálogo mais horizontal, a empatia e, muitas vezes, a autoetnografia como método prioritário de pesquisa (FIGUEIREDO, 2020, p. 9).

Para tratar de gênero, raça e classe por uma perspectiva feminista negra dialogo com Bairros (1995) e Carneiro (1995). Essas autoras nos proporcionam uma reflexão sobre “um perfil de uma tradição intelectual subjugada também em função de critérios epistemológicos que negam a experiência como base legítima para a construção do conhecimento” (BAIROS, 1995, p. 463). Além de proporcionar uma análise acerca da “insustentabilidade da tese da mobilidade social individual para

2765

responder aos problemas dos negros manifesta-se na impossibilidade de se travar o confronto real colocado pelo conflito racial” (CARNEIRO, 1995, p. 552).

No que diz respeito aos estudos de gênero, sexualidade e processo histórico, que colaboram para estabelecer estas noções a partir do feminismo, trago como referências Butler (2003), Louro (1997), Saffioti (2015) e Oyewùmí (2004). Nos estudos acerca do gênero, “cada feminista enfatiza[r] determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino” (SAFFIOTI, 2015, p. 45). Portanto, é necessário o entendimento de que gênero é algo construído socialmente, e, desta forma, passível de mudanças.

Porque gênero é socialmente construído, a categoria social “mulher” não é universal, e outras formas de opressão e igualdade estão presentes na sociedade, questões adicionais devem ser feitas: Por que gênero? Em que medida uma análise de gênero revela ou oculta outras formas de opressão? As situações de quais mulheres são bem teorizadas pelos estudos feministas? E de que grupos de mulheres em particular? Até que ponto isso facilita os desejos das mulheres, e seu desejo de entender-se mais claramente? (OYEWÙMÍ, 2004, p. 3).

Perceber essa categoria como algo que pode ter seu significado modificado é indispensável para tratar das estruturas pré-determinadas nas Danças de Salão e discutir as implicações do que representa a continuidade da reprodução de concepções tradicionais. A afirmação de Louro (1997, p. 17) indicando que “a segregação social e política a que as mulheres foram historicamente conduzidas tivera como consequência a sua ampla invisibilidade como sujeito”, pode ser diretamente relacionada às práticas das Danças de Salão que estabelecem para as mulheres determinados papéis que reforçam essa invisibilidade.

4. Caminhos metodológicos para o desenvolvimento da pesquisa

Esta pesquisa se caracteriza como uma pesquisa-ação, com o intuito de ser realizada no âmbito do Doutorado no Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDança), da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tem como objetivo analisar a relação histórica da origem das Danças de Salão com a influência reprodutiva de um pensamento tradicional hegemônico eurocentrado, colonial, racista e machista no ensino das Danças de Salão.

Nunes e Infante (1996) afirmam que o objetivo geral desta metodologia da pesquisa-ação é de “equacionar os problemas por meio do levantamento de

2766

soluções e propostas de ações para transformação da realidade". O resultado do trabalho é proveniente da troca de saberes entre pesquisadores e profissionais da organização". (NUNES; INFANTE, 1996. p. 100).

Desta forma, para iniciar a pesquisa será imprescindível um levantamento bibliográfico que colabore no aprofundamento e entendimento dos conceitos e teorias utilizados. Paralelo a este trabalho, a realização de uma revisão bibliográfica acerca das produções acadêmicas que utilizam as Danças de Salão como objeto de estudo e apontam interpretações históricas acerca destas danças, de forma a identificar se a perspectiva apresentada pelos/pelas autores/autoras indicam algum indício do protagonismo do povo negro nas Danças de Salão.

Para compor a pesquisa será necessário fazer uma análise das políticas de branqueamento que colaboraram para o apagamento do protagonismo negro na formação da cultura brasileira e latina americana. Além disso, pretende-se realizar duas viagens a países que apresentam as Danças de Salão como representação da cultura nacional, o tango na Argentina e a salsa em Cuba.

Tais viagens terão por finalidade colaborar para observação de fenômenos que ocorreram, e ocorrem, na realidade, buscando identificar aspectos que denotam o branqueamento sofrido pelo tango e pela salsa. As viagens serão registradas através de filmagens, fotografias e entrevistas feitas com artistas, professores e dançarinos/as locais.

Uma das etapas da pesquisa será a aplicação de questionários específicos para as/os professores que atuam em turmas regulares de Danças de Salão, na cidade de Salvador, Bahia. Os questionários serão aplicados com o intuito de identificar possíveis aproximações ou distanciamentos entre as questões tratadas na pesquisa e o contexto das aulas ministradas pelas/pelos professores participantes.

Desta forma, tentar compreender quais perspectivas históricas são apresentadas durante as aulas de Danças de salão, identificando se dados históricos são considerados e apontados durante as aulas, se existe um momento de reflexão sobre tais fatos, se as questões históricas, culturais e sociais aqui levantadas são abordadas durante as aulas.

O trabalho final pretende traçar um panorama geral sobre o contexto histórico que determinou a origem das Danças de Salão, a partir de uma visão crítica ao eurocentrismo hegemônico. Buscando, ainda, correlacionar o resultado da

análise dos dados presentes nos questionários, da pesquisa de campo, do levantamento elaborado a partir da revisão bibliográfica e das políticas de branqueamento.

A partir disso, tecer uma crítica à influência do eurocentrismo na construção do discurso presente nas práticas pedagógicas das e dos profissionais de Dança de Salão, com o intuito de reinscrever o protagonismo do povo negro na relação histórica da origem das Danças de Salão. Desta forma, promover uma perspectiva Amefricanizada Afrocentrada para o ensino das Danças de Salão a partir de um olhar feminista decolonial sobre o seu processo histórico.

Considerações finais

O desenvolvimento desta pesquisa será um passo para traçarmos uma nova perspectiva para as aulas de Danças de Salão. No entanto, os resultados também serão de grande importância para colaborar na ressignificação do formato e das ações que compõem os ambientes onde tais danças acontecem, sejam bailes, eventos, coreografias ou espetáculos.

Será uma oportunidade para redirecionar o lócus da história das Danças de Salão, colocando em pauta aspectos importantes para entendermos como o processo de apagamento cultural, ocorrido no Brasil e na América Latina, colaborou para a formatação de uma Dança de Salão construída com base em uma cultura hegemônica eurocêntrica, colonial, racista, machista e heteronormativa.

Podemos considerar que a pesquisa também será importante no que diz respeito ao desenvolvimento de trabalhos acadêmicos, no âmbito do doutorado em Dança, que tratam das Danças de Salão como objeto de estudo, fator relevante para as próximas pesquisas e para o desenvolvimento das próprias Danças de Salão.

Francisca Jocélia de Oliveira Freire
UFBA

joceliafreiredancadesalao@gmail.com

Doutoranda em Dança PPGDança/UFBA (2021). Mestra em Dança pelo PRODAN-UFBA (2020); especialista em Metodologia do Ensino FSBA (2011). Licenciada em Dança (2008) e em Educação Física (2017), ambas pela UFBA. Professora de Artes no Ensino Fundamental II Nazaré- BA. Integrante do Grupo Gira- Grupo de Pesquisa em culturas Indígenas, Repertórios Afro-Brasileiros e Populares.

2768

Prof. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@hotmail.com

Professora Dra. da Escola da UFBA. Atuou como docente junto à Faculdade de Educação da UFBA. É pesquisadora do PPGDança. Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (Diretório dos Grupos Pesquisa do CNPQ). É coreógrafa e autora de artigos especializados em danças negras e populares, sua relação com estudos étnico-raciais, educação e diversidade.

Referências:

- ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009, p. 93-110.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Rio de Janeiro: Editora Letramento, 2018.
- BAIROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458-463, jan. 1995.
- BUTLER, Judith P. **Problema de gênero: feminismo e subversão identidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CARNEIRO, Sueli. Gênero Raça e Ascensão Social. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 544-552, jan. 1995.
- CARDOSO, Cláudia Pons. Amefricanizando o feminismo: o pensamento de Lélia Gonzalez. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 965-986, jan. 2015.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo decolonial. In: SEMANA DE REFLEXÕES SOBRE NEGRITUDE, GÊNERO E RAÇA, (7.), 2019, Brasília-DF. **Anais...** Brasília: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília, 2019.
- COSTA, Joaze Bernardino; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e Perspectiva Negra**. Brasília: Scielo, 2016.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de Salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. Salvador, 2011. [85f.]. Dissertação (Mestrado em Dança). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.
- FERREIRA, Danilo; FREIRE, Francisca; OLIVEIRA, Lorena. Ensino afrocentrado: uma proposta para estética negra na dança. In: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM DANÇA. (6.), 2019, Salvador. **Anais...** Salvador: ANDA, 2019. p. 2023-2035.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- FIGUEIREDO, Angela. Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial. **Revista Tempo e Argumento**, [S.l.], v. 12, n. 29, p. 1-24, maio 2020.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Mujeres, crisis e movimiento: America Latina e Caribe**. Santiago: Isis International, 1988.

2769

- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HOOKS, Bell. A teoria como prática libertadora. In: **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, set./dez. 2014.
- NOGUERA, Renato. Afrocentricidade e Educação: princípios gerais para um currículo afrocentrado. **Revista África e Africanidades**, v. III, p. 1-18, 2010.
- NUNES, Joaquim Moreira Nunes; INFANTE, Maria. **Pesquisa-ação: uma metodologia de consultoria**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.
- OYĒWŪMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêtricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms**, Dakar, v. 1, p. 1-8, 2004.
- PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista educação, artes e inclusão**, v.14, n.3, p. 157-179, jul./set. 2018.
- POLEZI, Carolina; MARTINS, Anderson. Condução e contracondução na dança de salão. **Horizontes**, 2019.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.
- RIED, B. **Fundamentos de Dança de Salão: programa internacional de dança de salão; dança esportiva internacional**. Londrina: Midiograf, 2003.
- SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, Patriarcado, Violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- SILVEIRA, Paola de Vasconcelos. Pela urgência do fim da boa dama - os papéis de gênero na dança de salão. In: ABRACE, 2018. **Anais...** v. 19, n. 1, 2018.
- ZAMONER, Maristela. **Dança de Salão: conceitos e definições fundamentais**. Paraná: Editora Protexoto, 2013.

Desobediências poéticas: Afrofuturismo, transe, jogo e política

Henrique Cesar Hokamura Silva (UNICAMP)

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

Resumo: Este artigo disserta sobre os resultados parciais da pesquisa de mestrado *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial*, realizada no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. A pesquisa investiga o estado corporal de transe e o movimento afrofuturista como dispositivos decoloniais na criação em dança contemporânea. Fundamentado nas características e classificações de jogos, propostas pelo filósofo francês, Roger Caillois, e o pensamento sobre performance, da artista brasileira Eleonora Fabião. O autor propõe ao leitor, através de um jogo performativo e um jogo-áudio, uma experiência prática sobre o estado corporal de transe e o movimento afrofuturista. Fazendo assim, desse texto, um artigo-performativo.

Palavras-chave: AFROFUTURISMO. TRANSE. JOGO. PERFORMANCE. POLÍTICA.

Abstract: This article discusses the partial results of the master's research Poetic disobediences: rethinking creative practice in contemporary dance from a decolonial perspective, carried out in the Graduate Program in Performing Arts at UNICAMP. The research investigates the trance body state and the Afrofuturist movement as decolonial devices in contemporary dance creation. Based on the characteristics and classifications of games, proposed by the French philosopher, Roger Caillois, and the thought about performance, by the Brazilian artist Eleonora Fabião. The author proposes to the reader, through a performative game and an audio-game, a practical experience on the body state of trance and the Afrofuturist movement. Thus, making this text a performative article.

Keywords: AFROFUTURISM. TRANCE. GAME. PERFORMANCE. POLITICS.

Introdução

Este artigo é um compartilhamento dos resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial*. A pesquisa é realizada no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena - UNICAMP (PPGADC-UNICAMP). Somado ao compartilhamento dos resultados da pesquisa, há a proposição de diálogo com discussões realizadas na disciplina *Performance e Política: o jogo como dispositivo de encontro*, ministrada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto e a Profa. Dra.

2771

Melissa Ferreira no PPGADC-UNICAMP. As discussões levantadas na disciplina foram acerca do conceito de jogo e sua aplicabilidade na proposição de encontros entre pessoas.

A pesquisa tem como objetivo montar uma releitura coreográfica, em solo, do mito grego Narciso a partir de um imaginário afrofuturista. A obra referência desta proposta é *Ilusões Vol I. Narciso e Eco* (2019), da psicanalista e multiartista alemã Grada Kilomba. A pesquisa corporal do trabalho é fundamentada no estado corporal de transe, provocado a partir de sons e movimentações repetitivas, inibição e excitação do movimento.

Kilomba é referência para a pesquisa por ser uma artista contemporânea que trata, em suas obras, de temas sobre raça e decolonialidade. Em seu trabalho, *Ilusões Vol I. Narciso e Eco* (2019), obra escolhida para o processo de releitura na pesquisa, Kilomba se debruça sobre o mito grego Narciso para fazer uma crítica à branquitude contemporânea.

Narciso foi um caçador muito belo, o mais belo entre todos, muito amado e desejado, mas que não amava ninguém, a não ser sua própria imagem. Já Eco, perdidamente apaixonada por Narciso, era uma ninfa que tinha sido amaldiçoada por Hera, esposa de Zeus, a ter a capacidade de apenas repetir a última palavra da frase que ouvia. Eco seguiu Narciso, que nem sequer prestava atenção em sua presença e, ao encontrá-lo olhando para a própria imagem na água, passa por força da maldição a repetir apenas as últimas palavras que ele fala, levando-o acreditar que estava sendo correspondido pelo espelho que via. (KILOMBA, 2019, p15)

O mito termina com Narciso morto por não ter conseguido fazer mais nada além de olhar a sua imagem refletida no lago. No local onde ele morreu, nasce a flor que hoje conhecemos por narciso. Após expor o mito original, Kilomba elabora, em cima da narrativa, uma crítica à branquitude, na qual a pessoa branca seria uma personificação do Narciso. Uma pessoa que só ama o que se parece com ela. E Eco seria o sistema da branquitude que, através da repetição, contribui para a manutenção do narcisismo branco. Essa temática já foi abordada também por pensadoras brasileiras. A psicóloga Cida Bento (2002) é uma das principais referências sobre o tema. Em sua tese de doutorado, intitulada *Pactos Narcísicos no Racismo* (2002), Bento expõe dados que mostram que pessoas brancas frequentemente contratam pessoas brancas para ocupar as vagas de trabalhos, enquanto pessoas negras não têm a oportunidade de estar nessa posição de contratante.

O afrofuturismo surge na pesquisa como herança de duas iniciações científicas realizadas pelo autor na graduação em dança da UNICAMP, nas quais, como resultados, foram enfatizadas a importância do cuidado da representação da negritude em cena. As reflexões sobre essas temáticas foram fundamentadas nas obras da escritora afro-americana bell hooks (2019) e do psicanalista martinicano Franz Fanon (2008). Os autores enfatizam que o desafio de artistas, filósofos e pensadores da contemporaneidade é criar e recriar imagens da negritude fora de uma visão estereotipada reproduzida pela mídia através do racismo recreativo (hooks, 2019). Sendo assim, o movimento afrofuturista é relevante para a pesquisa por propor uma volta ao passado objetivando uma ressignificação. Imagina-se, assim, um presente e um futuro no qual a negritude não seja marcada pelos traumas causados pelo colonialismo e pelo racismo.

O movimento foi nomeado de afrofuturismo pelo crítico cultural americano branco Mark Dery, em 1994. Dery, ao entrevistar o escritor Samuel Delany, o músico Greg Tate e a crítica cultural Tricia Rose, sobre a falta de ficção científica negra, cunhou o termo em seu ensaio *Black to the Future* (ROCHA, 2020).

Para Dery, causava perplexidade a falta de ficção científica negra nos EUA já que afro-americanos vivem em um pesadelo sci-fi em que campos de força de intolerância invisíveis e intransponíveis frustram seus movimentos [e] a tecnologia é frequentemente usada contra os corpos negros. (JORNAL NEXO, 2020)

Apesar de Dery cunhar o termo afrofuturismo em 1994, o movimento já era percebido em 1950 no compositor jazzista Sun Ra, considerado um dos precursores do movimento afrofuturista. O músico propunha que o lugar das pessoas negras não era na Terra, mas sim no espaço. Utilizava, em sua expressão artística visual, elementos da cultura sci-fi, misturados com iconografias do Egito antigo (LIMA, 2019).



Foto 1: Sun Ra, imagem retirada da internet.

Paralelamente ao o afrofuturismo, a pesquisa investiga o estado de transe como possibilitador decolonial para criação em dança. Segundo Venício Neto (2003), doutor em psicologia, formado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), nós, seres humanos, possuímos 5 níveis de consciência, sendo que em cada nível há estados distintos de consciência. Nesse sentido, o transe está inserido no nível da consciência extática. Para melhor visualizar esta ideia, podemos observar a tabela abaixo, na qual temos, do lado esquerdo, a classificação dos cinco níveis da consciência apresentado por Neto (2003) e, do lado direito, os estados da consciência pertencentes a estes níveis.

Níveis da consciência	Estados da consciência
Adormecida	Sono, coma, sonambulismo, catalepsia e sono lúcido
Onírica	Sonho, estado hipnopônico, estado hipnagógico e devaneio.

Extática	Transe, hipnose, possessão e mediunidade.
Desperta	Letargia, estupor, regressivo, fragmentação, arrebatamento, histeria, vigília e hiperalerta.
Superior	Samádhi, nirvana, satôri e meditação.

Tabela 1: Relação entre Níveis e estados da consciência, segundo Neto (2003).

É importante ressaltar que, dentro das áreas da psicologia, psicanálise e psiquiatria, há uma ampla discussão sobre a temática da consciência. Os autores divergem sobre o que de fato é a consciência e como classificá-la. Dessa forma, a tabela apresentada acima é apenas um dos muitos recortes possíveis para classificar a consciência em níveis e estados.

Ao observar a tabela, notamos que o transe está inserido no nível de consciência extática, referente às experiências relacionadas ao êxtase. Segundo John White (1993), teórico utilizado por Neto (2003) em sua tese, “êxtase significa sair de um modo de pensamento e de percepção, biológica e culturalmente determinados, e entrar num outro modo” (p.15). O êxtase teria a capacidade de ampliar a percepção do corpo. Em diálogo com a minha orientadora, Profa. Dra. Juliana Moraes, surgiu o desejo de articular o conceito de decolonialidade com o estado de transe e possessão. São, portanto, pilares que interessam para a pesquisa.

Há uma grande discussão em torno do termo decolonialidade e seus fundamentos, mas, neste artigo, para orientar minhas reflexões, evoco o semiólogo argentino, figura central do pensamento decolonial latino-americano, Walter Dignolo (2008; 2019). Para realizar a ponte entre transe e decolonialidade, evoco o antropólogo escocês Ioan Lewis (1971).

Dignolo (2008) sinaliza que “a opção decolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender” (p.290) e enfatiza a necessidade de uma desobediência epistêmica para a realização da perspectiva decolonial. Artigo o

2775

estado corporal de transe e a possessão como imaginário decolonial para a criação em dança, fundamentado na ideia de desobediência (MIGNOLO, 2008), em diálogo com a pesquisa do antropólogo Ioan Lewis sobre o êxtase religioso.

Lewis (1971), pesquisou o êxtase religioso em determinadas comunidades do nordeste africano, região hoje conhecida como República Democrática da Somália. Considerou o estado de transe como sendo uma forma de possessão sobrenatural. A forma de possessão para alguns povos tribais, observados pelo autor, era vista de duas formas diferentes e conflitantes. Na primeira visão, o transe de possessão é entendido como a ausência da alma do sujeito no corpo (perda da alma). A segunda é a ideia da incorporação de uma força sobrenatural no corpo do sujeito. “A primeira interpretação reforça a perda de força vital, uma ‘desposseção’, a segunda enfatiza uma intrusão de força estranha” (LEWIS, 1971, p. 30).

Na época, não datada pelo autor, o estado de possessão era inicialmente visto como doença, restrita às mulheres. Estas possessões femininas não eram curadas pela expulsão da entidade possensora, mas sim, pela acomodação da entidade à pessoa possuída. “O espírito é domado e domesticado em vez de exorcizado” (LEWIS, 1971, p.31). O tratamento era realizado através de um culto feminino, no qual as integrantes promoviam regularmente experiências de possessão. Dentro deste ambiente feminino, a possessão não era entendida como maligna: “[...] O que os homens consideram doenças demoníacas, as mulheres convertem em êxtase clandestino” (LEWIS, 1971, p. 31).

Tais cultos femininos são entendidos por Lewis como movimentos de protestos dirigidos ao sexo dominante, pois “até um ponto considerável eles protegem as mulheres contra os abusos masculinos e oferecem veículo eficiente para a manipulação de maridos e parentes masculinos” (LEWIS, 1997, p. 32).

Dado este recorte específico sobre as experiências de possessão, faço agora o entrelaçamento entre o estado de transe, a possessão e a desobediência. Demonstrarei por que considero o estado de transe um fenômeno decolonial. A fundamentação está no caráter dos espíritos envolvidos nesse tipo de possessão: são desobedientes.

Segundo Lewis (1971), os espíritos não têm uma conduta moral. Cheios de maldade e malícia, atacam suas vítimas sem referências à conduta destas. Dessa forma, as mulheres possuídas por esses espíritos não podem se ajudar a si

2776

mesmas, ao mesmo tempo, não possuem responsabilidade pelos atos incômodos realizados no subsequente tratamento. Elas estão, assim, inocentes; a responsabilidade cai sobre os espíritos. “Nesse contexto, a possessão funciona como auxílio aos interesses dos fracos e oprimidos que, de outra forma, contam com poucos outros meios efetivos para pressionar suas reivindicações por atenção e respeito” (LEWIS, 1971, p.33).

Ao expor o contexto do transe e da possessão como formas de desobediência, vemos sua importância social para época. Espero ter tornado compreensível minha visão sobre a decolonialidade tácita, presente no estado corporal de transe.

Jogo

Como dito no início, este artigo é um compartilhamento dos resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada *Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial*, em diálogo com discussões realizadas na disciplina *Performance e Política: o jogo como dispositivo de encontro*, ministrada pelo Prof. Dr. Matteo Bonfitto e pela a Profa. Dra. Melissa Ferreira no PPGAC-UNICAMP. Na primeira parte do artigo, atualizei o leitor sobre os resultados parciais da pesquisa e os caminhos de pensamento trilhados para chegar até estas reflexões. Agora, inicio a discussão sobre o conceito de jogo e sua importância político social. Para consolidar os conceitos de jogo que serão apresentados no decorrer do texto, proponho jogar com o leitor através deste artigo, transformando-o, assim, em um artigo-performativo. Para iniciar o jogo, peço que você leitor observe as duas imagens abaixo e escolha uma. O motivo da escolha não convém. Apenas se lembre da imagem escolhida.

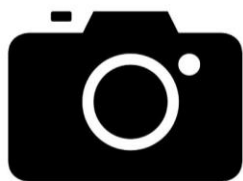


Imagem I



Imagem II

Foto 2 : Colagem de imagem feita pelo artista com ícones retirados da internet.

Ao escolher uma das duas imagens, você acaba de experimentar o conceito classificativo de jogo denominado *Alea*, definição usada para designar jogos nos quais o destino é a peça principal do jogo. Diante de jogos *Alea*, o jogador não faz uso de suas habilidades físicas e intelectuais, está exposto à aleatoriedade do jogo ou da sorte. Porém, antes de dar prosseguimento a essa discussão, comecemos do início.

O conceito de jogo é amplamente estudado por muitos teóricos, mas, para este artigo, fundamenta-se na discussão no filósofo francês Roger Caillois (1967), que construiu sua teoria do jogo a partir da obra *Homo Ludens* (1938), pesquisa desenvolvida pelo historiador cultural holandês Johan Huizinga. Na teoria do filósofo francês, há jogos variados, e dentro destes, de múltiplos tipos: “jogos de sociedade, de destreza, de azar, jogos de ar livre, de paciência, de construção, etc.” (CAILLOIS, 1967, p. 9). A princípio a palavra jogo evoca um imaginário de facilidade, risco ou habilidade. Cria-se assim, uma atmosfera de descontração e diversão, que acalma e diverte. O jogo, nada produz - nem bens, nem obras. Nem mesmo os jogos no qual há aposta de dinheiro “Os jogos a dinheiro, apostas ou loterias, não são exceção. Não criam riquezas, movimentam-na” (CAILLOIS, 1967, p. 9).

Por não influenciar na vida real, o jogo possui certa gratuidade que faz com que nos entreguemos a ele com indiferença. Desde o início, cada um de nós se convence de que o jogo não passa de uma fantasia agradável e de uma vã distração (CAILLOIS, 1967). Afirmção contemporaneamente controversa, ao considerarmos que o contato com um jogo proporciona uma experiência. E esta, por sua vez, transforma o indivíduo.

2778

O termo jogo é também, por vezes, cunhado enquanto metáfora. Uma ideia ligada a totalidade de imagens, símbolos ou instrumentos necessários para uma atividade ou funcionamento de um conjunto complexo. “Assim, fala-se de jogos de cartas: conjunto das cartas; de jogos de xadrez: o conjunto das peças indispensáveis para jogar tais jogos.” (CAILLOIS, 1967, p.10). Estes são conjuntos completos e numeráveis, no qual, um elemento a mais ou a menos e o jogo torna-se impossível ou viciado. A não ser que, a adição ou a retirada de um ou vários elementos, seja com o intuito de restabelecer o equilíbrio entre dois jogadores de diferente força. “Do mesmo modo se falará em jogos de órgão: o conjunto dos tubos e dos teclados, ou de jogo de velas: o aparelho completo das diferentes velas de uma embarcação. Uma noção de totalidade fechada, completa e imutável” (CAILLOIS, 1967, p. 10). A palavra jogo, pode designar ainda o estilo de um intérprete, músico ou comediante. Ainda que presos a certas partituras e texto, não deixam de ser livres, dentro de uma certa margem para manifestar sua personalidade. Dado esses exemplos de como o termo jogo é empregado em sua diversidade, notamos que o jogo combina as ideias de limites, liberdade e invenção (CAILLOIS, 1967).

Além destas ideias, o jogo necessita de uma surpresa, um não saber o que virá a seguir. A cada passe de bola de um jogador de futebol há infinitas possibilidades de resultados, a cada peça movida no xadrez há diversos meios de respostas. Esta renovação constante e imprevisível do jogo, faz com que o jogador necessite inventar imediatamente uma resposta, dentro dos limites das regras do jogo.

Há também, jogos que não possuem regras, pelo menos não tão fixos e rígidos. Por exemplo, jogar as bonecas, os soldados, a polícia e ladrão, os aviões. Em geral, jogos que possibilitam uma improvisação em sua estrutura, no qual, o que interessa é o gozo de desempenhar um papel, de se comportar **como se** fosse algo ou alguém (CAILLOIS, 1967, p.28, grifo do autor).

A partir da introdução levanta sobre o termo jogo, Caillois propõe, a princípio, um denominador comum entre os jogos. Para o autor, o jogo seria uma atividade livre; delimitada; incerta; improdutiva; regulamentada; e fictícia.

Característica do jogo	
Livre	Se o jogador fosse a ele obrigado, o jogo perderia de imediato a sua natureza de diversão atraente e alegre.
Delimitada	Circunscrita a limites de espaço e de tempo, rigorosa e previamente estabelecidos.
Incerta	Já que o seu desenrolar não pode ser determinado nem o resultado obtido previamente, e já que é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador uma certa liberdade na necessidade de inventar.
Improdutiva	Porque não gera nem bens, nem riqueza, nem elementos novos de espécie alguma; e, salvo alterações de propriedade no interior do círculo dos jogadores, conduz a uma situação idêntica à do início da partida.
Regulamentada	Sujeita a convenções que suspendem as leis normais e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta.
Fictícia	Acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealidade em relação à vida normal.

Tabela 2 - Características do jogo (CAILLOIS, 1967, p. 29-30)

Depois de apresentar as características do jogo, o autor classifica-os em quatro categorias: *Agôn*, *Alea*, *Mimicry* e *Ilinx*. As categorias têm como objetivo

2780

de jogo a competitividade, a sorte, o simulacro e a vertigem, respectivamente. Caillois propões este princípio de classificação para poder repartir os jogos em um número pequeno e bem definido de categorias. Para exemplificar seu pensamento, relaciona as categorias com os seguintes jogos.

Joga-se à bola, ao berlinde ou às damas (*agôn*), joga-se na roleta ou na loteria (*alea*), faz-se de pirata, de Nero ou de Hamlet (*mimicry*), brinca-se, provocando em nós mesmos, por um movimento rápido de rotação ou de queda, um estado orgânico de confusão e desordem (*ilinx*). (CAILLOIS, 1967, p. 32, grifo do autor)

Para entender melhor as categorias de classificação e seus conceitos, eu opto por organizar a seguinte tabela.

Classificação dos jogos	
Agôn	Grupo de jogos que aparece sob a forma de competição, ou seja, como um combate em que a igualdade de oportunidades é criada artificialmente para que os adversários se defrontem em condições ideais, susceptíveis de dar valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Trata-se sempre de uma rivalidade que se baseia numa única qualidade (rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade, engenho, etc), exercendo-se limites definidos e sem nenhum auxiliar exterior, de tal forma que o vencedor apareça como sendo o melhor, numa determinada categoria de proezas,
Alea	Designa-se todos os jogos, em clara oposição ao <i>agôn</i> , numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das

2781

	participações, e em que, consequentemente, se trata mais de vencer o destino do que um adversário. Melhor dizendo, o destino é o único artífice da vitória e esta, em caso de rivalidade, significa apenas que o vencedor foi mais bafejado pela sorte do que o vencido. [...] A <i>alea</i> assinala e revela a benevolência do destino. O jogador, face a ele, é inteiramente passivo, não faz uso das suas qualidades ou disposições, dos seus recursos de habilidade, de força e de inteligência. Limita-se a aguardar, expectante e receoso, as imposições da sorte.
Mimicry	Qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão, ou, pelo menos, de um universo fechado, convencional e, sob alguns aspectos, imaginário. No mimicry, além da ilusão deste universo, o sujeito joga fazer crer a si próprio ou/e a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra. [...] O prazer é o de ser um outro ou de fazer passar por outro, a representação teatral e a representação dramática entram diretamente neste grupo.
Ilinx	São os jogos que assentam na busca da vertigem e que consistem numa

	tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida uma espécie de voluptuoso pânico. Em todos os casos, trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão.[...] Há vários procedimentos físicos que as provocam: o volteio, a queda ou a projecção no espaço, a rotação rápida, a derrapagem, a velocidade, a aceleração de um movimento retilíneo ou a sua combinação com um movimento giratório. Existe, em paralelo, uma vertigem de ordem moral, que se apodera subitamente do indivíduo. Essa vertigem associa-se habitualmente ao gosto, normalmente reprimido, pela desordem e pela destruição.

Tabela 3 - Classificação dos jogos (CAILLOIS, 1967, p. 33-46)

Estas quatro categorias são enquadradas por Caillois em dois pólos antagônicos, *paidia* e *ludus* (1967). No qual, o primeiro “reina um princípio comum de diversão, turbulência, improviso e despreocupada expansão, através do qual se manifesta uma certa fantasia” (CAILLOIS, 1967, p. 32). No segundo, essa exuberância alegre e impensada é absorvida por regras convencionais, imperiosas e incômodas. Que propiciam incessantemente a criação de obstáculos com o propósito de dificultar a consecução do objetivo desejado (CAILLOIS, 1967).

O autor continua o livro exibindo como estas classificações se relacionam com a sociedade e cultura. Demonstra como interações entre *paidia*, *ludus*, *agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*, se manifestam na sociedade. Mas esse artigo não se interessa

2783

em fazer uma apresentação aprofundada da obra de Caillois. Mas sim, apresentar seus conceitos bases e relacioná-los com a pesquisa “Desobediências poéticas: repensando a prática criativa na dança contemporânea sob uma perspectiva decolonial”.

Partida

Fundamentado nas classificações de jogo propostas por Caillois e as reflexões sobre afrofuturismo e transe, surgidas na pesquisa *Desobediências Poéticas*. Proponho, com o objetivo de aproximar de forma prática, o leitor à pesquisa, duas experiências de jogo. Um jogo-performativo e um jogo em áudio. Entretanto, o leitor poderá participar apenas de uma dessas experiências. E sua escolha já foi decidida pelo destino, no momento que optou entre uma das duas imagens que foram apresentadas acima (ver foto 2).

Cada experiência de jogo possui uma proposta diferente. A primeira tem o intuito de aproximar o leitor ao movimento afrofuturista, a partir de um jogo performativo inspirado na ideia de programa performativo da artista Eleonora Fabião (2008; 2013). A segunda, jogo em áudio, propõe um jogo inspirado na classificação de ilinx para compartilhar, mesmo que em intensidade menor, o estado de transe discutido na pesquisa *Desobediências Poéticas*. A primeira proposta chamo de “recebo futuros”, à segunda “ritos de passagem”.

Se você leitor chegou até aqui, espero que esteja apto a jogar. Dado que para ter uma experiência completa sobre as reflexões levantadas nesse artigo é preciso da realização prática do jogo. Nas palavras de Grotowski, invocadas por Fabião, “O Performer, com maiúscula, é o homem da ação. Pode compreender, apenas se faz. Faz ou não se faz. O conhecimento é um problema do fazer” (Grotowski apud Fabião, 2008, p. 241). Porém, é claro, como nos lembra Caillois, o jogo precisa ser livre. O jogador não deve ser forçado a jogar. Nesse sentido, se o leitor não se sentir à vontade para jogar, sugiro que pare a leitura neste parágrafo, tendo em vista que não poderá ter uma experiência completa do que este artigo-performativo propõe. Mas é apenas uma sugestão. Seja livre.

Antes da partida começar, um contexto sobre jogo performativo e o estado de transe.

Jogo performativo

2784

Eleonora Fabião (2008), entende programa performativo sendo “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (p. 237). Cada programa performativo carrega em si uma potência de ativar experiências aos indivíduos, tanto os que realizam-os quanto aqueles que os presenciam. Experiências entendidas como um acontecimento que define um antes e depois, um corpo pré e um corpo pós experiência. Sendo assim, uma experiência é necessariamente um acontecimento que causa uma transformação ao indivíduo que a presencia, podendo ter escalas de transformações variadas e relativas. Nesse sentido, podemos dizer que um programa performativo cria corpos, tanto naqueles que os performam, quanto aqueles que presenciam a performance. Essa potência criativa dos programas, os tornam ferramentas poéticas, e instantaneamente políticas.

Segundo Fabião (2008), os artistas que trabalham com programas performativos são interessados “em relacionar corpo, estética e política através de ações” (p. 237). Estas ações têm por objetivo buscar formas diferentes de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados. Uma tentativa de deshabituar o corpo, escovar a contra-pêlo o cotidiano (FABIÃO, p. 237). O performer quando executa um programa performativo não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador, mas sim, elaborar conteúdos com o espectador a partir da experiência promovida pela performance. Sobre esta relação entre performer e espectador, Fabião comenta:

O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se. [...] São chamados que implicam não num ensaio psicológico de posicionamento, mas em tomadas de posição imediatas. A convocação da performance é justamente esta: posicione-se já: aqui e agora. (2008, p.243)

Para a autora, o performer, a performance e o programa performativo não se importam se o espectador vai gostar ou não da performance (dado que o deshabituar da performance pode causar certo estranhamento aos olhos de quem a presencia), a importância está no fato do acontecimento atravessar o espectador.

Nesse sentido, inspirado pelo pensamento de Fabião “onde bom senso e senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe [...] não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções,

2785

padrões “ (2013, p.5). Proponho ao leitor um jogo-performativo no qual utilize seu instagram, uma rede social com regras de interação tão fixas e estabelecidas, como um lugar de acontecimento deshabitual. Uma forma não previsível de interação com seus seguidores. “Deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada” (FABIÃO, 2008, p.242)

Estado de transe

Imagino que o leitor deva estar se perguntando: o que é um estado de transe? Como identificar um estado de transe? E quais são as implicações políticas de ser perpassado por uma experiência de transe. Infelizmente, não tenho respostas precisas, pois essas questões ainda estão sendo investigadas na pesquisa. Porém, posso compartilhar contextos por onde a pesquisa se endereçou. E a partir destes, propor uma experiência prática de transe ao leitor. Dessa forma, o leitor pode elaborar suas próprias conclusões parciais sobre as perguntas apontadas acima.

O primeiro contexto no qual a pesquisa se baseou foi no campo da psicologia. Nesse referencial, o estado de transe é entendido como um estado alterado de consciência. O termo alterado é usado para designar um estado fora da consciência desperta, comumente chamado de estado “normal” de consciência (NETO, 2003). O segundo contexto, se insere no campo da espiritualidade, no qual o estado de transe é entendido como o processo de possessão do corpo por um espírito invasor ou processo de ausência da alma, perda do espírito (LEWIS, 1971, p. 30).

Para este artigo, nos atentemos no primeiro contexto, o transe como estado alterado da consciência. Início com a sinalização de que alguns psicólogos sugerem a troca do termo *estados alterados da consciência* pelo termo *estados ampliados da consciência*. Dado que o termo alterado, sugere, em contraposto, que haja um estado de consciência ideal. Porém, opto por continuar utilizando o termo estado alterado da consciência, pois é o termo utilizado pelas referências evocadas neste artigo.

Segundo o ator Gustavo Palma (2008, p.157), há diferentes tipos de alterações de consciência para diferentes tipos de atores; e também, diferentes tipos de alterações de consciência para diferentes tipos de cena. Nesse sentido, como proposta para o jogo-áudio, opto por uma experiência de transe fundamentada na

2786

respiração e no canto. Essas ferramentas são utilizadas para direcionar o foco de atenção do jogador ao funcionamento alterado do seu organismo. A mudança de foco de atenção é um elemento importante para o alcance do estado alterado de consciência. Dado que, diferentes tipos de atenção, criam diferentes tipos de mapeamentos corticais. Sobre essa questão, o professor de neurologia e psiquiatria da Universidade de Columbia, Oliver Sacks (2007), referência na dissertação de Da Palma (2008) comenta:

“Os mapeamentos corticais são dinâmicos e podem mudar com a alteração das circunstâncias. Muitos de nós já vivenciamos isso ao experimentar óculos novos ou um novo aparelho auditivo. No começo, os óculos ou aparelhos auditivos novos parecem intoleráveis, distorcem as coisas, mas em poucos dias ou horas nosso cérebro adapta-se a eles e então podemos fazer pleno uso de nossos sentidos agora óptica ou acusticamente melhorados. Ocorre coisa semelhante com o mapeamento da imagem corporal, que se adapta com grande rapidez se houver mudanças na entrada de estímulos sensoriais ou no uso do corpo” (SACKS, 2007; apud DA PALMA, 2008, p. 149)

Nesse sentido, ao mudar o foco de atenção, criamos novos mapeamentos corticais. Estes, por sua vez, criam novas adaptações do organismo a partir da entrada de estímulos sensoriais no corpo. Esta dinâmica possibilita ao indivíduo sair do estado de consciência desperta, controle total da atenção, e entrar em um estado de consciência alterado, atenção focalizada.

Regras

O leitor que escolheu a imagem I - o ícone da câmera fotografia - jogará o jogo-performativo “recebo futuros”. O leitor que escolheu a imagem II - o ícone do fone de ouvido - jogará o jogo-áudio “ritos de passagem”. O leitor só pode jogar o jogo sorteado pelo destino. Sem trocas. Sem possibilidade de jogar os dois jogos.

O jogo “recebo futuros” se trata de um jogo performativo que pode ser realizado a qualquer horário e em qualquer lugar, basta ter seu corpo, um celular com câmera e acesso a internet, uma caneta e um pedaço de papel. O programa do jogo se encontra em nota de rodapé nesta página¹.

O jogo “ritos de passagem” se trata de um jogo-audio solo. Para sua realização, é indicado estar em um ambiente que se sinta confortável e que não

¹ JOGO-PERFORMATIVO recebo futuros:

https://docs.google.com/document/d/1tLzO4bqeFHua3D82PtmhHhTiwSWvkrvLoL_UYiqabBE/edit?usp=sharing

tenha interferências que possam reprimir sua expressão corporal. O áudio do jogo se encontra em nota de rodapé nesta página².

Considerações finais

Para começar as considerações finais, começo lançando algumas perguntas. É possível que um artigo seja performativo? Se sim, qual o objetivo de propor um artigo-performativo? O que diferencia um jogo político de um jogo “normal”? Quais as características políticas dos jogos aqui apresentados?

Sobre estas perguntas, não tenho respostas fixas. E não me preocupo em tê-las. Pois me interesse mais em ter sempre perguntas melhores a serem feitas, do que chegar em um ponto em que não haja mais questionamentos. Nesse sentido, contribuo com o leitor através de comentários e reflexões que creio ser importantes serem expostas nesse texto.

Minha ideia de propor um artigo-performativo nasceu da observação de que existe um descompasso entre prática e teoria de algumas pesquisas acadêmicas. O potencial da teoria não está no discurso psicofísico do artista. Dessa forma, me parece que a teoria é mais inventada do que vivenciada pelo autor. Com o intuito de restabelecer uma aproximação entre teoria e prática psicofísica, propus um artigo no qual o leitor só terá a plena experiência da teoria, se realizar a prática intrínseca ao material escrito. Essas práticas, não necessitam ser ou se tornarem coisas geniais, mas sim, tem o objetivo de propor ao leitor um acontecimento. Um corpo pré e pós experiência.

Sobre a questão referente a diferenciar um jogo político de um jogo “normal”, tenho a percepção que o contexto é seu principal diferenciador. Crianças jogando o pega-pega em uma rua da periferia ou no quintal de casa é entendido como uma prática de jogo normal. Mas, se pegarmos essas mesmas crianças e colocá-las em um shopping center, podemos considerar que elas estão realizando uma performance. Deshabitua o espaço do shopping, criam novas formas de acontecimentos nesse espaço. Se pegarmos agora as crianças e trocarmos por adultos, há um novo choque habitual, que causará um estranhamento ainda maior. Nesses exemplos citados, podemos observar que o jogo é o mesmo, o pega-pega,

² JOGO-AUDIO ritos de passagem :

https://drive.google.com/drive/folders/1O_2yhLg0k9PzneOzTcY8j74n4WdgvGL2?usp=sharing

possui as mesmas estrutura e regras nos três casos. O que muda são o espaço e o corpo que jogo, o contexto.

Crianças ou adultos jogando o pega-pega em um shopping center elaboram questões, rompem hábitos, influenciam o meio. Provocam transformações de verdade. É a um outro jeito de participação política, formulada pela arte e performance. Nesse sentido, a arte, a performance e o jogo se tornam mediadores de encontro, tanto para aqueles que jogam, quanto para aqueles que assistem o jogo. Uma mediação que não se dá pelo discurso, mas sim, pela ação. É a arte sendo vivida ao mesmo tempo que é contemplada.

Nesse sentido, os jogos aqui apresentados são políticos na medida que propõe um desabituar das ações e do corpo. E também, no caso do jogo-performativo “recebo futuros”, questiona quais futuros são imaginados para quais pessoas. Uma pergunta simples, mas que carrega um alto teor político, se entendermos que a imagem que criamos e que são criadas de nós no futuro, impactam a nossa psique no presente. No caso do jogo-áudio, por ser um jogo para se jogar sozinho, o teor político está inserido no autoconhecimento. As questões que perpassam esse jogo são referentes ao campo do sensível. Como perceber Como sentir? Como mudar o foco de atenção?

Fim de jogo.

Henrique Cesar Hokamura Silva
UNICAMP

E-mail henriquehokamura@gmail.com

Henrique Cesar Hokamura Silva é mestrando em artes da cena na UNICAMP (2020) na área Poéticas e Linguagens da Cena. Possui bacharelado em dança pela mesma instituição.

Juliana Rodrigues Martins de Moraes
UNICAMP

E-mail jumora@unicamp.br

Professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutora em Artes e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Possui especialização e mestrado pelo Trinity Laban Conservatoire for Movement and Dance, Londres, revalidado pela ECA-USP. De 2005 a 2018, foi professora de performance no Centro Unversitário Belas Artes de São Paulo

Referências:

- BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Editora Vozes Limitada, 2017.
- DA PALMA, Gustavo Garcia. **Estados alterados de consciência em artemídia: o papel do corpo no trabalho do ator**. 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. SciELO-EDUFBA, 2008.
- HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- HUIZINGA, Johan. Homo ludens: proeve fleener bepaling van het spel-element der cultuur. **Haarlem: Tjeenk Willink**, 1938.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, 2019a.
- KILOMA, G.; VOLZ, J.; PICCOLI, V. Grada Kiloma : **desobediências poéticas = Grada Kilomba: poeticdisobediences**.[s. l.]: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2019b.
- LEWIS, Ioan Myrddin. **Êxtase religioso: um estudo antropológico da possessão por espírito e do xamanismo**. Perspectiva, 1971.
- LIMA, Raquel. Afrofuturismo: A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal. In: **Book of Abstracts of the 7th AfroEuropeans Network Conference: Black In/Visibilities Contested**. CIES, ISCTE-IUL, 2019. p. 139.
- MIGNOLO, Walter D. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. **São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**, 2019.
- MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF–Dossiê: Literatura, língua e identidade**, v. 34, p. 287-324, 2008.
- NETO, VENÍCIO LOENERT. **UMA CLASSIFICAÇÃO PRELIMINAR DOS NÍVEIS E ESTADOS DE CONSCIÊNCIA**. 2003. Tese de Doutorado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS.
- ROCHA, Camilo. O que é afrofuturismo. E como ele aparece na cultura pop. **Jornal NEXO**, 05 de ago. de 2020. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/08/05/O-que-%C3%A9-afrofuturismo.-E-como-ele-aparece-na-cultura-pop>> . Acesso em: 10 de jul. de 2021.

Mulherial de Dança da Bahia: o saber ancestral das danças de Edeise Gomes, Marilza Oliveira e Raina Santos

Inah Irenam Oliveira da Silva (UFBA)

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

Resumo: O Mulherial de Dança da Bahia é uma proposta de salvaguarda das memórias de negras mulheres artistas da dança da Bahia. Dividido em ações conectas que visibilizem corpos moventes no mundo, transmissores de saberes e fazeres artísticos em Dança de estéticas múltiplas, compreendendo o corpo como patrimônio. Na perspectiva de mergulhar nas memórias que gestam danças autorais, pluralizando corpos de mulheres negras, que ensinam e ressignificam os legados afrodiaspóricos na contemporaneidade e são ativas na construção da história da dança negra na Bahia.

Palavras-chave: MULHERIAL. DANÇA. MEMÓRIA.

Abstract: The Mulherial de Dança da Bahia is a proposal to safeguard the memories of black female artists from Bahia. Divided into connected actions that make moving bodies visible in the world, transmitters of knowledge and artistic practices in Dance with multiple aesthetics, understanding the body as patrimony. From the perspective of dip into memories that generate authorship dances, pluralizing the bodies of black women, who teach and reframe the afro diasporic legacies in contemporaneity and are active in the construction of the history of black dance in Bahia.

Keywords: MULHERIAL. DANCE. MEMORY.

1. Yá Orí, alimento nossas cabeças

Na mitologia yorubá em África, a orixá Yemojá, iconografada como uma robusta e gorda mulher preta, com seios fartos, está ligada às águas dos rios, águas doces, a maternidade, o gestar a vida, a senhora das cabeças humanas equilibradas, sendo considerada a mãe de quase todos os orixás. Odoyá! (Mãe do Rio). No processo do sequestro e atravessamento forçoso pela grande *kalunga*, o atlântico negro, crianças, mulheres e homens, negras e negros, passaram a cultuar Yemojá nas águas salgadas, os mares. Na diáspora brasileira, Yemojá tornou-se a grande mãe e foi sincretizada na imagem da sereia embranquecida, magra, de longos cabelos negros, a imagem purificada e dócil da mulher branca.

Um dos seus famosos *itans* ou mitos é descrito como e em quais circunstâncias ela tornou-se mãe de todas as cabeças humanas, a senhora do

2791

equilíbrio mental, sendo cultuada dentro dos terreiros de candomblé no Brasil, em cerimônias iniciáticas.

Na partilha dos domínios, reinos e poderes sobre a terra, feita pelo deus supremo, Olodumare, cada orixá ficou responsável por um ponto da natureza para cuidar. A Yemojá foi destinada os cuidados da casa de Oxalá, assim como a criação dos filhos e de todos os afazeres domésticos. Ao ver todos os orixás serem festejados, receberem oferendas, e ela não, Yemojá reclamou tanto da sua condição a tal ponto de enlouquecer o companheiro Oxalá. Porém, despende cuidados com ervas e alimentos, e cura a cabeça do marido, que somente após esse acontecimento solicita ao deus supremo a concessão de domínio sobre as cabeças humanas para Yemojá. Nas religiões de matriz africana, o ritual de curar a cabeça ou alimentar o *orí*, chama-se *borí* e é indispensável para qualquer iniciado. Nele, Yemojá é invocada para equilibrar a cabeça dos filhos.

O mito narrado provoca reflexões acerca de muitas questões. Gostaria de destacar duas. O primeiro ponto é a compreensão do *itan* de uma forma não colonizadora. A primeira vista, podemos desvirtuar a sua narrativa e olhar com um carregado imaginário de opressão às mulheres, por configurar padrões machistas na construção da história. O que quero dizer é que não há desprestígio em funções domésticas e de cuidado com o outro, porém a estrutura patriarcal a coloca como um ponto inferior a outras funções. Precisamos compreender como as interpretações em contextos diversos funcionam, principalmente quando se trata de mulheres.

Segundo, como a reivindicação de uma partilha justa, de reconhecimento e poder para as mulheres negras é tida como delírio a ponto de enlouquecer outrem. O levantar a voz, a não aceitação de imposições sociais, o enfrentamento em suas diversas formas podem significar aos olhos externos adoecer o outro. Quantas mulheres negras estão gritando para não serem esquecidas? Quantas mulheres negras não enlouqueceram por terem sido esquecidas pelo sistema racista e sexista? Quantas mulheres negras da dança baiana lembramos, memoramos, conhecemos, compartilhamos suas histórias? Quantas mulheres negras curam as nossas cabeças?

No dia 14 de outubro de 2019, foi realizada a sessão especial "Mulheres da Dança"¹, na Câmara de Vereadores de Salvador, idealizado pelo vereador Silvio Humberto, para homenagear as mulheres negras da dança baiana. O evento fazia parte da agenda política de proposição de legalização do Dia Mundial da Dança Afro, no dia 12 de outubro, data de nascimento de Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, precursor da dança afro, falecido em 2018. A Lei, de autoria do vereador, segue em tramitação na Câmara Municipal de Salvador.



Figura 1: flyer virtual de divulgação da sessão "Mulheres na Dança". Na foto, a artista e professora Nadir Nóbrega. Foto: autor desconhecido.

Nessa data foram homenageadas as artistas e professoras Nadir Nóbrega, Gisélia Santos, conhecida como Mestra Gisa, Ângela Dantas e Nauzina dos Santos. Numa noite quente de segunda-feira, um marco histórico foi presenciar o Plenário Cosme de Farias lotado de tantas outras negras mulheres artistas, bailarinas, professoras, mestras, doutoras em dança afro, danças negras, danças afro diaspóricas, afro referenciadas, entre tantas outras configurações nominais, homenageadas, referenciando e reverenciando umas às outras.

¹ Disponível em: <<https://www.cms.ba.gov.br/noticias/vereador-silvio-humberto-homenageia-danca-afro>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

Naquele momento, eu, uma jovem artista da dança, grafava em meu corpo o desejo de (re)conhecer tantas mulheres como eu, que dançam, escrevem, pesquisam, produzem a dança da Bahia, que estavam naquele espaço e que por muitas intempéries não sabia quem eram. Consigo lembrar muito bem das sensações que tive naquele dia. A ancestralidade representada pelas minhas mais velhas e as minhas mais novas. Mulheres que edificaram saberes e espaços para que hoje eu possa me afirmar enquanto mulher negra, artista, educadora e profissional de Dança.



Figura 2: foto ao final da sessão especial com algumas negras mulheres da dança afro baiana, juntamente com o vereador Silvio Humberto. Foto: autor desconhecido.

Ainda provocada pelo evento acontecido em 2019, adicionado a outras experiências de ouvir nomes e nomes de tantas artistas da Dança que desconhecia, reflito qual ação posso fazer para espelhar aos olhos artistas que minha geração e as posteriores não conhecem e também mostrar as atuantes na cena da dança baiana.

Graduanda em Museologia pela Universidade Federal da Bahia, estudando o campo da memória, do patrimônio cultural, e como as áreas do conhecimento podem contribuir nas articulações teóricas para novos pensamentos, articulo as palavras mulher e memorial para a construção da palavra Mulherial.

2794

Inspirada no termo ação *oxêtica* cunhada pelo pesquisador e professor Bruno de Jesus, defendida em sua pesquisa de mestrado intitulada *Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de Danças de Mestre King e Jorge Silva, o Mulherial se ancora enquanto ação, conceito, projeto para defender o protagonismo de mulheres negras artistas da dança baiana, que contribuíram sistematicamente na cadeia produtiva da dança, nas áreas da pesquisa, criação, formação e difusão em dança. Os entre caminhos da proposta são a memória do fazer artístico e intelectualidade de negras mulheres da dança da Bahia de gerações distintas que, ao longo dos anos foram colocadas em visibilidades sombreadas, retiradas do cenário da dança, esquecidas ou não (re)conhecidas pela história da dança baiana, devido o racismo estrutural, patriarcado, machismo e sexismo. A Dança e os espaços que nos foram negados. Trajetórias silenciadas pela colonialidade e branquitude. A escrita e os escritos sobre nós.*

Nesse movimento da dança como ação no mundo, a ação *oxêtica* é defendida como uma ação política, de enfrentamento efetivo em ações que sejam transformadoras em contextos onde as produções de danças são realizadas, sejam elas nas universidades, centros culturais, nas igrejas, na tv, filmes, em eventos distintos, esses espaços, onde as danças negras plurais são denegadas socialmente. (SILVA, 2020, p. 115)

Experiências vividas, representatividade, protagonismo, mulher tem que ouvir mulher! Ler histórias de mulheres negras da dança baiana que inspirem e fortaleçam as escolhas e artistas de muitas gerações futuras. Mulheres que gestam danças e acontecimentos históricos no cenário baiano. O patrimônio acontecendo no corpo.

O Mulherial como ação política para o campo da dança, reafirma os pressupostos da ação *oxêtica* no sentido que:

[...] invoca contextos de artistas negros a criar plataformas e faz convite à sociedade para visibilizar, qualificar, apresentar suas produções, fortalecer diálogos para confrontar aspectos estruturantes localizado em determinado contexto. (SILVA, 2020, p. 116)

Enquanto projeto artístico, o Mulherial ganha formas e localização. Torna-se o Mulherial de Dança da Bahia sendo aprovado no edital do Prêmio Jorge Portugal, financiado pela Lei Aldir Blanc Bahia, na linguagem de Dança, na categoria Ação de Memória na Dança da Bahia. Em andamento, tem como premissa a criação de uma série de documentário com três capítulos, tendo a participação de 12 mulheres negras artistas da dança da Bahia e a criação de um *website* que

2795

mergulhando em suas trajetórias para (re)criar memórias das danças negras baiana em seus contextos, movimentos e contribuições legadas, potencializando as políticas de ações afirmativas e diminuição da lacuna de presenças ausentes de mestras mais velhas e mestras mais novas da dança negra baiana.

Silva (2016) argumenta que

o corpo como lugar simbólico narra, a partir das percepções e sensações experimentadas, situações passadas que se reconfiguram no presente, ganhando diferentes aspectos no gesto e no movimento. (p. 83)

Traremos como princípios videográficos o entrelaçamento entre as estéticas dos documentários poéticos e performáticos, propondo maneiras diferentes de conhecer as histórias, fragmentos, impressões subjetivas, acontecimentos reais das personagens com novos olhares. Um convite a refrescar nossas memórias ancestrais grafadas nos corpos dessas mulheres.

A partir de pesquisas realizadas pelas artistas Inah Irenam, Edeise Gomes e Raina Santos serão convocadas 12 artistas com trajetórias distintas, com a perspectiva de relacionar as subjetividades negras e os atravessamentos políticos e sociais de suas construções, bem como pontuar as camadas racistas e sexistas envoltas nas espirais do tempo cronológico da história da dança da Bahia. Cada episódio será atravessado por mares poéticos com a gota d'água: o que a Dança te entregou?

A partir das respostas, construiremos uma narrativa envolvendo 12 artistas de gerações diferentes e suas histórias por episódio, embarcando numa viagem ao longo de uma ancestralidade presente no passado e futuro. Serão levantados temas envolvendo os movimentos artísticos pulsantes no período de maior atuação dessas artistas, no intuito de conhecermos a perspectiva da história pelos corpos dessas mulheres, por exemplo, a explosão do axé *music*, a importação de *shows* de samba com passistas e folclóricos fora do país, as danças de orixás, os sambas, os pagodes baianos, os *funks* cariocas, conectadas as experiências vividas nesses múltiplos contextos e as transformações artísticas e mercado de trabalho para as negras mulheres artistas da Dança. Os episódios serão regidos pelos elementos das Yabás, dentre as cinco mais conhecidas do panteão yorubano no Brasil: Nanã, Yemojá, Osun, Oba, Oyá e Yewá.

O Mulherial de Dança da Bahia é um respiro de água fresca para a memória das negras danças da Bahia. Um útero mítico para a reelaboração de

memórias de interseccionalidades: negras, mulheres e artistas da Dança. Interseccionalidades essas que são silenciadas ao longo de séculos, objetificadas, ou enxergadas e ouvidas a partir de permissões brancocentricas e patriarcais, estando em sua maioria de vezes, marginalizadas, esquecidas, ou sendo "representada" pelo mito da negra única, ou que consegue determinadas aparições por motivos de tolerâncias sociais.

As perversidades das manipulações brancocentricas. Eliminadas pelo sistema, muitas abandonam a profissão por desgosto ou desencantamento. A falta de acolhida e oportunidades são inúmeras, a iniciar muitas vezes pela família e grupos artísticos aos quais pertencem ou faziam parte. A tríade negra, mulher, artista da dança é um estigma até os dias atuais, principalmente em termos de danças afrodiáspóricas, o que inclui uma gama de movimentos e estéticas, entre elas, os blocos afro, sambas, danças periféricas e pagodes baiano.

Os espaços de formação em comunidades periféricas são em grande maioria o primeiro lugar de experienciar a Dança, porém, em ocasiões mais adiante muitas saem de suas localidades na tentativa de inserção no mercado de trabalho, atuando em espaços que subalternam e violentam suas subjetividades. O racismo e sexismo são incididos a todo momento em nossos corpos, através dos olhares, dos toques, dos gestos, das falas, das nossas escolhas. Muitas das nossas mais velhas sucumbiram. Muitas de nós, mais novas, estamos em estado de luta para não cairmos. Mulherial de Dança da Bahia dança o negro corpo feminino, suas poéticas, estéticas, saberes, espiritualidade, intelectualidade e performances críticas em combate aos atravessamentos históricos de escravização impostos pela sociedade.

O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional. Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre têm personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não têm muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes. (ALMEIDA, 2019, p. 65)

Negras mulheres que carregam memórias, o patrimônio que acontece no corpo, sem histórias únicas e sim, plurais e diversas, ancoradas em conceitos de vida, agências políticas e criativas. Este projeto colabora para os debates políticos e

artísticos sobre as produções em dança, as narrativas de negras mulheres na diáspora brasileira, ampliando os aspectos de possibilidades e narrativas através do protagonismo negro, visto a escassez de literatura escrita por mestras da dança brasileira.

Enquanto produção epistemológica de saber acadêmico, este artigo convida as leitoras e leitores a um suspiro à transmissão de saberes de três mulheres provocativas e inquietas, no fazer artístico, no campo educacional e pensamentos em dança: Edeise Gomes, Marilza Oliveira e Raina Santos. Mulheres insurgentes que em corpo inteiro transbordam legados contemporâneos.

Edeise Gomes é professora do curso de Dança e Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia e sua trajetória artística perpassa pela presença nas quadrilhas juninas, grupo de capoeira e grupos folclóricos, vivência essas que ela reelabora em processos criativos e produções de conhecimentos, transmitindo aos seus alunos na universidade².



Figura 3: Edeise Gomes. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Marilza Oliveira é Professora Assistente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia com dedicação exclusiva, atuando na área de conhecimento referente aos Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-Brasileiras. Em 2016, tornou-se a primeira mulher negra a ser concursada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Artista da dança

² Texto enviado pela artista.

atua como pesquisadora, educadora no campo das danças afro-brasileiras, intérprete, coreógrafa e preparadora corporal³.



Figura 4: Marilza Oliveira. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Raina Santos é artista da Dança, bailarina, coreógrafa, curadora e graduanda em licenciatura em Pedagogia pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Pesquisadora das movimentações do quadril e ministrante das aulas "Ai, meu quadril-ante-retro-versão" trabalhando as solturas de couraças emocionais da região pélvica e lombar, com ritmos como o pagode, *funk*, arrocha, pagofunk⁴.

³ Texto enviado pela artista.

⁴ Texto enviado pela artista.



Figura 5: Raina Santos. Fonte: Arquivo pessoal da artista.

2. Estéticas de Reinvenções: o sorriso, a fala, o quadril

Ao acompanhar enquanto intérprete-criadora, companheira de companhia de dança, aluna, de Marilza Oliveira e Raina Santos, e as apresentações artísticas e professoral de Edeise Gomes, percebo três pontos em suas construções pessoais que postulam tecnologias em dança. Edeise com um largo sorriso contra a robótica colonial. Marilza Oliveira com suas falas ventanias e pensamentos provocativos. Raina Santos o quadril poderoso.

Entrevistadas por videochamada, cada uma trouxe perspectivas que atravessam suas memórias e a transmissão de seus saberes ancestrais. As relações familiares, a circulação em espaços de rua, terreiros de candomblés, escolas técnicas, universidade, as experiências com outras mestras e mestres atualizam o fazer artístico pessoal.

Leda Maria Martins (2003) explica como o corpo é o lugar da memória ao falar que:

[...] a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo, nessas tradições, não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformações perenes do *corpus* cultural. (p. 78)

2800

Edeise é membro de uma família com muitas pessoas artistas, entre músicos, poetas, artistas plásticos e dançarinos. Suas memórias de corpo são grafadas pelas experiências vividas com a família,

[...] os cantos e encantos de Salvador, do interior da Bahia, de Valença, é que construiu meu corpo, a minha dança. Me fez entender a dança como potência, resistência, como lugar de discurso⁵.

Marilza Oliveira é uma grande pensadora da dança. "Na minha dissertação eu me apresento como uma propositora de um jeito de fazer uma dança afro"⁶. O cuidado e olhar atento para não reproduzir padrões eurocêtricos de dança, esses que demarcaram de forma negativa parte de sua trajetória enquanto artista e educanda, é transmitido em sua pesquisa, em suas ações. "A prática é uma escrita", assim define a sua metodologia. "Olhando para o meu corpo, o meu biotipo, pro meu fenótipo, eu fiquei pensando: Meu Deus, como é que eu vou dançar? O que eu vou dançar? Porque essas danças não me preenchem"⁷.

Raina Santos era uma menina muito pra frente. "A dança num sentido geral sempre foi muito presente na minha família. Família grande. Sempre teve festa no quintal"⁸. Aprendeu a dançar só de olhar. O quadril é uma marca registrada da família.

O Aí meu quadril, assim como todas as minhas outras pesquisas, é muito Raina, é muito o jeito como eu vejo as coisas, é muito o jeito como eu vejo o mundo, e é muito o jeito como eu me posiciono com a minha própria vida. Esse ato de rebolar sempre foi um tapa na cara⁹.

3. Considerações Finais

O Mulherial de Dança da Bahia se configura como uma estética de possibilidades múltiplas de ação, a fim de estabelecer uma conscientização pelas transformações de vivências e transmissões de valores pelo corpo. A memória ancestral que retroalimenta e prospecta futuros em gestos, filosofias, pensamentos e tantas outras mobilidades corporais possíveis.

⁵ Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

⁶ Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

⁷ Marilza Oliveira em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

⁸ Raina Santos em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

⁹ Raina Santos em entrevista concedida dia 29 de junho de 2021.

Inah Irenam
UFBA

inahios@gmail.com

Inah Irenam Oliveira da Silva é bailarina, produtora e gestora cultural, pesquisadora de danças e manifestações culturais populares, graduada em Bacharelado Interdisciplinar de Artes na UFBA. Idealizadora do EPA! Encontro Periférico de Artes e da Batalha do Pagode Baiano.

Orientadora: Daniela Maria Amoroso
UFBA

daniela.maria.amoroso@gmail.com

Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências:

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

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

SILVA, Bruno de Jesus da. **Opaxorô, ofá e oxê**: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva. 2020. 160 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020.

SILVA, Marilza Oliveira. **Ossain como poética para uma Dança Afro-brasileira**. 2016. 107 f. : il. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2016.

“Movências nas rotas de Sankofa: Poéticas, agências e corpa/corpo co-movente na dança”

Ivana Delfino Motta - UnB

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

Resumo: Desde um local afro referenciado de ação e observação, este trabalho propõe dialogar sobre noções de *Sankofa* considerando arcabouços ancestrais como dinamizadores de um fazer artístico. Afirmando a potência criativa, ética e poética desta rota-ação, abrindo frestas para experimentações em dança nas encruzilhadas de outras temporalidades e espacialidades, emergindo potenciais transformações de realidades atuais e futuras. Refletindo sobre agência, danças e negritudes, partilho aspectos da pesquisa em andamento “Movências nas rotas de *Sankofa*” onde investigo uma metodologia de ação em arte que deseja agenciar as corpas/os corpos co-moventes em experiências-vivências do mover. Tendo a pesquisa ação, prática como pesquisa e as noções etnocenológicas como referenciais metodológicos, trilho caminhos investigativos que implicam minhas trajetórias nas relações expandidas das discussões prático-conceituais propostas. Em diálogo com autores e autoras como Leda Maria Martins (1995), Carmen Luz (2020), Molefi Kete Asante (2009), Mauricio Waldman (2017), Lélia Gonzales (1980) entre outras e outros, discuto as epistemes negras como motrizes e vetores de ação, visibilizando poéticas e políticas que relacionam enfrentamentos ao racismo/epistemicídio, mazelas sociais brasileiras que precisam ser urgentemente superadas.

Palavras Chave: DANÇA. CORPA/CORPO. SANKOFA. EPISTEMES NEGRAS. RACISMO.

Abstract: From an Afro-referenced site of action and observation, this work proposes a dialog about Sankofa's notions, considering ancestral frameworks as dynamizers of artistic making. I affirm the creative, ethical and poetic power of this action-route, opening gaps for experimentation in dance at the crossroads of other temporalities and spatialities, emerging potential transformations of current and future realities. Reflecting on agency, dance and blackness, I share aspects of the ongoing research "Movences on Sankofa Routes" where I investigate a methodology of action in art that wishes to agency the bodies in co-moving experiences of movement. Having action research, practice as research and ethnocenological notions as methodological references, I follow investigative paths that implicate my trajectories in the expanded relations of the proposed practical-conceptual discussions. In dialogue with authors such as Leda Maria Martins (1995), Carmen Luz (2020), Molefi Kete Asante (2009), Mauricio Waldman (2017), Lélia Gonzales (1980) among others, I discuss black epistemes as motives and vectors of action, making poetics visible and policies that relate confrontations to racism/epistemicide, Brazilian social ills that urgently need to be overcome.

Key Words: DANCE. BODY. SANKOFA. BLACK EPISTEMES. RACISM.

2803

1. Dançando em negritudes nestes chãos brasileiros

A dança enquanto área de saber e organismo vivo pulsante vem sendo interpelada sobre seus imaginários universalizados, cristalizados, euro-brancocêntricos, capacitistas. Quando falo imaginários não me refiro somente a ideias, mas a relações de poder que constroem significados válidos, das estéticas/poéticas legitimadas das obras e das corpos/corpos, de mecanismos que dinamizam e organizam a produção/valorização de certos saberes, as oportunidades, o mercado.

Os entendimentos sobre o que é dança, o que se dança, o que se legitima enquanto dança, quem dança, como se dança, a partir do quê se dança, o que move uma dança entre tantas outras questões estão sendo refletidas por corpos e corpos que, mesmo presentes em vários momentos e movimentos da dança no Brasil, não se enunciavam como protagonistas de discussões estéticas, éticas, poéticas, pedagógicas e/ou políticas na área. As singularidades das corpos/dos corpos e seus modos de vivenciar e produzir saberes em dança (e em vida) entram em cena para visibilizar os mais diversos matizes que podem compor as experiências plurais do dançar (e do viver). Falamos de danças.

As danças negras contemporâneas, lugar onde assento os meus fazeres, tem sido assunto pulsante, com uma significativa produção artística e/ou pedagógica (na academia e/ou fora dela) desenvolvida por artistas/pesquisadores/docentes negras, negros e também não negras e não negros. Por danças negras contemporâneas compreendo fazeres que nascem das experiências das negritudes¹, acessam e evocam repertórios ancestrais próximos e longínquos, articulam princípios cosmológicos, mitológicos, filosóficos, visitam e revisitam modos de mover, ser, estar, conviver relacionados a expressões das culturas negras no Brasil em um dançar transcriador, poli estético e poli poético/dramatúrgico. Uma ação que nasce de corpos/corpos que são tramas relacionais e dinâmicas (socio-

1 Para dar um contorno das ideias de negritudes que me movimentam recorro ao professor e antropólogo congolês Kabenguele Munanga (2020) ao sugerir que negritude nasce com “a negação do dogma da supremacia colonizadora” (p. 43) que desumaniza corpos negros/corpos negros. Ao iniciar um processo emancipador de consciência, o tornar-se negra/negro, ocorre uma “desintoxicação semântica” e a “constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo” (p.51) reconhecendo suas conexões positivas e agenciadoras com as africanidades.

cultural-ancestral-histórica-política-subjetivas) e articulam essa tessitura em formas de laborar a dança e o dançar.

As danças contemporâneas negras se caracterizam por serem fenômenos artísticos que agregam num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e também as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e também divergindo com os seguintes aspectos: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento “colonizado” do fazer dança cênica na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança cênica etc. Entretanto, sem a definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida. (Franciane Kanzelumuka Salgado de PAULA, 2019)²

Venho me implicando em um dançar em negritudes neste chão brasileiro, visibilizando aspectos poéticos da minha corpa política em trânsitos éticos/estéticos imbricados entre arte e vida. Compreender a importância e a potência das epistemologias negras como motrizes que impulsionam um fazer artístico-pedagógico é parte do meu desejo de transformação e da necessidade de enfrentamentos que transcendem minha prática profissional. Como corpa negra da diáspora brasileira, lido inevitavelmente com os atravessamentos do racismo³, um operador sistêmico, estrutural e polimorfo que compõe o projeto de nação deste país. Tão estrutural quanto, a branquitude se coloca como dinâmica imbricada, garantindo o pretense lugar de neutralidade e referência universal da brancura bem como os privilégios agregados à racialidade branca, um dos fatos que produz e mantém as abismais assimetrias sociais, materiais e/ou simbólicas, entre esta e os demais grupos raciais como nós negras e negros e os povos originários destas terras pindorâmicas. Como microcosmo deste território, a dança não está imune a esta realidade que, relacionada à outras categorias interseccionais, insidiosamente

2 Me aproprio deste recurso retirado da tese “O diabo em forma de gente: (re)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação” escrita pela professora doutora Megg Rayara Gomes de Oliveira (UFPR). Coadunando com a autora, na primeira vez que há a citação de um/a autor/a, transcrevo seu nome completo para a identificação do sexo (gênero) e, consequentemente, para proporcionar maior visibilidade às pesquisadoras e estudosas.

3 É importante sinalizar que como sociedade temos muitas outras questões para lidar. As interseccionalidades explicitam violências plurais, que alvejam as corpas/os corpos não referentes à normatividade social. Em um país também machista, patriarcal, capacitista, lgbtfóbico, gordofóbico, etc, temos muitas estruturas para colapsar para possibilitar outras tessituras de vida para todas/todos nós. Minhas discussões aqui refletem racismo/epistemicídio, mas não ignoram as outras incidências violentas e interseccionais.

organizam o cenário que temos na área. Nós que assentamos nossas práticas em terrenos afro orientados, assim como outras e outros que buscam referências múltiplas e não normativas para produzir seus fazeres/saberes, temos reivindicado a pluriversalidade (Mogobe RAMOSE, 2009) como possibilidade operativa na área problematizada as lógicas que “(...) continuam imaginando, estimulando e impondo o uso permanente do branco como quadro de referências”. (Carmen LUZ, 2020).

Se queremos outra dança potencialmente nova, se almejamos ser criadores e criadoras capazes de intervir nos rumos do futuro, precisamos admitir que o sistema racial brasileiro é uma monstruosidade especializada na manutenção e produção de privilégios coloniais e que é atuante no campo da dança. Mas não só: é necessário criar mecanismos permanentes para superá-lo. (LUZ, 2020, pgs.296,297)

Em nossa realidade Brasil, temos uma dinâmica deliberadamente arquitetada e mantida que dificulta a superação do racismo, pois, na maioria das vezes, quando há algum reconhecimento, ele é tratado como acontecimento circunstancial e/ou episódico. Esta tratativa lança uma cortina de fumaça sobre sua característica estrutural e o coloca no entendimento de desvio de conduta individual e/ou anomalia pontual de um “sistema democrático”. Lélia Gonzalez (1980), sagaz e estrategicamente irônica, expõe em seu artigo Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira um imaginário muito comum em relação à (não) existência do racismo no Brasil (vide fala proferida dia 20 de novembro de 2020 pelo então vice presidente Hamilton Mourão)⁴

Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto” (GONZALES, 2019, p.78, grifo da autora)

Nestas dinâmicas paradoxalmente escancaradas e fugidias, nos alicerçamos sobre percepções que são notadamente insuficientes para que tenhamos alguma incidência eficaz sobre as violências raciais. Vivendo em um território que não se dispõe a encarar de fato as dinâmicas perversas do racismo e

4 <https://www.dw.com/pt-br/hamilton-mour%C3%A3o-diz-que-n%C3%A3o-existe-racismo-no-brasil/a-55682037>

da branquitude, não é incomum as subjetividades negras serem construídas em uma experiência de negação e auto ódio.

Antes de o corpo preto morrer a partir destas políticas de extermínio que nosso Estado provoca, muitas vezes já se experimentou em níveis diferentes um apagamento social, um apagamento da subjetividade, um aniquilamento, uma sensação de não pertencimento [...] Pessoas pretas em um país anti-negro desenvolverão seu processo de subjetivação em uma experiência de auto-ódio. Ou seja, ela aprendeu a internalizar as referências do simbólico que afirmam que branco é sinal de belo, humano, lindo e dos valores nobres e preto é o sinônimo de animalidade, primitividade, vagabundagem, de sexualidade agressiva, perigosa e de bandidagem. Estes elementos são ensinados e corroboram no nosso processo de subjetivação sistematicamente.[...] Uma pessoa negra não se constitui isolada das estruturas que nós temos na sociedade. (Ramiro GONZALES, 2020).⁵

Neste contexto, reverter este mecanismo cruel que organiza nossa sociedade e (re)construir referências positivas sobre a negritude é algo que exige trabalho, mesmo para quem tem dentro de suas vivências mais basilares algum suporte para isso. Mesmo com uma família sempre comprometida com as questões que envolviam minha/nossa racialidade negra, minha subjetividade não foi construída de forma isolada das estruturas de nossa sociedade como reforça o pesquisador e estudante de psicologia Ramiro Gonzales ao final de sua fala. As experiências escolares, o conservatório de ballet, a universidade e outros espaços sociais me aproximaram do racismo e da branquitude e atravessaram meu processo de subjetivação em uma dinâmica também composta pelo embranquecimento e negação. Falo da minha singularidade mas posso sem medo expandir essa reflexão a outras pessoas afro-brasileiras, pois a exclusão, invisibilidade e negação são endereçadas a nossas existências (assim como a tantas outras) como *modus operandi* estrutural naturalizado.

Passei por um processo de tomada de consciência e de posição sobre minha identidade negra política, afetiva, estética, cultural e social (com toda a pluralidade que isso possa sugerir e com todas as imbricações de processos interculturais inerentes ao território diaspórico). Houve dedicação, parceria, exigiu labor, pesquisa e a busca por encontros e convivências que visibilizassem de forma positiva os saberes e as existências afro-brasileiras. Laborei um caminho para tornar-me negra, como nos sugere a psicóloga e psicanalista Neusa Santos Souza.

⁵ Fala do estudante de psicologia Ramiro Gonzales, facilitador do grupo de estudos Descolonizando a Psi, do qual faço parte, no encontro do dia 16/07/2020.

Foi no deslocamento e nas partilhas que pude encontrar outros referenciais históricos, narrativas, personagens, outras proposições éticas, estéticas, epistêmicas, me relacionar com pessoas e formas de ser/estar no mundo que aos poucos convidaram a encontrar minha potência e impulsionar agências desde a minha experiência de negritude, sem essencialismos. Uma caminhada que se deu em rota de *Sankofa*, uma das discussões motrizes desta escrita e das movências que me agenciam em arte e pesquisa.

2. *Sankofa*: Voar para assentar os pés no chão

**“Se wo were fi na wosankofa a yenki”
“Não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”**

Voltar e buscar o que esqueci, o que foi invisibilizado, negativado e negado foi e é o movimento que hoje nutre minhas possibilidades de presente e minhas fabulações de futuros, sempre preenchidos de passado. Em meu caminhar da vida e na investigação artística/acadêmica, *Sankofa* é sentida/vivenciada/percebida como uma tecnologia ancestral que diz sobre estratégias de manutenção da vida, uma forma de operar, se relacionar e caminhar por rotas ancestrais (próximas e/ou longínquas) que são capilarizadas, tramadas, encruzilhadas. Dinâmicas e intercambiantes, elas transitam em tempo não linear, reconfigurando temporalidades e espacialidades.

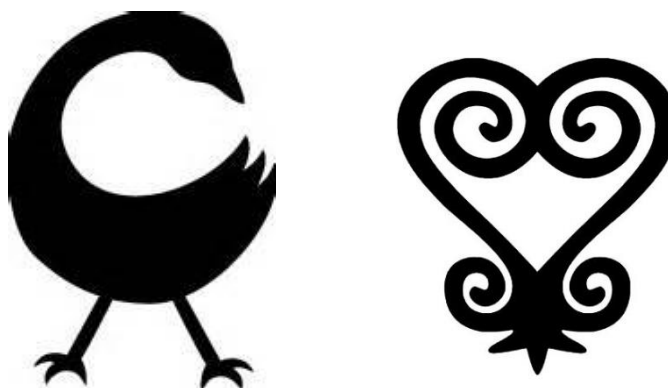
Sankofa (palavra Twi, uma das línguas do tronco étnico-linguístico Akan; san- voltar/retornar; ko- ir; fa- buscar) é parte dos Adinkra, uma escrita simbólico-proverbial dos povos Akan, localizados na África Ocidental.

(...) Adinkra significa “despedida” ou “gesto de adeus” na língua Twi, possuindo sentido mais profundo como “soltura” ou “emanação” do *kra*, termo dicionarizado cujo sentido mais aproximado para a mentalidade ocidental é alma. Assim sendo, Adinkra é bem mais que um símbolo gráfico. (Maurício WALDMAN, 2017. pg.5)

Nesta inscrição gráfica-textual, encontra-se um conjunto de aproximadamente 80 símbolos com imagens difundidas em estamparias têxteis, cerâmicas, adereços arquitetônicos, pingentes e outros objetos. Cada símbolo está relacionado a uma narrativa proverbial que “(...) insere, resguarda e transmite aspectos da história, valores e normas culturais dos povos desta porção da África Ocidental”. Assim sendo, os símbolos Adinkra podem até assumir uma função

2808

decorativa por seu conteúdo estético, contudo “(..) nunca estão dissociados da função de transmitir recados da sabedoria tradicional, aspectos da vida ou do ambiente social” (WALDMAN, 2017, pg.5)⁶



Representações iconográficas do Adinkra Sankofa (fonte: Google Imagens)

O Adinkra *Sankofa*, grafado também como um pássaro que volta sua cabeça para trás, está relacionado ao princípio do retorno como busca de referências para impulsionar o ir em frente. Em suma sugere aprender com o passado para projetar e realizar outros presentes e futuros. O professor e filósofo brasileiro Renato Noguera (2019) nos partilha que *Sankofa* é um movimento composto, “a terceira etapa de um processo que começa com *Sankohwe* (retornar para ver) seguida de *Sankotsei* (retornar para ouvir, estudar)”. Isso nos convida a vivenciar com inteireza e responsabilidade cada relação que se estabelece neste caminhar-aprender, aguçando a percepção afetiva e crítica inseparavelmente.

Nas referências de um tempo espiralar, como sugere Leda Maria Martins (1995), os fôlegos das experiências anteriores são matéria criativa, estímulo para a inovação e realização de outros tempos, outros cenários, desejados e trabalhados nas singularidades e nas coletividades indissociavelmente. Ciente de que o movimento é o que permite lidar com as organizações do mundo e da vida, lógica apresentada em vários princípios cosmológicos negro-africanos, *Sankofa* é um encontro que culmina em processos de permanências, transformações, entendimentos e adaptações. É sempre um espaço criativo.

Nestes processos dinâmicos, intercambiantes e plurais, meu dançar se

6 Acredito que estes recados chegaram até nós na diáspora afro-brasileira e de outros territórios. Vários portões de ferro mais antigos apresentam a forma gráfica de Sankofa. Ver imagem em https://drive.google.com/drive/folders/1XSAVD3BJ6zq2PKV6r5k5WGH_dhqDRa_L?usp=sharing

reinventa assumindo as epistemes negras como motrizes da minha investigação em andamento no mestrado. Desenvolvo uma pesquisa para gerar a prática “Movências nas Rotas de *Sankofa*”, uma metodologia cênico/pedagógica que se assenta nas experiências de negritudes para propor caminhos em dança e agenciar as corpos/os corpos para a ação artística.

Trago *Sankofa* como vetor de ação que se conecta diretamente às lógicas criativas da arte, uma rota-ação. Convite para (re)criar saberes e experiências em um dançar que é *Sankofa* e que tem *Sankofa* como poética, (re)encontro com saberes negros em uma relação direta com memória, trajetória e ancestralidade. *Sankofa* compõe meus fazeres como labor, estudo, agenciador das corpos /dos corpos, processo de revisão histórica, justiça epistêmica, movimento cultural, tecnologia de resistência singular e comunitária, de luta e mudança política/social, mas, sobretudo, como possibilidade de invenção e experimentação, como caminho poético/propositivo e como um presente, dimensão que conheci recentemente com o bailarino, coreógrafo e pesquisador pernambucano Orun Santana.

Nos chãos onde pulsam as diversas articulações de epistemologias negras piso com respeito e sutileza, pedindo *agô*⁷ e *àwúre*⁸ para propor um trabalho que se quer imantado pelos saberes africanos e afro diaspóricos do Brasil, entendendo a potência do visível e do invisível para azeitar uma experiência em dança. Aqui não basta falar destes territórios, é importante dizer sobre como se vai até eles. Com passos compromissados e delicados para o encontro com histórias/vivências/conhecimentos de muitas e muitos que, na noção expandida de comunidade, fiam e confiam (fiam com) uma vasta e complexa tessitura de sentidos e significados ancestrais. Com disponibilidade de corpo todo, engajando sensibilidades e inteligências para se deixar afetar e perceber os fôlegos vitais que nutrem uma episteme e, mesmo com toda abertura para revisão e reinvenção, observar com rigor a manutenção de um elã conectivo e as relações que se dão nos tempos/contextos do agora.

Sankofa é o voo que me permite assentar os pés no chão e pisar nesses terreiros/terrenos negros com o anseio de sentir as texturas, os cheiros e entender o potencial do encanto e do invisível que está debaixo do barro do chão. Tal qual o pássaro Adinkra, o voar é impulsionado em uma volta que não retrocede e sim abre

7 Licença

8 Bençãos; Boa sorte.

caminhos outros desde o encontro ancestral, acionando memórias de futuros para garantir a (im)permanência e a vida.

3. Agência: proposição e combate

Respondendo à convocação de enfrentamento propositivo feito pela artista de dança e teatro e realizadora audiovisual Carmen Luz, penso meu fazer em dança como docente, artista e pesquisadora como proposta de superação aos mecanismos racistas (e outros mecanismos interseccionais), intenção que partilho com tantas e tantos outros que colocaram e colocam suas experiências/pesquisas de/sobre negritudes como ignição do seu agir poético/político. Com toda a sabedoria das rodas e xirês, nossas danças/pesquisas/pedagogias gingham e esquivam das capturas que tentam enclausurá-las em um lugar folclórico, exótico e “específico” dentro do organismo ampliado da área. Assumindo enfrentamentos que compulsoriamente se apresentam, nossos fazeres são circulantes, estabelecem diálogos com as múltiplas possibilidades do dançar e afirmam sua importância e seu propósito ao ofertar contribuições expandidas para a dança (e para outras áreas), partilhando saberes enunciados por nossas corpas e nossos corpos. Nos erigimos como sujeitas e sujeitos falantes, não apenas ditas e ditos, como nos lembra Leda Maria Martins (1995).

Em práticas que carregam ampla significância, podemos agenciar identidades, lugar étnico-racial, localização epistêmica, política, social, afetiva, comunitária e considerar uma gama de significados e sentidos conectados aos diversos saberes negros diaspóricos brasileiros como impulsos potentes para atuações artísticas. É nessa perspectiva que uma gama de danças/práticas negras ancestrais e atuais, os espaços da prática sagrada afro-brasileira, as minhas vivências de corpa negra urbana paulistana com as rodas de samba da minha família, as rodas de capoeira que frequentei desde os anos 90, as experiências das nossas corpas/corpos seguidos nos shoppings, as letras dos raps que escutei muito na adolescência, as estéticas e formas de conviver nos cabelereiros afro da galeria 24 de maio no centrão de São Paulo, entre outros, são saberes negros que se registram e se dinamizam nas corpas/nos corpos. Ao entrar em contato com estas e tantas outras articulações das experiências das negritudes, encontro em um fértil terreno para a colheita do que venho chamando de sementes poético/conceituais, as

2811

ignições que impulsionam meus procedimentos práticos, ofertadas nas/das vivências (também atravessadas pelos impedimentos) e sapiências negras neste território pindorâmico.

Importante dizer que tal qual Leda, ela falando de teatro negro e eu das danças negras contemporâneas, entendo que

A negrura não é pensada, aqui, como *topos* detentor de um sentido metafísico ou um absoluto. Ela não é apreendida, afinal, como uma essência mas, antes, como um conceito semiótico definido por uma rede de relações. A análise de expressões do teatro negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se preendem, necessariamente, a cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nesta cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito (...). (MARTINS, 1995, p. 26)

Ao propor uma reflexão sobre agência e danças negras contemporâneas, considero toda a pluralidade das vivências, narrativas, relações e posicionamentos diante das negritudes. Falo em danças (e em corpos/ corpos) processos/questões que visibilizam e afirmam a experiência das negritudes como cerne decisivo que protagoniza a ação artística. Cerne de uma estética, uma poética, uma narrativa política, um procedimento ético. Cerne expansivo e expandido que nos permite mover e projetar múltiplas narrativas, sem compulsoriamente narrar o racismo e/ou limitar o discurso às nossas dores e nossas possíveis histórias de resistência, dramaturgia já esperada das corpos/corpos negras na cena. Garante nossa possibilidade de emanar poéticas de vida (que podem incluir a dor mas sem fixidez) para colapsar esse projeto moderno de morte. “Permita que eu fale, e não minhas cicatrizes/ achar que estas mazelas me definem é o pior dos crimes” (Emicida). Cerne que nos liberta das expectativas de expressar os códigos já reconhecidos e conectados aos imaginários de danças afro-brasileiras, mas nos permite acessar esses e outros códigos (se quisermos) em uma perspectiva criativa e ancestral.

Este cerne é um espaço de abertura, liberdade e possibilidade. É onde nós negras/negros fazemos deste signo plural da negrura nosso lugar de inscrição e enunciação desde as nossas próprias querências, possibilidades e referências. Esquivamos potentemente do lugar de outridade do branco/da branca, assentamos nosso próprio chão. Não é mais permitindo que o olhar externo fixado em referências euro-brancas-ocidentais-capacitistas-machistas pretensamente defina o que somos, o que fazemos, como dançamos, porque dançamos.

2812

Em minhas reflexões sobre dançar em negritudes, é a presença com agência que permite abrir espaços criativos e experimentais assumidamente nossos. Ainda que seja imprescindível discutir e reivindicar espaços de presença, as reflexões aqui trazidas a relacionam necessariamente com agência, tendo esta última como ignição primordial para uma presença de fato mobilizadora e transformadora, para a sujeita/ o sujeito e as coletividades com as quais se relaciona.

Agência diz respeito ao uso dos potenciais intelectuais, psicológicos, sensíveis e culturais para que a sujeita/o sujeito seja capaz de agir e transformar realidades, influenciando ativamente em contextos singulares e sociais. Nestes caminhos poéticos e políticos que transito, interessa entender este potencial como estratégia propositiva, impulsionando formas outras (e plurais) de mover e agir eticamente em dança (e em vida), e combativa, em uma arte que é enfrentamento à necropolítica (Achile MBEMBE, 2018) do Estado brasileiro e ao binômio racismo/epistemicídio que incide sobre as corpas/corpos e saberes negros. Para tal, dialogo com o professor, filósofo e pesquisador afro estadunidense Molefi Kete Asante (2009)⁹, intelectual que reflete a noção de agência relacionada à condição negra diaspórica no mundo.

Asante defende que a agência da população negra é necessária e decisiva para o avanço da liberdade humana e recuperação da sanidade deste grupo populacional. Para isto, encontrar uma localização, um epicentro epistêmico, cultural, ontológico, afetivo, intelectual, histórico e social que se conecta com as narrativas e percepções africanas e afro diaspóricas para entender o mundo é a possibilidade de sair da condição de desagência (ou de dependência) onde nós negras e negros fomos posicionados enquanto coletivo social e, por vezes, ainda nos encontramos. Ao descobrir possibilidades que não se fixam às perspectivas do outro, é possível reposicionar-se na história da humanidade e também em cada local que a pessoa negra ocupa em suas múltiplas experiências, se desvencilhando do marco colonial e do discurso alheio como referencial para o entendimento de si e de

9 É Asante quem conceitua a afrocentricidade, paradigma nutrido por diversos conhecimentos partilhados por outras intelectuais negras e negros pan-africanistas. Não cabe aqui aprofundar reflexões sobre afrocentricidade, mas encontro pontos de adesão entre tal conceito e meus posicionamentos no mundo. Entretanto me enuncio, por ora, como pessoa afro orientada e/ou afro referenciada por me compreender em uma localização mais deslizante do que esta abordagem sugere a mim.

suas conexões coletivas e históricas. Agenciando as realidades a partir de outros referentes, é possível reivindicar e projetar outras narrativas sobre a população negra e sobre si, com uma auto-definição positiva que repensa formas de ser/estar/agir no mundo¹⁰.

Muito desta abordagem fala sobre meu próprio caminhar, sobre meu voo em *Sankofa*. Atentar às experiências, vivências, histórias das pessoas pretas (ou mesmo as histórias da humanidade) enunciadas pelas narrativas plurais de pessoas pretas (fortalecendo e também ocupando esse lugar de enunciação) foi um exercício decisivo no labor de tornar-me negra com possibilidade de agenciar realidades. Encontrei outros entendimentos das minhas relações no/com o mundo produzindo, desde então, meus fazeres artístico/investigativos em uma perspectiva afro orientada. Assim escolho me relacionar com o que me mobiliza/afeta para tentar mobilizar/afetar outras corpas e corpos na experiência de um dançar que também é reivindicar novas histórias, pluralizar percepções e sensibilidades, partilhar conhecimentos invisibilizados e fomentar outras tessituras de vida para todas e todos nós, negros e não negros deste mundo.

Acreditando na possibilidade do pluriversal na tessitura de diálogos que agenciam múltiplas epistemes, valorizo o encontro com outras intelectualidades, princípios e cosmopercepções¹¹ não pautadas pela centralidade euro-ocidental para a experimentação sensível/poética/técnica/estética (nunca descolada da política) da corpa /do corpo em ação artística. Assim, desenvolvo meu fazer em dança (e em vida) encontrando estratégias que destronam as mono referências e se abrem para o possível que mora nas encruzilhadas de rotas ancestrais e contemporâneas.

4. “Movências nas Rotas de *Sankofa*”

Em minha atual pesquisa de mestrado, investigo caminhos de experimentação e organização da metodologia cênico/pedagógica intitulada

10 Considerando o racismo no Brasil, entendo que tal movimento é fundamental também para pessoas não negras, com diferentes propósitos e reverberações. Assim como o movimento de nos deslocarmos para investigar outras violências interseccionais que operam em nossa sociedade.

11 Dialogo com a professora de sociologia e feminista nigeriana Oyèronké Oyewùmí (1997). A autora apresenta uma abordagem das cosmologias pretas iorubanas revelando o percepto como caminho de construção de modos de ser, fazer, estar, criar, refletir, experimentar a existência e produzir conhecimento. Assim, a visão não se sobrepõe aos demais sentidos e/ou saberes sensíveis da corpa/do corpo e não direciona as possibilidades de ler e classificar o mundo como nas realidades ocidentais, não cabendo nesta concepção o uso da palavra cosmovisão.

“Movência nas Rotas de *Sankofa*” composta por procedimentos que se querem articuláveis entre criação, preparação/investigação corporal técnica/sensível e educação.

Os caminhos afro orientados oportunizam ações em dança, convocando os potenciais de agências das corpos/ dos corpos como impulso poético e estético, convidando para a ação artística (não somente para a dança). A guiança e a errância se dão pela potência do mover (partiturado e/ou improvisado) que não se fixa em um código, uma estética definida ou um repertório gestual pré concebido de dança, mas pode dialogar com eles. As relações com sementes poético-conceituais tais como ginga, circularidade, assentamento, encante, encruzilhada, entre outros, reeditam minhas/nossas memórias por meio de uma ação artística em movência.

Considerando o lugar onde me assento epistemologicamente, a encruzilhada dinamiza minha proposição/ação e, diferente de um entendimento paralisante que preenche alguns imaginários, assume lugar central como gerador de movimentos e possibilidades potentes, tanto para a pesquisa como para o recorte pesquisado.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como lugar terceiro, é geratriz de produção sônica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (MARTINS, 2020, pg. 14)

Coadunando com a ideia de escrever *com* a dança sugerida por André Lepecki (2004) e discutida por Ciane Fernandes (2013), minhas metodologias de pesquisa se relacionam com a pesquisa baseada na prática, a pesquisa ação e a revisão bibliográfica articuladas à noções da etnocenologia, principalmente a escrita incorporada (que engaja a corpa/o corpo na produção do texto), a relação afetos-perceptos e a trajetividade. Estas relações colocam minha caminhada como perspectiva fundante das discussões ampliadas da investigação. Como traçados atados e não hierarquizados, agir, raciocinar, sentir, intuir e perceber são fluxos incessantes que se (retro)alimentam e, relacionados a uma boa dose de afeto e encante, azeitam meu momento e movimento acadêmico como pesquisadora da arte da dança.

Neste caminho que se faz caminhando, desenvolvo laboratórios

2815

investigativos em “solidão” mas também partilho alguns procedimentos mais organizados em laboratórios abertos que encontram públicos diversos, outros espaços experimentais para a pesquisa. Um desses momentos se deu em fevereiro de 2021 dentro do projeto “Incerto Instante”, fomentando pela artista da dança Marise Dinis da cidade de Belo Horizonte/MG e apoiado pela lei Aldir Blanc. A convite desta artista, integrei a programação ofertando o laboratório dentro de uma programação que contou também com rodas de diálogo e apresentações artísticas. A discussão central do projeto era a ancestralidade negra e as articulações desta com os fazeres da arte, do corpo e da dança.

Foram dois encontros (que chamo de guianças) virtuais com 3 horas de duração cada um e pude contar com 15 participantes. Na guiança 1, assentamos nosso axé, nossas presenças, propósitos e querenças. Movendo e encantando corpos/corpos e territórios, fizemos o chegar de corpo todo para se engajar em uma ação. Na guiança 2 pudemos nos debruçar sobre o entendimento de *Sankofa* que impulsiona o laboratório para depois acionar as movências que se conectaram às sementes poético-conceituais da ginga e da mandinga em um encante para criar mundos. Evocamos memórias ancestrais que convidaram a colher um texto ancestral, posteriormente depositado/grafado uma parte do corpo. Esta grafia então impulsionou aquela parte como motriz para movimentos que geraram uma célula criativa a partir da percepção e organização de gestos que se conectavam como sentidos, qualidades e tonicidades na experiência do mover. Esta foi nossa rotação naquela ocasião. Este laboratório partilhado foi decisivo para que eu pudesse encontrar aspectos que impulsionaram muitas descobertas posteriores. Deste encontro, que era pra ser pontual, formamos um grupo continuado de investigação que hoje é uma colaboração fundante para o desenvolvimento da pesquisa. Todo meu agradecimento a Marise Dinis, Carolina de Pinho, Rodrigo Antero, Joicinele Pinheiro, Mônica Tavares, Camila Vieira e Gobira.

As reflexões que nasceram depois deste encontro me convidaram a formular noções que desenham contornos importantes para o desenvolvimento da pesquisa e da organização da prática que vai tomando forma e mantém sua flexibilidade e abertura para oxigenações e transformações constantes. Algumas descobertas/escolhas/formulações:

Movência não é trazida como alternativa para a palavra movimento mas sim como significado interdependente de um mover-vivência-experiência conectado

ao arcabouço de memórias, sentidos e afetos singulares, coletivos e ancestrais que se dinamizam ao mover, gerando sempre um novo momento/movimento de vivência/experiência preenchido de anterioridade. Nesta concepção, movência fala de um fenômeno ampliado composto de trocas multidimensionais e multidirecionais que atravessam a experiência do dançar, compondo camadas visíveis e invisíveis deste fenômeno na relação com as corpas/corpos co-moventes. As Corpas/os corpos, sempre co-moventes, são pensadas/pensados como singulares, mas não individuais, e estão em processos relacionais onde criam/afetam o mundo enquanto são criadas/criados afetadas/afetados por ele. Aproximei então algumas dimensões afro-orientadas do ser para pensar estas corpas/corpos na investigação: Axé (força vital), Àrá (fisicalidade;corpa), Èmí (espírito), Orí, (cabeça conectada à consciência cósmica e ao suporte/conexão energia do sagrado);Okan (coração). Estas dimensões foram movidas na experiência proposta, dando a ver e perceber movimentos imbricados negam as dicotomias corpo-mente, razão-emoção, carne-espírito.

Em relações visíveis e captáveis com as sensorialidades corpóreas mais comuns (a sonoridade, a temperatura, o que se cheira, o que se fala, outras corpas/outros corpos, o que se veste, o chão onde se pisa, todas as manifestações de vida presentes no que chamamos de natureza, o que se come, os gestos) e invisíveis e da ordem do encante (o que é do axé, o que toca *okan* e *èmí*, o que se intui, o que se evoca, os imaginários, o extrassensorial, as memórias ancestrais, as energias da natureza conectadas as concepções sagradas afro brasileiras, as macumbarias), o laboratório propôs compreender estímulos artísticos investigativos que convidaram as/os participantes a agenciar as propostas desde suas possibilidades e querenças. Os procedimentos acionaram a fisicalidade, a percepção somática, estados atenção, modulações e circulações energéticas (fluxo/intensidade do axé). Assim, múltiplos estados de presença, criação, expressão, sensibilidades, espacialidades, dinâmicas, texturas e matizes dos gestos, tonicidades das corpas/ dos corpos puderam ser experimentados e estudados, sempre considerando as relações entre singulares, coletividades e contextos.

5. É tudo nosso

Essa escrita é uma partilha. Repleta de frestas que compõem processos

2817

em desenvolvimento, ela assenta desejos e realizações em eco de transformações por meio de uma ação em arte. Minha poética/política se derrama no/para/com o mundo como uma contribuição que se relaciona a um entendimento de autoria expandida, não é só meu, não começa em mim e não termina em mim. Meu movimento já foi pavimentado, nutrido e continuado por artistas negras/negros que, mesmo com toda invisibilidade histórica, assentaram, assentam e assentarão o axé de um dançar em negritudes que se nutre pela nossa ancestralidade (próxima e longínqua) e ecoa arte e política. Como uma presença/existência afro diaspórica que ocupa hoje um lugar nesse chão pindorâmico, me sinto chamada a dançar, encantar, criar, escrever, falar, ajuntar, resistir, pluralizar e poetizar para transformar, ainda que, como nos lembra Grada Kilomba, tudo a nossa volta ainda pareça (ou seja) colonialismo.

Ivana Delfino Motta (UnB)
(ivana.motta@aluno.unb.br)

Artista, pesquisadora. Bacharela/Licenciada em dança (UNICAMP). Pós-Graduada em Gestão e Políticas Culturais- Universitat de Girona (UdG) e Itaú Cultural. Bolsista CAPES, mestranda pelo PPG Cen da Universidade de Brasília (UnB); Pós-Graduada em Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA).

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)
(jorgegracaveloso@gmail.com)

Ator, diretor teatral, dramaturgo. Pós-Doutor em Arte e Cultura Visual - UFG, Doutor e mestre em artes cênicas – UFBA. Possui graduação em Comunicação Social, pelo Centro Universitário de Brasília (1978) e Licenciatura Plena em Educação Artística: Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2006). Atualmente é professor adjunto IV na Universidade de Brasília - UnB.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar**. In: NASCIMENTO, Elisa L. (org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. SP: Selo Negro, 2009.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **Construção do Outro como Não Ser como fundamento do Ser**. 339 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/43133331/a-construcao-do-outro-como-nao-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro>. Acesso em 01 mai. 2017.

FERNANDES, Ciane. **Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. In: Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança, Vol. 2, No 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013. p.18-36.

2818

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira** In: SANTANA, Bianca (Org.). Vozes Insurgentes de Mulheres Negras. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019. p.72-103.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

LEPECKI, André. **Inscrever a dança**. Tradução de Sérgio Pereira Andrade e Lídia Costa Lorangeira. In Revista Vazantes, Vol 1, N° 1. (2017) Fortaleza: UFC. p. 37-59. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452> . (Acesso em 23 jan. 2020)

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. In: WILSON, Julia Byan; ARDUI, Olivia (Orgs.). Histórias da Dança: Antologia (vol. 2) São Paulo. MASP, 2020. p. 287-299.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NOGUERA, Renato **Infância em afroperspectiva: articulações entre sankofa, ndaw e terrixistir**. Revista Sul-Americana De Filosofia E Educação (RESAFE), (31), 53–70. <https://doi.org/10.26512/resafe.vi31.28256>. (acesso em 22/05/2021)

OYĒWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects** in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Disponível em https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf (Acesso em 15/01/2021)

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2017.

RAMOSE, Mogobe B. **Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana**. Tradução para uso didático de: RAMOSE, M. B. On the legitimacy and study of African Philosophy por Dirce Eleonora Nigro Solis Disponível: https://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo4/RAMOSE_MB.pdf. (Acesso em 20/02 /2021)

WALDMAN, Maurício. **Reflexões sobre a sabedoria Africana: Romper, rever, repensar em Sankofa**. Série Africanidades, nº 12. São Paulo (SP). Editora Rotev, 2017.

VELOSO, Jorge das Graças. **Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos**. Repertório: teatro e dança. Ano 19, Salvador, nº 26, p.88-94, 2016.1

A formação corporal no Balé Afro Raízes

Jacicleide Conceição da Silva (UFPE)
Márcia Virgínia Bezerra de Araújo (UFPE)

Dança e diáspora negra: poéticas, política, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Esta pesquisa discute a prática da dança afro como um método de formação corporal. Em se tratando das análises do corpo em movimento, compreendemos que a dança considerada afro-brasileira constitui-se de técnicas que possuem seu lugar de potência formativa de corpos pensantes, na medida em que suas práticas apresentam uma lógica própria de organização e sistematização. Muitas pesquisas sobre a dança afro-brasileira referem-se às dimensões étnicas, culturais, identitárias, artísticas, ritualísticas e, ainda, pedagógicas. No entanto, pouco se tem pesquisado sobre a prática da dança afro em termos de formação e fortalecimento do corpo, da fisicalidade e da integração corpo-mente. Diante disso, discutimos se e em que medida as danças afro-brasileiras podem ser consideradas integrativas e formativas. Considerando os lugares de transmissão e escolarização da dança afro, existem elementos nítidos de preparação e formação corporal na prática artística.

Palavra-Chave: DANÇA AFRO. FORMAÇÃO. TÉCNICA. CRIAÇÃO.

Abstract: This research discusses the practice of african dance as a method of body training. Regarding the analysis of the moving body, we understand that the dance considered Afro-Brazilian consists of techniques that have their place of formative power of thinking bodies, insofar as their practices present their own logic of organization and systematization. Many researches on Afro-Brazilian dance refer to ethnic, cultural, identity, artistic, ritualistic, and even pedagogical dimensions. However, little research has been done on the practice of Afro dance in terms of training and strengthening the body, physicality and body-mind integration. Therefore, we discuss whether and to what extent Afro-Brazilian dances can be considered integrative and formative. Considering the places of transmission and schooling of afro dance, there are clear elements of preparation and bodily training in artistic practice.

Keywords: AFRO DANCE. FORMATION. TECHNIQUE. CREATION.

Introdução

Este artigo é resultado da pesquisa desenvolvida no TCC no curso de licenciatura em Dança da UFPE, sobre a formação em dança no Balé Afro Raízes. Muitas pesquisas têm sido feitas sobre a dança afro-brasileira, no que se refere às dimensões étnico-culturais, identitárias, artísticas ou ritualísticas e ainda,

2820

pedagógicas. No âmbito da dança afro encontram-se ainda diversos trabalhos relacionados às questões sociais.

Encontrei alguns estudiosos que se debruçam sobre o estudo das danças afro, focando em diferentes aspectos, a saber, questões étnicas, ritualísticas, performativas, estético-técnica da dança. Contribuíram para o entendimento desta pesquisa: Araújo (1999), Conrado (1996), Ferraz (2012), Ligiéro (2011), Monteiro (2011), Oliveira (2015), Silva (2018), Santana (2010), Brandão (1984), Barreto (1988), Zenicola (2007). Talvez a dificuldade em encontrar estudos voltados especificamente para as questões de formação corporal na dança afro-brasileira deve-se ao fato de que há uma amplitude de questões pertinentes à ela, seja no que diz respeito à negritude, identidade, ou ritualidade, ou mesmo espetacularização do ritual, questões estas que nunca foram esgotadas. No entanto, ainda não encontrei trabalhos relevantes referentes à relação entre a prática da dança afro como um método que por sua vez integre a formação corporal.

A necessidade de trazer este entendimento das danças afro como formativa, advém da percepção de mudanças e avanços significativos que obtive com a iniciação à prática das danças afro. As mudanças se referem ao meu auto reconhecimento identitário, entendimento ancestral, do meu papel e lugar no mundo, além do meu crescimento pessoal, também observado em outras pessoas. O estudo da relação entre a dança e a corporalidade de artistas e mestres de dança afro é considerado aqui pertinente por diversos aspectos observados, a saber: ganho de aptidão, alinhamento postural, desenvolvimento da estrutura musculoesquelética, principalmente a musculatura do eixo axial, que realiza a proteção da coluna vertebral.

Considerando as características comuns existentes entre as variadas manifestações de dança afro no Brasil, as quais, identifico mais adiante, podemos considerar que estas não se limitam à mera fisicalidade motora, havendo uma integração entre os elementos constituintes da dança, inclusive de sua parte simbólica, cultural, a partir do entendimento do fazer, para que fazer, como fazer e como criar em dança afro, por exemplo. São questionamentos que estão atrelados ao ensino-aprendizado da dança afro, que é inseparável do entendimento do contexto histórico da dança afro-brasileira, e no caso, a dança afro no Recife, suas fundamentações, que compreendem o estudo do corpo em movimento.

1. Aspectos da estética da dança afro brasileira

É importante voltar a atenção para aspectos de formação corporal a partir da técnica e estética da dança afro-brasileira. Esses aspectos são fundamentais para formação corporal de quem dança, podendo de certa forma avaliar quais benefícios corporais são adquiridos através da prática da dança.

Ao tentarmos definir estética negra em dança, não podemos padronizá-las segundo códigos preestabelecidos, como se observa na dança moderna ou balé clássico, por exemplo. Neste sentido o contexto sociocultural e também religioso, tendo em vista que os blocos da Bahia, em sua maioria, conectados à religião do candomblé, apresentam uma gama de significados de movimentos que não se enquadram em nenhuma categoria contemporânea em dança [...] (OLIVEIRA, 2015, p. 135).

A estética da dança afro-brasileira vai muito mais além de códigos, está intrinsecamente interligada ao indivíduo, contextualizando seu entorno através de simbologias, referentes à matriz africana. Nadir Oliveira (2015) expõe como se deu o processo criativo para composição das coreografias do Bloco Afro Bankoma de Salvador.

Nestas criações artísticas estimei meus estudantes, durante as oficinas [...] a captarem em suas realidades, através da capacidade de observação, análise e de toda impregnação que os cercavam[...] vários estímulos foram dados para gerarem coreografias[...] (OLIVEIRA, 2015, p. 133).

O processo de criação destacado por Oliveira (2015) é fundamental para o processo formativo, criativo e pedagógico da dança afro-brasileira, como um lugar de formação corporal. Luciane Silva (2017) cita alguns dos principais influenciadores da história da dança afro-brasileira. Isto quer dizer que são muitos e de importantíssima relevância para a história e o estudo acadêmico, técnico ou de cursos livres.

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 Batista, Marlene Silva, Augusto Omolú, Mestre King, Firmino Pitanga, Rubens Barbot, Clyde Morgan, Domingos Campos, Maria Zita Ferreira, Elisio Pitta, Nadir Nóbrega, Inacyra Falcão, Carmen Luz, Rui Moreira, entre outras dezenas compõem a história submersa da dança brasileira. [...] (Silva, 2018.p.123/124).

Pesquisadores como Zeca Ligiéro, Luciane Silva, Nadir Nóbrega e Amélia Conrado têm estudado a sistematização da técnica da dança, interligando ou não a outras vertentes. Estas figuras aprofundam suas pesquisas voltadas para a prática artística, de uma certa forma respondendo às indagações que destaquei anteriormente, sobre como tornar minha prática mais consciente, pois temos que ter o conhecimento acerca do que fazemos, dando sentido à forma.

Sobre a estética da dança afro-brasileira, Denise Zenicola, (2006) identifica o enraizamento dos pés, os joelhos quase sempre flexionados, o quadril solto em articulações variadas e o movimento que se origina no tronco e se expande para o corpo todo. De maneira geral, podemos dizer que os movimentos realizados na dança afro-brasileira exigem uma conscientização corporal significativa, pois as movimentações partem principalmente da bacia e coluna vertebral.

A dança afro-brasileira, sobretudo a dança afro feita no Balé Afro Raízes, apresenta movimentos que partem do tórax, bacia e coluna vertebral, são movimentos que contém bastante flexão e extensão da coluna, contrações do tórax e mobilidade da bacia. Na maioria das vezes, os movimentos apresentam a qualidade de fluxo controlado e força. A técnica corporal exige também resistência física, pois, as movimentações são constituídas por bastante repetições de movimentos.

2. A escolarização e formação corporal no Balé Afro Raízes

Esta pesquisa trouxe um resgate identitário que me permitiu um reconhecimento da linhagem de familiares e ancestrais. Seis integrantes foram entrevistados, a saber, cinco bailarinos, contando com o coreógrafo e um percussionista, com idades entre vinte e quarenta anos. Além das entrevistas, foram feitos registros fotográficos, observações participativas, análise dos discursos e análise dos movimentos presentes na técnica da dança estabelecida pelo *Balé Afro Raízes*.

O *Balé Afro Raízes*, localizado no bairro de Peixinhos, Olinda-PE, surgiu em 2006, a partir de um projeto social governamental denominado “Estação Futuro” que organizou junto ao *Balé Majê Molê*¹ a realização de oficinas durante seis meses

¹ Balé de dança afro, constituído inicialmente somente por meninas e coordenado por Gilson Gomes. O balé Majê Molê, esteve representando a comunidade de Peixinhos em muitos lugares e foi onde Paulo Queiroz, Coreógrafo e presidente do Balé afro Raízes, iniciou sua jornada.

e na sua culminância o grupo deu continuidade, por vontade dos próprios bailarinos e do professor Gilson Gomes². Logo, no início o grupo tinha como referência estética o *Balé Primitivo de Arte Negra*, coordenado pelo Mestre Zumbi Bahia.

Desde sua criação como projeto artístico-educativo, as práticas realizadas nas oficinas têm incluído o processo de entendimento histórico dos nossos antepassados, em especial, da cultura afro, razão pela qual é explícita a ligação do Balé Afro com o Afoxé e o Candomblé. No início, o grupo não era fundamentado em elementos religiosos, mas atualmente o campo de pesquisa do grupo é o Candomblé, e este fato coincide com a trajetória artística, cultural e pedagógica de Paulo Queiroz, atual líder do grupo, quando, em 2018, realizou o assentamento de sua Yansã (Oyá) no Terreiro de candomblé³ na Nação Nagô, pois havia uma necessidade de obter proteção espiritual e fundamentação mítica ao Balé Raízes.

[...] percebi o quanto o grupo precisava de uma proteção espiritual, aí se jogaram o búzio e Yansã é que rege o grupo. Tanto que nós temos um espetáculo que é em homenagem a Yansã, “Dança para Yansã”. Como é que a gente faz um espetáculo falando de Yansã e não damos uma oferenda? É como a gente se apropriar, tipo vou pegar isso vou mexer e tá tudo ótimo!. A gente tem a boneca (calunga) pra onde a gente vai a gente leva, nem todo mundo pega na calunga, pois essa questão é bem religiosa. (Paulo - Professor e Coreógrafo).

Como iniciado na religião que dá origem à sua dança, Paulo ressalta a importância de se aprofundar de forma correta nas referências religiosas para que sua prática como professor e coreógrafo seja de acordo com o conhecimento e fundamento, pelos quais é preciso ter respeito, como se observa na imagem da Calunga (figura 1), símbolo do sagrado que tem importância fundamental para o grupo, como forma de proteção e representação da Orixá Iansã.

² Coordenador do Balé Majê Molê.

³ O terreiro que Paulo tem sua religiosidade afirmada é o Ilê Asé Opará.



Figura 1: Calunga que representa a Orixá Iansã. Acervo: Paulo Queiroz.

Vale ressaltar que no Recife, tanto o Afoxé quanto o Candomblé têm em comum o campo de pesquisa dos Orixás, contudo o que os diferenciam é a proposta abordada. Os grupos de Afoxé, diferente do que acontece no *Balé Afro Raízes*, têm o objetivo de representar o “Candomblé de rua”, com toda representatividade dos Orixás, inclusive com o ritmo de Ilexá, entre outros elementos que constituem a estética dos afoxés. Já o *Balé Afro Raízes*, apresenta uma característica diferenciada, tanto nas movimentações quanto na proposta formativa, pois as movimentações criadas e reverenciadas no *Balé Raízes* interligam a dança dos Orixás e a vertente do que denominam “dança afro primitiva-tribal”.

Os espetáculos são criados a partir de várias pesquisas, tanto por vivências no Candomblé, como por pesquisas voltadas para leituras e vídeos:

O método do Raízes é dança afro primitivo-tribal e dança dos orixás. O campo de pesquisa é exatamente o Candomblé, trazendo alguns elementos, algumas movimentações e transformando em arte para o palco de uma forma fictícia, até porque a gente não vai pegar tudo dos Orixás, por respeito a eles, aí a gente transforma para palco. Existem também pesquisas em livros em filmes, assistindo outras diversidades de dança, para que possamos criar nosso próprio estilo de dança em banco de passos. Quando queremos montar alguns espetáculos abordamos um tema, tem que ter uma história tendo início, meio e fim. Fazemos bancos de passos e ver se os movimentos estão de acordo com a proposta que o espetáculo propõe e criamos o nosso espetáculo (Adones, Bailarino).

Neste trecho um dos bailarinos, destaca como se dá o estudo voltado para criação dos espetáculos, citando também a predominância do banco de passos. O banco de passos é fundamental para a memorização e aperfeiçoamento

dos movimentos, tem função de “limpeza de movimentos” para que seja possível a identificação dos níveis, ângulos e entre outras características dos movimentos.

Falando tecnicamente, quando a gente vai montar um espetáculo, se passa os movimentos antes para as pessoas entenderem porque esse movimento, qual o sentido, qual o objetivo do movimento. Quando todos os bailarinos pegarem as movimentações a gente vai montar as coreografias montar desenhos, expressão corporal, facial e quando o grupo já está bem entrosado bem amarrado e bem firme no que faz, mas aí existe o banco de passo ainda não para por aí. Para que esse movimento ele fique no nível para que todo mundo fique igualzinho entendeu[...]. (Paulo. Bailarino e coreógrafo).

O processo formativo se dá a partir das oficinas gratuitas oferecidas pelo grupo para toda comunidade e adjacências, como forma de resistência, considerando o tão antigo cerceamento do reconhecimento artístico dos artistas e grupos de danças afro. Paulo Queiroz, observa a exclusão vivenciada pelos grupos afros, que têm dificuldade de serem incluídos nas políticas culturais. Relata o fato de que certos artistas se embranqueceram para serem aceitos nos lugares. É uma luta diária, pois muitas vezes os projetos que são aceitos são projetos com linguagem eurocêntrica.

[...]mas eu não posso me embranquecer, não posso ser colonizado para ser aceito nos espaços, o que acontece! muitas pessoas que fazem afro elas permitem ser colonizadas pelo sistema, se embranquece para ser aceito nos lugares[...] se você olhar os projetos de dança, a dança afro-brasileira foi aprovada? nenhum, porque você tem que botar “balé afro estudou o corpo contemporâneo que traz o corpo que vai flutuando” é aceito! , mas se você botar “ Projeto de Dança afro-brasileira trazendo a origem e o respeito do Orixá na base do candomblé, só em ler o tema ninguém aprova, não aprova porque é real?,[...]! não vou me embranquecer para ser aceito nos espaços, não vou!. “A dança afro-brasileira contemporânea” nunca vi isso na minha vida, uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa!. Sabe o que acontece? o povo negro foi educado a ser flexível. A gente foi educado a ser flexível a aceitar tudo,[...].(Paulo Queiroz,.Professor e Coreógrafo).

Paulo Queiróz diz que decidiu transformar todas as opressões que vivenciou em episódios de construção para uma formação consciente do indivíduo, pois “[...]a dança afro é comunhão, é família, é agregação, tudo no candomblé começa em roda e termina em roda a roda, é onde olho para todo mundo por igual, nós, negros sempre apoiamos, acolhemos.[...]”.

Nesse sentido, a dança afro, na visão dos integrantes do grupo, “é muito mais do que só corpos dançantes”. É uma forma de despertar o que está adormecido dentro das pessoas. Está relacionada também à nossa ancestralidade,

ao sagrado. Os relatos dos bailarinos mostram quem são eles e o que cada um se tornou depois que iniciou a prática dentro do *Balé Afro Raízes*.

Além de ser uma dança popular, para mim vai bem além disso. A dança afro é uma dança viva que mexe com a unha do dedo mindinho do seu pé até o último fio de cabelo. Para mim a dança afro é símbolo de resistência, é algo político de empoderamento, de alegria, tristeza, nascimento, colheita frutos, agradecimentos, morte, ancestralidade. É uma dança do povo, é uma dança de raiz, é uma dança de negros, de um povo que tanto sofreu, que tanto lutou e até hoje sofre. A dança afro é algo que é de dentro para fora. É algo que te tira da superfície e te leva para outro local, outra região. É uma dança (...) que mexe com a fé do povo, com energias, com ancestralidades. A dança afro-brasileira é uma dança maravilhosa que todos deveriam procurar vivenciar experimentar um pouco e saber como é gostoso (...).(Adonis. Bailarino).

Neste aspecto, a metodologia aplicada é baseada num processo de construção da conscientização do lugar dos integrantes no grupo e no mundo. A dança está num lugar de formação individual e coletiva, pois há uma integração de corpo-mente estabelecendo um entendimento de que o corpo não age sem que a mente pense suas ações. Há um entendimento do fazer artístico, e o resultado desse fazer são as formas de empoderamento que são construídas pelas pessoas, no sentido de aceitar-se como tal, respeitar o outro, estabelecer o respeito e confiança, conseqüentemente a autoconfiança, reconhecer seus limites e dos demais. Entender que a dança afro é um ato político é defender o que se acredita.

3. Aspectos técnicos e criativos da dança afro no balé Afro Raízes

O repertório de movimento existente entre as duas modalidades (Afoxé e Candomblé), são muitas vezes movimentos já existentes transmitidos de geração para geração, porém há uma perspectiva criativa e os fundamentos baseados nas características dos Orixás, uma vez que não existe essa dualidade entre técnica e criação.



Figura 1 e 2: Imagens do “aulão” de dança afro do Balé Afro Raízes. Momento de aquecimento, alongamento e banco de passos. Créditos: Priscilla Melo.



Figura 3 e 4 Alongamento e finalização numa roda de diálogo e exposição das sensações adquiridas ao longo da aula. Créditos: Priscilla Melo.

Quando se fala de técnica em dança observa-se que a dança cênica afro-brasileira vai muito além de códigos que enquadram padrões corporais específicos e consequentemente excludentes. Assim é o caso do *Balé Raízes* que vem fazendo uma ressignificação dos movimentos já codificados, buscando caminhos novos para o processo criativo, sem perder a essência dos princípios. “A gente tenta buscar novos caminhos que a dança afro pode tracejar. Sempre tendo respeito e não tentando alterar o seu fundamento e sua essência, a gente sempre busca encontrar o novo sem perder o velho” (Victor. Bailarino).

Os termos “primitivo” e “tribal” merecem uma reflexão mais atualizada, pois parecem que não são mais adequados na contemporaneidade, embora sejam utilizados na denominação de vários grupos, para enfatizar a vertente de dança que tomam como base. Vale considerar que “primitivo” é um termo ultrapassado por ser identificado, sob a ótica de uma corrente evolucionista da Antropologia, como sendo uma tradição inferior, que não constitui avanços e mudanças.

Já o termo “tribal” parece ser uma denominação mais abrangente, que denota uma pluralidade étnica e uma mistura ou fusão de danças provenientes de várias tradições, movimento iniciado na década de 1970, nos Estados Unidos. Não seria este o caso do Grupo Raízes, cuja linhagem afro se utiliza há muito mais tempo deste termo.

Certamente não podemos desconsiderar a atribuição do grupo como tendo uma estética primitiva e tribal, contudo diante dos aspectos encontrados nesta pesquisa a dança do *Balé Afro Raízes* não se fecha para mudanças e avanços na perspectiva de formação. Percebe-se que estes termos são utilizados realmente para definir as características trazidas pelo grupo, como elementos constituintes dessa dança, tanto na forma de se movimentar quanto nos elementos trazidos para representação simbólica. Sendo assim, é necessário levar em consideração a identidade defendida pelo *Balé Afro Raízes*, bem como as afirmações defendidas pelo grupo:

Primitivo porque nossa religião é primitiva, cultuamos a natureza. Está muito forte desde as roupas, os adereços como cabaças, barro, alguidar, arupemba, as lanças, essas coisas são primitivas, dançar com palmeiras na mão que até então não se existe mais dança afro com palmeiras na mão, com plantas, mas a gente traz esses elementos do fogo. E o tribal, é a questão da tribo, a gente traz muita a questão de força, coletivo, guerra, gritos africanos, gritos de animais, esses gritos eram para confundir os capitães do mato, gritos de arara, de macaco, vários gritos de pássaros. Porque quando os negros se comunicavam os capitães do mato não iriam perceber que era alguém escondido pensando que era algum animal. A gente traz isso para dança como uma comunicação e também quando se grita é um corpo pulsando, desabafando. Por isso que a gente fala assim Afro primitivo-tribal por toda essa questão de luta. (Paulo Queiroz. Professor e Coreógrafo).

Sendo assim, com base no conceito de afro primitivo-tribal, relatados pelo grupo, as movimentações são intensas e se concentram na cabeça, tronco e pélvis (base tribal), com a flexão dos joelhos e utilização da musculatura pélvica.

É de suma relevância a preparação corporal integrando o fortalecimento das musculaturas para dança. Todas as partes corporais devem ser aquecidas e alongadas, mas principalmente a região axial, que envolve a coluna vertebral e a pélvis, pois são as regiões onde os impactos corporais mais se concentram.

Com relação ao princípio de flexão dos joelhos, Ligiero comenta em relação a um dos princípios da dança africana.

Os movimentos são geralmente facilitados pela posição do joelhos, ligeiramente flexionados, que caracterizam a posição de alerta e a

preparação para o ataque típico do dançarinos africanos, “as juntas flexionadas representam vida e energia, enquanto cintura, ombros e joelhos esticados apresentam rigidez e morte”.(Jakie Malone apud Ligiéro, 2011, p.135).

Por praticar a dança afro e por ter observado as aulas do *Balé Afro Raízes*, posso identificar alguns princípios corporais de movimentos, como mobilidade e rotação do tronco, flexão e extensão da pélvis (base tribal), e enraizamento dos pés, assim reverberando para membros e cabeça. Os movimentos muitas vezes partem do tronco na contração e expansão da caixa torácica, uma pulsação que dá vida ao movimento da musculatura da coluna vertebral, com ênfase na região das vértebras dorsal, cervical e lombar, realizando a flexão e extensão do tronco.

Há também uma gradação em termos de preparação corporal para realização das movimentações. Inicialmente é realizado o aquecimento e alongamento, juntamente com a ritmização dos movimentos, incorporando os princípios de movimento da dança afro-brasileira. A percepção rítmica é integrada aos movimentos, de maneira que, como observa Paulo Queiroz, “quando a pessoa percebe está alongando e dançando ao mesmo tempo e não percebe que está dançando”.

É fundamental a posição dos pés na atitude de enraizamento corporal, e mesmo que o movimento tenha saltos, sempre o corpo irá se voltar para o solo e enraizar-se novamente, sem perder a conexão. Os movimentos firmes dos pés são fundamentais na recepção e transmissão de energia corporal. É possível identificar, no trecho a seguir, que a dança africana tem origem em princípios de vitalidade, que acarretam para o corpo o sentido da vida.

[...].Quando o corpo está dançando a dança africana, ele defende algo, esse corpo pulsa, essa verdade, essa força que outra dança não traz. Você pode dançar outras danças, modalidades, mas a dança afro, quando você dança é um pulsar que você nem explica. E quem está assistindo sem perceber o corpo está pulsando a partir do momento que tem um instrumento ou pé está batendo ou a cabeça está mexendo ou está pulsando o tronco, você não consegue assistir quieto. A dança afro faz com que até mesmo o corpo que está assistindo pulse. (Paulo – Professor, Coreógrafo).

Verbos como agregar, absorver e emanar, entender, fluir, contextualizar, identificar-se, reconhecer, colocar-se no lugar do outro, são, entre outros aspectos, os que definem esse termo pulsar, que por sua vez delineiam a prática da dança no

Balé Afro Raízes. O termo pulsar tem ligação com os princípios de contração e expansão do tronco que inicia na caixa torácica e reverbera para o corpo todo.

A construção dessa corporeidade relatada pelos bailarinos é uma construção integral do corpo. Os benefícios físicos que são adquiridos são em relação à resistência corporal, flexibilidade, equilíbrio, controle da respiração, fortalecimento das musculaturas que são trabalhadas, como o complexo iliopsoas e músculos da coluna vertebral, por exemplo. Observa-se relatos de mudanças corporais, ganho de uma nova corporeidade a partir da dança afro que se faz no *Balé Afro Raízes*:

[...]a dança afro por ser uma dança forte e energizante e elétrica ela dá muita resistência ao bailarino a uma bailarina e faz com que o corpo fique bem mais resistente, o tronco se solta mais, constrói uma flexibilidade bem maior com a movimentação de cabeça, pela dança afro ser uma dança que mexe dos pés à cabeça, ela dá bem mais resistência nas pernas, uma vibração bem maior no tronco e na cabeça também [...] (Adones. Bailarino).

Sim, eu me sinto bem mais leve e com a sensação que consigo esticar e mexer cada membro do corpo e isso traz também a renovação da energia do corpo e faz com que a semana se torne melhor, o corpo se torne melhor para a semana. É contagiante (Marcos. Bailarino).

Traz muita flexibilidade, traz muita força, traz muita resistência (Felix. Bailarino).

É totalmente nítida a mudança que a dança afro causou em mim, não só mudança corporal, mas intelectual, também é necessário falar sobre isso. O *Balé Afro Raízes* é o meu primeiro e o meu maior contato com a dança afro, porque me formei enquanto artista profissional, enquanto bailarino profissional. Foi lá que encontrei muito apoio (...), conheci muitas pessoas legais, muita gente de energia positiva e além disso as práticas da dança afro tem colaborado muito para um corpo saudável que é uma das minhas metas. Eu, como estudante de educação física, estou tendo um pouco de mais atenção com o meu corpo, com essa minha corporeidade e percebo hoje que a dança afro contribuiu muito para todos os movimentos que eu possa fazer em performance, (...), esse corpo saudável, esse corpo que pulsa, sem gerar lesões sem gerar machucados, (...) a gente consegue construir uma nova corporeidade, mais saudável mesmo, mais viva. (Vitor. Bailarino).

Considerações finais

A observação participante e o relato dos participantes revelou o fato de que o *Balé Afro Raízes* apresenta um repertório amplo e criativo, com sistematizações que agregam etapas do aquecimento ao relaxamento de forma consciente partindo do próprio princípio ou fundamento da dança afro. Compreendemos que a formação que se estabelece no *Balé Afro Raízes* tem uma

2831

característica de integralidade, na medida em que não utiliza outras técnicas de dança, pois considera a dança afro como sendo auto suficiente em termos de formação corporal, apresentando-se com conhecimento para a vida, para a inserção no mundo. Estabelece, portanto, uma corporificação do fazer, permitindo um entendimento consciente da prática, em termos de compreensão individual e coletiva, reconhecimento identitário e sentimento de pertença à sociedade.

Neste sentido, convém destacar este sentimento de pertencimento na fala do professor e coreógrafo Paulo Queiroz: “Me tornei negro faz quatro anos”, após uma longa jornada, de aceitação de seus “traços negróides”, reconhecendo e aceitando suas origens, permitindo assim, a assunção da identidade. Esta mudança na autoimagem advém também de sua persistência em defender o que acredita, o que lhe pertence, o que faz parte de suas raízes. Para tornar-se negro é preciso quebrar paradigmas e com isso não se deixar ser recolonizado. Isso tudo é um processo de constante resistência social, política e econômica, que envolve a luta secular pela liberdade, não apenas como fato, mas como direito, há séculos cerceado.

Os discursos das entrevistas revelaram a dedicação de todos que integram esse processo artístico-educativo do *Balé Afro Raízes*, que mostra esta potência e vitalidade, na medida em que, tanto os bailarinos, quanto os alunos iniciantes, além do professor, reconhecem a importância de aprofundar nas matrizes formadoras do povo brasileiro, para ampliar as referências e contribuir com a emancipação e reconhecimento dessas técnicas corporais, que são principalmente, cultura e arte.

Espero poder continuar acompanhando o Balé Afro Raízes no seu novo projeto, pois, apesar da paralisação de suas atividades, de oficinas e criação de espetáculos, durante este momento de pandemia, Paulo Queiroz está construindo seu próprio centro cultural, que futuramente realizará suas atividades voltadas para educação e cultura. Que seja um caminho de vida longa e significativa para todos os dançantes que se sentem pertencentes a esse grupo e à cultura afro-brasileira!

Autora
Jacicleide Conceição da Silva
UFPE
jacicleide.silva@ufpe.br

Graduanda no curso de Licenciatura em Dança - UFPE. Integrante do projeto/corso de Extensão "FIGURAS: Uma Tradição do Cavalo Marinho Boi Pintado"(GEPAR) - UFPE

Co-autora e Orientadora
Márcia Virgínia Bezerra de Araújo
UFPE
marcia.baraujo@ufpe.br

Márcia Virgínia B. Araujo é professora do curso de Licenciatura em Dança-UFPE. Certificada em Educação Somática (*Body-Mind Centering BMC*™ Brasil); Formação em Pedagogia Waldorf e Educação Terapêutica Antroposófica. Coordena a pesquisa "Corpo-conexão: Práticas somático-criativas do corpo em movimento".

Referências

- ARAÚJO, Márcia Virgínia B. de. Meu corpo é um templo, minha oração é a dança. **Dimensões Étnicas, Rituais e Míticas na Companhia de Dança 'Balé Teatro Castro Alves'**. Dissertação de mestrado. Recife: PPGA/UFPE, 1999.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da dança: ensaio bibliográfico**. In: MEYER, Sandra & Torres, Vera. (Orgs) Coleção Dança Cênica. Joinville: Letradágua, 2008: 13-23.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento**. Salvador, 1996, 197p. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, UFBA.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo, 1978 - **O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento** / Fernando Marques Camargo Ferraz. São Paulo, 2012.
- GUERRA, Denise. **Corpo: som e movimento** - revista africana e africanidade-ano1-n fev.2009-issn 1983-(pós-graduado em cultura africana e afro-brasileira UCB-Brasil.
- LIGIÉRO, Zeca. **Batucar-Cantar-Dançar, Desenho das performances africanas no Brasil**. Rio de Janeiro: UNIRIO.JANCE RTN.1-V.21-Aletria.133 a 146.2011.
- MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança afro-brasileira: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid (org). Húmus, 4. Caxias do Sul, RS: Lorigraf, 2011.
- MUSSUNDZA, Tsumbe, Maria. **Gule wanculo: ancestralidade e memórias/** Tsumbe Maria Mussundza. Recife: titivillus, 2018. 124p.
- OLIVEIRA, Nadir, Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. Salvador: Repertório, nº 24.p, 128-136, 2015.1.
- OLIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988/** Maria Goretti Rocha de Oliveira, Recife: O Autor, 1991, 2017 p. : 10 il.
- SILVA, Luciane da Silva. **Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica. Germaine Acogny** / Luciane da Silva. Campinas, SP : [s.n.], 2018.

2833

SILVA, Girlannia Maria Xavier de Albuquerque. **Dança afro-brasileira: Procedimentos Metodológicos em Processo de Ensino Aprendizagem da dança** - UFPE. Monografia. Curso de licenciatura em dança. Recife, 2014.
ZENICOLA, Denise. **Axé Nego Velho**. In: Anais da IV Reunião Científica da ABRACE (RJ). Organização Fernando Mencarelli. Belo Horizonte: Editora Fapi, 2007.

Ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança

João Paulo Petronílio (UFBA)
Raissa Conrado Biriba (UFBA)

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

Resumo: A diáspora transatlântica negra africana no Brasil, através de relações cruzas e conflitos com as culturas originárias e europeias, produziu uma gama de complexidades signícas, simbólicas, culturais, filosóficas, econômicas, entre outras no território brasileiro. Diante das trocas e recuos proporcionados pelo acontecimento da diáspora, os modos de vida africanos foram ciclicamente atualizados sob concepções e imposições socioculturais já existentes na terra nomeada Brasil. Por suas complexidades, tais relações produziram novos pontos de identificações que explicitam a experiência da diáspora transatlântica e suas continuidades - reveladas nos modos de vida que dizem sobre os povos originários (indígenas), africanos e suas descendências (negros brasileiros), europeus (colonizadores) e suas atualizações. Neste sentido, percebemos o fenômeno que alcança esses novos modos de vida sob a perspectiva das identidades culturais e seus desdobramentos, propondo relacionarmos-nos com a conceituação do que chamamos identidades contemporâneas na dança. Ao compreendê-las no espaço-tempo do agora - a partir dos movimentos que formam tais identidades e das identidades que constituem tais movimentos - nossa discussão considera as identidades como território plural, movediço. No entanto, atávico à ideia de ancestralidade: território cíclico de trânsito entre tempos, que se revela no corpo e se move por/entre anterioridades no acontecimento constante do agora.

Palavras-chave: IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS. ANCESTRALIDADE. DANÇAS. AFRODIÁSPORA.

Abstract: The African black transatlantic diaspora in Brazil, through cross-relationships and conflicts with original and European cultures, produced a range of signic, symbolic, cultural, philosophical, economic complexities, among others in the Brazilian territory. Faced with the exchanges and setbacks provided by the diaspora event, African ways of life were cyclically updated under existing sociocultural conceptions and impositions in the land named Brazil. Due to their complexities, such relationships have produced new points of identification that explain the experience of the transatlantic diaspora and its continuities - revealed in the ways of life they say about native (indigenous), Africans and their descendants (Brazilian blacks), Europeans (colonizers) and its updates. In this sense, we perceive the phenomenon that reaches these new ways of life from the perspective of cultural identities and their consequences, proposing to relate to the conceptualization of what we call contemporary identities in dance. By understanding them in the space-time of the now - from the movements that form such identities and the identities that constitute such movements - our discussion considers identities as a plural, shifting territory. However, atavistic to the idea of ancestry: cyclical territory of transit between times,

2835

which reveals itself in the body and moves through/between antecedents in the constant happening of now.

Keywords: CONTEMPORARY IDENTITIES. ANCESTRALITY. DANCES. APHRODIASPORA.

Introdução

A diáspora transatlântica demarcou o trânsito das migrações planetárias, incidindo na formação e conjuntura das Américas, que tiveram seus territórios invadidos pela colonização. Imbuída por um processo de sequestro, tráfico e escravização de pessoas do continente africano, a diáspora transatlântica transformou uma complexidade de processos socioculturais, etnicoraciais e simbólicos, que se revelam no corpo afrodiaspórico, indígena e quilombola e podem ser compreendidos na relação com suas identidades. No caso do Brasil, as identidades formadas pela condição de um corpo transatlântico se configuraram por uma dinâmica de *cruzo* (RUFINO, 2019) entre África-Brasil, a qual simboliza uma estratégia de desvio das imposições branco-europeias colonizatórias e o consequente encontro entre os diversos povos africanos e indígenas brasileiros. Neste sentido, os fazeres e expressões que emergem dessas culturas se multiplicaram em especificidades e movimentos culturais na terra nomeada Brasil.

Autores como Hall (2018), Gilroy (2007), Mbembe (2019), dentre outros, consideram que a diáspora deve ser compreendida na perspectiva dos trânsitos e deslocamentos que proporcionaram as múltiplas insurgências culturais identitárias no espaço-tempo globalizado. Portanto, pode-se dizer que os desdobramentos identitários que brotam da experiência da diáspora são resultados práticos e inconclusos das sociedades em constante transformação, em que se exercitam memórias, fazeres e filosofias atravessadas por um tempo cronológico que não é somente passado, nem presente, mas se estabelece como território cruza dos tempos: gerando novos e constantes impulsos que anunciam novos futuros.

Identificamos que os impulsos geradores de tais transformações identitárias em movimento estão ancorados ao que se pode compreender por ancestralidade, na medida em que as dinâmicas proporcionadas pelo cruza afrodiaspórico possuem forte relação com a ideia de trânsito entre tempos. Neste

sentido, aquilo que se revela no corpo, se move por/entre anterioridades no acontecimento constante do agora, enquanto um exercício prático da ancestralidade.

Se é no corpo que se estabelecem as possibilidades de resistência, continuidade e transformação, o trânsito ancestral se configura como um território palpável de acionamento das memórias e significações do existir. Para tanto, fazemos referência aos estudos de Oliveira (2007, p.103), quando nos explica que: “O corpo não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência”. Logo, as identidades culturais se tornam reflexos das reinvenções nos modos de ser e existir das comunidades negras, indígenas, quilombolas, cuja condição de deslocamento instaurada no corpo transatlântico diaspórico é atualizada pelos ciclos da ancestralidade.

De forma breve, exemplificamos nossa abordagem propondo compreender o transe ancestral - este, que acontece no momento da incorporação das divindades espirituais no corpo - como um território que aciona e reverbera os múltiplos aspectos que versam sobre o ser negro na sociedade atual. Movido pelo fenômeno do transe, é o corpo que acontece no agora que aconchega/incorpora as memórias ancestrais de outros tempos, propondo, por meio da temporalidade “do hoje”, a atualização das perspectivas sociais, culturais e filosóficas que se dão nele próprio e dizem também sobre as anterioridades que constituem a ancestralidade, revelando seu caráter inacabado e contínuo.

Pode-se perceber aí, pontos de identificação entre os saberes e filosofias ancestrais e os modos de vida globalizados das comunidades transatlânticas, expressos nas suas manifestações culturais e artísticas – especificamente na dança, a qual nos interessa tratar nesta discussão. Para tanto, nossa abordagem possui referências nos estudos de Oliveira (2007), Martins (2020), Rufino (2019), Conrado & Conceição (2020), dentre outros, os quais nos auxiliam a compreender a ideia de *Corpo e Ancestralidade* na perspectiva de cruzo com o que chamamos identidades contemporâneas na dança. A ideia de diáspora nos serve como suporte, quando a reconhecemos no âmbito da heterogeneidade e diversidade do ser negro, indígena e quilombola, considerando que a complexidade dos seus modos de vida e suas práticas revelam “uma concepção de “identidade” que vive com e através da diferença, e não apesar dela”. (HALL, 2018, p.97)

Nosso interesse em propor a temática da ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança se revela naquilo que nos diz Maria

2837

Bethânia em um trecho da sua canção *Não mexe comigo*: “não começa, não termina, é nunca, é sempre...”. Este é o movimento que precisamos experienciar para compreender as dinâmicas identitárias da contemporaneidade. De outro modo, a forma como as populações negras, indígenas e quilombolas se organizaram para resistir às opressões e às tentativas de apagamento impostas pelas estruturas raciais no processo colonizatório – as quais permanecem até os dias atuais – revelam o que aqui chamamos de identidades contemporâneas na dança: um modo de conceber e transformar o mundo totalmente desviado daquele que foi/é legitimado e operacionalizado pela colonialidade.

Por uma noção de ancestralidade

Iniciamos nossa discussão propondo pensarmos a ancestralidade como a existência do próprio corpo. Como já mencionado, é necessário compreendê-la na perspectiva do trânsito da memória em sua anterioridade, cuja sua materialização no corpo encantado pelas ritualidades e filosofias diaspóricas a revela enquanto “conceito e prática ao mesmo tempo” (OLIVEIRA, 2007, p.246). Conforme aponta Oliveira (ibdem), a ancestralidade atua como ideia e motor expressivo da ação na efemeridade do espaço-tempo. Entendida na perspectiva das suas ritualidades, propomos concebê-la, também, enquanto potência renovável de fixação dos saberes e memórias nos alicerces das filosofias encantadas. Assim, a ancestralidade se revela como “um tempo difuso e um espaço diluído” (Ibdem, p.245), pois, no nosso entendimento, ancora memórias que impulsionam o corpo em constante devir.

É por isso que não podemos perder o passado de vista quando falamos em ancestralidade, já que o mesmo é com/partilhado constantemente no transe dos fazeres coletivos e continuados, que se atualizam no cotidiano. Apesar de sabermos que o tempo ancestral não é cronológico, o mesmo acontece no momento presente – fato que nos remete a pensar a ancestralidade como aquilo que dá sentido à existência. Nas palavras de Oliveira (2007, p.246): “O tempo ancestral é de um universal ungido na trama do espaço. Ou seja, é um universal que se lança universal porque alça o contexto (estampas) como condição e potência do existir.”

Ao acionar memórias no presente, a ancestralidade nos permite transbordar outros sentidos do existir, em trânsito com aquilo que poderá ser. Indo mais além, tal corporificação de cruzo entre tempos é percebida no corpo: nas

2838

estampas (OLIVEIRA, 2007) identitárias do agora. Neste sentido, aquilo que expressa o corpo se torna a materialização da ancestralidade no presente, reverberando ciclos entre passado e futuro, ao criar um sem número de identidades que irão “estampar” (ibdem) as matrizes da existência.

Embasamo-nos nos estudos de Martins (2003), quando aprofunda as concepções de *corpo em performance* no tempo espiralar da ancestralidade, cujo a autora nos relembra que: “A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os ventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2003, p.106). Aqui, o tempo da ancestralidade se revela no exercício prático da existência coletiva e dá forma às mobilizações sociais carregadas de identidades: reflexos das filosofias e saberes acionados nas/pelas/com/entre ritualidades africanas, indígenas e quilombolas. Nesta direção, as identidades se apresentam como novas formas de acionar ancestralidades coletivas no corpo, em diálogo com o devir das sociedades contemporâneas globalizadas.

A dimensão de corpo que propomos corrobora com a perspectiva de Rufino (2019, p.131), quando considera que esse “transcende os limites do emprego usado pela lógica ocidental”. Na sua relação com a espiritualidade, o corpo diaspórico não se restringe à sua materialidade física, pois expressa o cruzo das culturas ancestrais diaspóricas na sua *potência* e *caminho* (ibdem). Nessa relação, corpo é “tudo que o corpo dá” (PASTINHA apud RUFINO, 2019, p.131), revelando a potência do seu movimento e transformação.

Trazendo como exemplo as danças negras contemporâneas enquanto movimentos artísticos insurgentes nas comunidades negras, o potencial de transformação e mobilização de suas existências políticas, revela o exercício prático da ancestralidade como seu acionador. Seus fazeres dizem sobre as múltiplas identidades culturais que versam o negro em suas negruras, e nos fazem refletir sobre outras organizações que movimentam urgências e revelam o agora. Ao recriarem formas de vida que partem de outro tempo-espaco, mas continuam em um movimento constante de liberdade que propõe novas identificações, não seria por exemplo, o movimento dos Blocos Afros de Salvador ou mesmo do Pagode Baiano, organizações que tem seu lugar de feitura nas urgências estéticas, políticas e performáticas que se cruzam no território da ancestralidade como atualizações do agora?

Danças negras contemporâneas: ancestralidade em movimento

As manifestações culturais e artísticas negras - tais como as danças dos Blocos Afros de Salvador, o pagode baiano, os sambas do Rio de Janeiro, as Congadas das Minas Gerais, entre outros - são organizações sociais que garantiram que pudéssemos encontrar hoje, pontos de identificações produzidos entre sambas, cantigas e reivindicação de vida. Enquanto práticas de (re)existência, recontam de maneira autônoma as urgências do hoje, recriando o território cíclico da ancestralidade nos fazeres das suas danças.

A exemplo dos Blocos Afros de Salvador, as pesquisadoras Conrado & Conceição (2020), no artigo intitulado “Dança e Música de Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra”, nos dizem que as ritualidades que permeiam tal manifestação artístico-político-cultural:

são fontes subjetivas do legado dos ancestrais africanos ressignificado no contexto da comunidade baiana, reafirmando uma identidade cultural negra. Além disso, a manutenção dessas ritualidades nessas agremiações de música e dança afro fortalece os valores, sabedorias e conhecimentos que implicam no sentido de ser negro e as ações do movimento negro emancipatório. (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.106)

Tais expressões corporais se instauram na contemporaneidade como continuidades de outros movimentos que dançaram identidades e recriações de mundos em outros tempos, e seguem construindo saberes e práticas de emancipação e existência. Neste sentido, as danças negras são “difusoras de uma poética política cantada, tocada, dançada e vestida, que definem conceitos, epistemologias e formas singulares de ação e expansão do combate [...] a eliminar os traumas gerados pelo recalcamento cultural.” (Ibdem, p.104)

Assim como os Blocos Afro, outros movimentos da atualidade, tais como o do Pagode Baiano, possuem a ancestralidade como território cíclico de expressão poética e política, conforme nos relatam Santos & Conrado (2020), quando consideram que: “O pagode baiano é, sobretudo, questionamento, experiência coletiva e memória corporal ancestral, que pauta a representatividade negra nos espaços, o empoderamento e a difusão de conhecimento e cultura negra por meio da música e da dança.” (SANTOS; CONRADO, 2020, p.141)

Os autores consideram que apesar do pagode baiano ser visto apenas pelo olhar pejorativo das letras musicais e danças que depreciam a mulher - fruto do

2840

racismo estrutural imanente nas dinâmicas do capitalismo hegemônico globalizado - o mesmo nasce “sob fortes influências de ritmos africanos como o lundu, o maxixe e também o samba” (Ibdem, p.133-134) - ao qual nos atentamos para a sua estrutura musical percussiva, em que se pode encontrar de maneira muito explícita pontos de identificações sonoras que dizem sobre os desdobramentos dos ritmos primários africanos.

Ainda em 1957, o radialista brasileiro Paulo Roberto narra sobre uma base de atabaques na introdução do disco “Obaluyé!” da Orquestra Afro-Brasileira, ressaltando a territorialidade identitária que o ritmo binário exerce sobre toda arte musical brasileira e, consequentemente, toda dança constituída nesse país. Em suas palavras:

Este ritmo binário, que é o alicerce principal de quase todos os ritmos da canção popular do Brasil, veio importado de longe. Das placas ardentes da África, onde o sol queimou a pele dos homens até carbonizá-la em negro. O compasso, tão simples que reproduz em tom grave as batidas do próprio coração, atravessou o Atlântico sob a bandeira dos navios negreiros, servindo para marcar o andamento de melopeias que vinham dos porões em vozes gemidas e magoadas. (ROBERTO apud ALBUQUERQUE, 2016, p.1)

Nesse sentido, tal marco identitário pode ser percebido no cerne das cadeias de notas musicais que constituem movimentos artísticos africanos e afrobrasileiros, como o jazz, o frevo, o maracatu, os afoxés, dentre outros. No caso do pagode baiano enquanto “um ritmo popular, negro, e periférico” (SANTOS; CONRADO, 2020, p.131), os autores ressaltam a importância de fomentar a sua visibilidade nesse contexto, uma vez que foi negada por vários anos.

Mencionamos tais práticas culturais por compreendermos que não são movimentos isolados ou independentes. Propomos como reflexão que as estruturas que formam os fazeres citados e outros, são formas de continuidades ancestrais atravessadas por posicionamentos estéticos, políticos e poéticos produzidos pela contemporaneidade. Ao pensarmos nas manifestações culturais como o funk, o pagode, o rap e outros, queremos dizer que tais danças são formas de expressão política galgadas na ancestralidade, que se congregam nas identidades culturais da pessoa negra. Esta, provida de “múltiplas identificações, o que envolve a ideia de interseccionalidade e diversidade, pautados em um processo de tomada de consciência do sujeito interpenetrado às visões de mundo e de lugar” (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.104).

Ciclos contemporâneos das identidades

Ao trazermos a ideia de identidades contemporâneas ancoradas à uma concepção de ancestralidade enquanto condição de existência do corpo transatlântico, ressaltamos o pensamento de Mbembe (2019, p.85) que nos revela “uma certa ilusão ocidental segundo a qual o sujeito só existe num retorno circular e permanente a si mesmo, a uma singularidade essencial e inesgotável.” Ao contrário, o autor nos direciona a compreender que “o retorno a si só é possível no intermediário, [...] na coconstituição” (ibdem). Refere-se também à possibilidade de pensar as identidades a partir de uma *política do semelhante*, cujo reconhecimento do outro e da sua diferença se torna fundamental.

Tal perspectiva nos interessa, quando a relacionamos com os desdobramentos identitários que podem ser percebidos nas danças negras, em que a potência das identidades culturais se torna latente enquanto possibilidade de mobilização e mudança política das comunidades. Aqui, salientamos a fala de Conrado & Conceição (2020, p. 104-105), ao se referirem a uma concepção de identidade cultural da pessoa negra:

Pode-se dizer que a ideia de uma identidade cultural negra em uma cidade como Salvador-Bahia emerge de um processo contínuo de busca pela liberdade e direitos em que o corpo negro, como lugar de manifesto, carrega as histórias e simbologias que dão significado à sua existência. Esta, que não é autossuficiente, na medida em que o poder das organizações que constituem o Movimento Negro, compreende a necessidade da relação com outros corpos [...]. (CONRADO; CONCEIÇÃO, 2020, p.104-105)

De outro modo, Gilroy (2007) afirma que a temática das identidades ressoou uma rota de lutas, mas também de incertezas no âmbito da pesquisa acadêmica contemporânea, justamente por se tratar de um campo movediço, em que os discursos homogeneizantes são constantemente estimulados pelas dinâmicas da globalização capitalista hegemônica - arraigada às estruturas racistas da colonização. Mesmo assim, o autor considera que: “A identidade veio para proporcionar uma espécie de âncora em meio às águas turbulentas” (ibdem, p.133), seja dos padrões instaurados pela globalização ou pela própria ideia de desterritorialização do planeta, proporcionada pelo acontecimento da diáspora.

Neste sentido, o autor considera que “a diáspora é uma ideia especialmente valiosa” (ibdem, p.151), pois problematiza qualquer limite imposto por uma *mecânica cultural* enraizada. É aqui que o território cíclico da ancestralidade nos é palpável,

2842

quando se torna fazer encantado no corpo em qualquer espaço-tempo. Mas, que necessita ser acionado no presente, como um exercício do constante devir.

Considerações finais

Ao tratarmos a ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança, compreendemos não apenas a sua relação com o espaço/tempo do ritual, mas com a ideia de trânsito que propõe a perspectiva da diáspora. Deste modo, as expressões artístico-político-culturais que emergem do corpo transatlântico revelam os movimentos constantes das transformações sociais possibilitadas pela condição de (re)existência das comunidades diaspóricas em tempos perversos do capitalismo global pós-colonizatório.

Como já dito anteriormente, tais expressões artísticas constroem uma história contra-hegemônica, cujos corpos diversos, sobretudo os corpos negros, indígenas, quilombolas - mas também o das mulheres, dos homossexuais, das pessoas trans, das pessoas com deficiência, dentre outros - congregam identidades contemporâneas para o exercício da liberdade. Ao expressarem discursos libertadores por meio de suas poéticas, a complexidade dos aspectos simbólicos, políticos, étnicos, socioculturais e artísticos presentes nessas danças são capazes de provocar transformações na estrutura sociopolítica e econômica do território local/global, as quais necessitamos constantemente nos atentar.

Neste sentido, as dinâmicas do mercado global hegemônico atuam nos seus modos de organização social, levando-os a atingirem proporções que se tornam evidentes no campo artístico, quando nos atentamos, por exemplo, para as tentativas de apagamento das Manifestações Culturais Populares, em detrimento da especulação do capital e da imposição de discursos ideológicos por meio de produtos culturais massivos e suas reverberações nas culturas locais. Aqui, nos referimos ao exemplo dos olhares pejorativos sobre o pagode baiano, ou sobre as danças de Blocos Afro, quando consideradas apenas sob um viés estético, invisibilizando todo o fundamento ancestral e político que conduz esse movimento.

Tal fato nos alerta para a necessidade de pensar as identidades contemporâneas como uma forma de desvio às imposições da colonialidade, pautada em uma visão branco-europeia do sujeito individualizado. Por isso, a concepção de ancestralidade nos impulsiona a compreender a (re)existência desses

2843

corpos diversos em constante luta por um novo futuro, sem perder de vista quais são as lógicas e mecanismos de manutenção das ideologias discriminatórias e hegemônicas que interferem nas suas dinâmicas de vida. Isso porque, do mesmo modo em que percebemos uma massa cultural da sociedade dedicada à produção de estéticas culturais em consonância com um pensamento diaspórico globalizado, as ideologias e representações que ecoam das dinâmicas do capitalismo global hegemônico também contribuem para a reconfiguração dessas expressões culturais, seus apagamentos e suas transformações.

Esse campo de relação entre a ancestralidade e a dança no espaço-tempo contemporâneo abriu portas para que pudéssemos afirmar hoje, valores contra-hegemônicos e decoloniais, os quais respeitam a diversidade de corpos e etnias, seus saberes dançados e ancestrais. Por meio de suas expressões políticas, como forma de combate às práticas de discriminação das chamadas “diferenças”, tal perspectiva nos aponta um espaço de diálogo entre as sociedades globalizadas e uma concepção de ancestralidade que ecoa na continuidade dessas lutas – mobilizando fronteiras para a transgressão das desigualdades vigentes nas sociedades atuais.

João Paulo Petronílio
UFBA

E-mail: joaopaulopetronilio7@gmail.com

Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel e Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. Integrante do GIRA - Grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares da Escola de Dança da UFBA com coordenação dos Doutores Amélia Conrado e Fernando Ferraz.

Raissa Conrado Biriba
UFBA

E-mail: raissabiriba@gmail.com

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA). Mestre pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (Poscultura/IHAC-UFBA). Integrante do GIRA - grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares da Escola de Dança da UFBA.

2844

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA
ameliaconrado@ufba.br

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

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA
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 da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares.

Referências:

- ALBUQUERQUE, Gabriel. Dor, alegria e fé: novos álbuns sobre a diáspora africana. **Jornal do Commercio**, 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/08/21/dor-alegria-e-fe-novos-albuns-sobre-a-diaspora-africana-249462.php>. Acesso em: 10/07/2021.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza; CONCEIÇÃO, Sueli Santos. Dança e Música de Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra. IN: **Revista Dança**, Salvador, v. 5, n. 1 p. 100-109, jul./dez. 2020.
- GILROY, Paul. Identidade, pertencimento e a crítica da similitude pura. IN: **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007. (123-164)
- HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: PEDROSA, CARNEIRO, MESQUITA (Orgs). **Histórias Afro-Atlânticas**. Vol.2, Antologia. São Paulo: MASP, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) (p.94-112) IN: BRYAN-WILSON, Julia e ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2** Antologia. São Paulo: MASP, 2020.
- MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução de Fábio Ribeiro - Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na Filosofia da educação Brasileira**. Curitiba: Ed. Gráfica popular, 2007. Parte 1. Cap.4: Corpo (99-126)
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Everton Bispo dos; CONRADO, Amélia Vitória de Souza. A Escola, o Pagode e a Rua: Os jovens e suas interseções nesses contextos. In: CONRADO, Amélia Vitória de Souza; ALCÂNTARA, Celina Nunes de; FERRAZ, Fernando Marques Camargo; PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. (Orgs). **Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. 1ed. Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 130-145.

2845

Matriarcado e oralidade nas danças afro-brasileiras

Joceline Gomes Silva (UFBA)

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

Resumo: Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento e abordará a influência do matriarcado e da oralidade no ensino das danças afro-brasileiras. Será demonstrada a importância das mulheres na produção e disseminação de saberes corporais por meio da descrição da participação feminina na construção de novas corporeidades a partir de saberes ancestrais africanos. Por meio da revisão bibliográfica sobre matriarcado, tradição oral e cultura afro-brasileira, iremos localizar as mulheres como detentoras do saber corporal que possibilitou a criação, desenvolvimento e popularização das danças afro-brasileiras.

Palavras-chave: MATRIARCADO. ORALIDADE. DANÇA. DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS.

Abstract: This article is part of an ongoing research and will approach the influence of patriarchy and the orality in teaching Afro-brazilian dances. It will be demonstrated the importance of women in the production and dissemination of body knowledge through the description of female participation in the construction of new corporeities as from African ancestry knowledge. Through the literature review about patriarchy, oral tradition and Afro-brazilian culture, it will present women as the holders of body knowledge that enabled creation, development and popularization of Afro-brazilian dances.

Keywords: MATRIARCHY. ORALITY. DANCE. AFRO-BRAZILIAN DANCES.

As danças afro-brasileiras foram consideradas por muito tempo, por um senso comum equivocado, uma expressão de cunho religioso e, por isso, discriminadas nas escolas, academias de dança e no meio acadêmico. A partir do trabalho realizado por grupos e coletivos culturais afro-brasileiros (tais como Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza, entre outros) foi possível demonstrar sua riqueza cultural e epistemológica, de contribuição fundamental para a construção de diversas manifestações culturais brasileiras.

A inspiração em movimentações praticadas no candomblé, contudo, existe, e pode ser identificada por pesquisadoras e pioneiras como Mercedes Baptista, coreógrafa, pedagoga e bailarina que extraiu do contexto religioso e sistematizou padrões de movimentos que hoje são referências na estética e no

2846

ensino das danças afro-brasileiras (SILVA, 2007). A difusão desses saberes pelas gerações se deu, em sua maioria, pelas mulheres, principalmente mulheres negras, apesar de que homens também são grandes referências no ensino dessas danças hoje.

Nesse sentido, as danças afro-brasileiras possuem uma unidade matricial – a mulher – que na África pré-colonial era reverenciada por meio do matriarcado, fenômeno que ainda pode ser observado em alguns territórios. Trata-se de um sistema filosófico e prático em que a mulher, por sua capacidade de gerar e nutrir uma vida, também fornece essas características a outros aspectos da vida social, tais como a arte, os negócios e à convivência em comunidade. Por isso, muitas vezes, é a mulher a responsável por tarefas como o preparo do alimento, aconselhamento em múltiplos assuntos, articulação entre diferentes grupos e a transmissão de saberes por gerações (DIOP, 2014).

As mulheres responsáveis por compartilhar esses saberes, geralmente sacerdotisas dentro do candomblé ou grandes referências em suas comunidades, são reconhecidas e respeitadas como matriarcas, grandes mães, independentemente de terem filhos biológicos. Muitas movimentações, inclusive, remetem ao ventre e ao poder deste gerar vidas, característica do corpo feminino. Contudo, nem o gênero tampouco o sexo biológico são conceitos adotados de forma rígida dentro do matriarcado. Oyèrónkè Oyèwùmí explica em seu livro “A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero” (2021) que os conceitos de “homem” e “mulher” não existiam nas comunidades tradicionais africanas pré-coloniais, que só conheceram essas categorias de gênero após a colonização europeia. Segundo Oyèwùmí, as funções sociais eram estabelecidas a partir da configuração física (força e tamanho), da linhagem familiar e das necessidades da comunidade. Assim sendo, matriarcas não são apenas aquelas que possuem filhos biológicos ou adotivos, mas as que geram e nutrem uma comunidade, local, nacional ou mesmo internacional. Nesse sentido, a senioridade, ou seja, o respeito às pessoas mais velhas, é uma característica fundamental do matriarcado, valorizando a experiência e sabedoria de quem viveu mais tempo, algo que permeia muitas práticas culturais de origem africana. Por isso, faz-se necessário compreender se e de que maneira o matriarcado compõe a matriz de conhecimentos relativos às danças afro-brasileiras. Importante destacar que as danças afro-brasileiras a que nos referimos não são apenas aquelas que retratam a

Simbologia dos Orixás, mas também as Danças dos Blocos Afro da Bahia, a Dança Negra Contemporânea, também chamada “Dança Afro-contemporânea”, e suas manifestações.

A propagação e o ensino destas danças, tradicionalmente, deram-se de forma oral, sem cursos formais ou registros escritos da simbologia das movimentações. A oralidade também é uma característica muito presente na cultura africana, que, a partir da Diáspora promovida pelo período escravocrata, também chegou ao Brasil. Os *djeli* (genealogistas, popularmente conhecidos como “griôs”, ou *griots*¹), contadores de histórias, também falavam sobre a importância das danças ritualísticas, e do significado de cada gesto. As lendas e mitos referentes a cada orixá guardam uma movimentação respectiva, representativa de sua atuação ou de características de sua personalidade – movimentações estas que posteriormente foram sistematizadas para fins artísticos. Essas histórias também foram mantidas, ressignificadas e até refeitas por meio de sua transmissão oral, o que influencia na respectiva movimentação dentro da dança. Por isso, é importante também analisarmos a influência da oralidade na manutenção e preservação das danças afro-brasileiras historicamente, em suas diversas formas de expressão, não apenas nas danças inspiradas na simbologia dos orixás.

Por tratar-se de danças com esse histórico de transmissão oral e discriminação em ambientes acadêmicos e formais, as danças afro-brasileiras dispõem de pouco material escrito de consulta. Daí a importância da produção dessa pesquisa, que contextualiza o matriarcado, a oralidade e as danças afro-brasileiras – três temas com pouca produção acadêmica disponível, sobretudo quando correlacionadas.

Metodologia

Esse estudo tem por base a pesquisa bibliográfica que, segundo Gil (2008), é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos, traçando paralelos entre obras, autores e temas. Para a revisão de literatura, foram consultados livros, artigos, teses e dissertações a respeito dos seguintes temas: Unidade Cultural da África Negra,

¹ Aqui optamos por usar o termo usado pelas pessoas africanas do continente e não o termo popularizado a partir do processo de colonização (SANTOS T., 2015).

conforme obra homônima de Cheikh Anta Diop; importância da oralidade para a cultura africana, com Hampâté Bâ; matripotência e debate de gênero sob a perspectiva de Oyèrónkè Oyěwùmí; cultura negra em território da Diáspora Africana, com Paul Gilroy; entre outros autores e autoras.

Matriarcado – o berço civilizatório africano

O Matriarcado é um conjunto de epistemologias, são formas de sociabilidade, valores sociais, filosofia prática que direcionam a vida em comunidade para o respeito e a valorização da figura feminina em sua associação com a mãe (independentemente de ter filhos ou não). É um sistema, uma forma de viver no mundo em que a mulher é o centro da sociedade, ainda presente no continente africano². Sua capacidade de gerar a vida, comparada apenas aos deuses, a coloca no centro da sua comunidade, da família. As mulheres são respeitadas, cultuadas, valorizadas. Mas os homens também são reconhecidos em suas capacidades e habilidades. Juntos, harmonizam a natureza, pois o masculino e o feminino existem dentro de cada indivíduo e na natureza, da qual somos também integrantes. É um sistema em que o homem não se sente subjugado pela mulher, ao contrário, ele respeita sua natureza geradora, nutridora, e não apenas respeita, mas valoriza e cultua. E as mulheres, por sua vez, respeitam e reconhecem os homens em sua força física e demais habilidades, compreendendo que essa complementaridade é que permite o surgimento e a manutenção da vida.

Cheikh Anta Diop (2014) é uma referência nos estudos sobre o matriarcado. O autor senegalês criticou uma tese acadêmica vigente na Europa de que o matriarcado seria um sistema “primitivo”, seguido por outro superior, o patriarcado:

(...) em vez de uma passagem universal do matriarcado para o patriarcado, a humanidade se dividiu, originalmente em dois conjuntos geograficamente distintos, entre os quais um deles propiciou a eclosão do matriarcado e o outro a do patriarcado, e que estes dois sistemas se reencontraram e chegaram mesmo a disputar as diferentes sociedades humanas, que em determinadas localidades, estes se sobrepuseram ou justapuseram, dar-se-ia início ao esclarecimento de um dos aspectos mais obscuros da história da Antiguidade. (DIOP, 2014. p.25)

² A reportagem “Mulher: mãe da paz e da evolução”, episódio do programa “Nova África: um continente, um novo olhar”, da TV Brasil, aborda o matriarcado na contemporaneidade na Guiné Bissau. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=PGU2gJfUsaw> >. Acesso em: 20 jun 2021.

Diop argumenta que o matriarcado e o patriarcado aconteceram simultaneamente, em ambientes e condições ambientais e sociais diferentes. O fator ecológico foi preponderante sobre a organização social de um ou outro sistema, ou ainda a alternância entre eles, pois influenciou diretamente na capacidade de adaptação e, portanto, de convivência entre os seres humanos. Segundo ele, existiriam duas formas de ser e estar no mundo, ou seja, dois “berços” civilizatórios de desenvolvimento humano. O berço norte, ou berço setentrional (representado pela Europa) e o berço sul, ou berço meridional (África), divididos pela bacia do Mediterrâneo. O matriarcado, portanto, é fundamental para pensar a unidade cultural do continente africano.

As condições climáticas interferiram na medida em que um ambiente como o lado setentrional, muito frio e com poucos recursos alimentares disponíveis, tornou sua população nômade, e nesse modo de viver a mulher era considerada um fardo, pois era fisicamente “frágil” às mudanças de ambiente. Segundo Diop, a força e resistência física do homem somadas à função de procriação da mulher, que a deixava com pouca mobilidade por um período, relegou a esta um papel secundário, subalterno e submisso numa sociedade em que a sobrevivência era prioridade. Por não haver clima favorável à agricultura, a caça era a única forma de subsistência possível. O frio também fazia com que fossem necessárias muitas roupas para aquecer a todos, bem como espaços fechados para fugir das chuvas e da neve. Para o autor, estas foram as sementes de uma cultura de competição e individualismo, que possibilitaram o surgimento da propriedade privada, intolerância em relação ao outro, que passou a ser visto como inimigo – o que o autor chama de xenofobia (Idem, p.66-85).

Do lado meridional, mais precisamente no continente africano, o clima possibilitou o desenvolvimento da agricultura, o que permitiu à sociedade ser sedentária e não nômade. O tempo social baseava-se no plantio e na colheita, ou seja, na relação direta com a natureza e o que ela lhes fornecia. A natureza como essa fonte de alimento e de vida propiciou o sistema matriarcal, por conta dessa analogia direta entre a mulher e a terra. Para Diop, no lado meridional, essa relação com a natureza facilitou o desenvolvimento do matriarcado, formando sociedades poligâmicas (casamentos entre várias pessoas), matricêntricas (mulher no centro da sociedade), matrilineares (linhagem materna que conta nas transmissões de

2850

herança material e imaterial), com uma vida comunitária que incentiva a coletividade e o respeito ao outro – possibilitando a xenofilia, que acolhe e incorpora a diferença, e não a repele. A mulher já possuía uma mobilidade social, pois não se encerrava na vida doméstica ou privada – ela era o centro da vida social, da vida pública, incentivando a cooperação e o colaborativismo. Segundo Diop, era a mulher que recebia o dote no casamento, e tinha a liberdade de recusar seu marido a qualquer momento (DIOP, 2014.p. 51-66). Ela não era subalterna ou submissa, pois como centro das relações sociais, suas decisões, nas esferas micro ou macro, vinham carregadas de respeito e reverência.

Segundo o autor, “nas sociedades meridionais, tudo aquilo que concerne à mãe é sagrado; a sua autoridade é ilimitada” (DIOP, 2014. p.35). Sua comparação com a terra, ventre, “Mãe Terra”, “Mãe Natureza”, por sua capacidade de gerar e nutrir vidas, também influenciou em muitas movimentações de danças de matriz africanas tradicionais, sobretudo com uma relação direta entre o ventre e a terra, com os joelhos dobrados e o tronco inclinado para o chão. “A mulher torna-se um elemento estabilizador enquanto dona de casa, guardiã das provisões; ao que parece, esta também desempenhou uma função importante na descoberta da agricultura, bem como na seleção das plantas, enquanto que o homem se dedicava à caça” (DIOP, 2014. p.33). Essa relação com a agricultura é presente, por exemplo, em movimentos que lembram o plantio e a colheita, a relação céu e terra (para o alto e para o chão) bem como movimentações de quadril com grandes agachamentos e pernas abertas, criando um portal simbólico entre as energias geradoras da natureza e da mulher.

Segundo Sobonfu Somé (2003), a sociedade dagara, ainda hoje, segue o princípio da complementaridade, da harmonia, fundamental nas sociedades matriarcais. Neste equilíbrio, as necessidades sociais são organizadas a partir de prioridades para toda a comunidade. Nesse sentido, os papéis sociais não podem ser atribuídos por gênero, como as sociedades ocidentais organizam, pois a comunidade executa todas as tarefas de forma coletiva. São sociedades paritárias, que não excluem nenhum dos gêneros, mas buscam na união de ambos a complementaridade necessária à geração de uma vida.

Nêgo Bispo (SANTOS A., 2015) aprofunda os estudos sobre os berços civilizatórios e traz para uma realidade afro-diaspórica brasileira ao categorizar o pensamento dos colonizadores europeus como sintético e dos povos afro-indígenas

2851

como orgânico. O autor parte da comparação dos mitos e costumes, das matrizes culturais de ambos, enfatizando o pensamento linear euro-cristão e o pensamento circular afro-indígena (indígena também denominado “pindorâmico”). O pensamento circular pode ser facilmente identificado na forma de transmissão das danças afro, com muitas de suas movimentações sendo circulares e/ou realizadas em roda (o que também ocorre em danças indígenas brasileiras – daí o fato de usar os dois povos no conceito “afro-pindorâmico”).

Tradição oral africana

A oralidade aqui será compreendida não apenas como a palavra falada, mas como a interpretação dos saberes pelo corpo e a aprendizagem pela experiência, observação e prática de escuta. A historiografia oficial rejeita a tradição oral por acreditar que esta não preserva detalhes, situações e personagens de forma fidedigna, e chega a declarar que a África não tem história por insuficiência (a partir de critérios europeus) de registros escritos. O mestre da tradição oral africana e filósofo tradicionalista Hampaté Bâ questiona e problematiza essa sobrevalorização da escrita, pois: “nada prova a priori que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigna do que o testemunho oral transmitido de geração a geração” (2010, p.168).

Essa escrita primordialmente alfabética menospreza a oralidade, mas é preciso lembrar o que o tradicionalista Tiener Bokar diz, citado por Hampaté Bâ:

a escrita é uma coisa, e o saber outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem [humano]. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em semente” (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.167).

Não pretendo aprofundar essa questão de que África não tem história ou escrita, que se mostra mais um dos muitos “equivocos” propositais da historiografia feita por europeus, mas chamo a atenção para mais uma afirmação do mestre Hampaté Bâ: “na África tudo é História” (2010, p. 184). Dança, corpo, contos, lendas, mitos, fatos atuais e passados são história, e a história, para as sociedades africanas, é cíclica. Por isso, pode ser e será recontada diversas vezes e, a cada nova contação, informações podem ser acrescentadas ou retiradas, o que não torna esta história falsa, apenas recontextualizada a partir de novos elementos do

2852

contador. É assim que as Danças Afro permaneceram ganhando novos passos, com novas possibilidades de movimentação a partir de uma base, uma história, uma representação de um elemento da natureza, um gesto relativo a um orixá ou a uma prática do cotidiano. A cada nova dança, um novo elemento acrescentado e uma nova possibilidade corporal apresentada.

O autor lembra que tanto a memória quanto os documentos são produções humanas, e que, por isso, podem igualmente falhar. Apenas um documento não pode contar uma história, precisa ser auxiliado por outras fontes como contraprova. Nesse sentido, tradicionalistas de diversas origens podem servir tanto quanto ou até melhor do que vários documentos, pois trazem detalhes que um documento jamais poderia trazer. A oralidade nasce antes de qualquer escrita, tanto no desenvolvimento da aprendizagem quanto na origem da própria escrita, o que torna incoerente o atual desprezo pela tradição oral na sociedade ocidental. Com o tempo, o autor continua, a escrita foi substituindo a palavra, a assinatura o acordo verbal, e os títulos o conhecimento prático. Mas a palavra, ainda hoje, não é usada sem prudência pelos tradicionalistas, por suas características mágicas. Inclusive dizemos até hoje, como um ditado popular, que “as palavras têm poder”. Ou seja, mesmo com a escrita, a palavra não perde suas características únicas.

Para os Bambara, para os Kula, a palavra é constitutivo do ser humano. O ser humano é corpo, alma, espírito e palavra. A oralidade compreende inclusive a música, a dança e até mesmo a prática de alguns ofícios, conforme é possível ler neste trecho:

Assim como a fala divina de *Maa Ngala* animou as forças cósmicas que dormiam, estáticas, em *Maa*, assim também a fala humana anima, coloca em movimento e suscita as forças que estão estáticas nas coisas. Mas para que a fala produza um efeito total, as palavras devem ser entoadas ritmicamente, porque o movimento precisa de ritmo, estando ele próprio fundamentado no segredo dos números. A fala deve reproduzir o vaivém que é a essência do ritmo.

Nas canções rituais e nas fórmulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (HAMPATÉ BÂ: s/d, p. 174)

O ritmo, a cadência, destaca o autor, é importante não apenas para a dança, mas também para se contar uma história e prender a atenção do ouvinte. Ou seja, contar uma história, cantar uma música ou dançar são atividades que exigem ritmo e este ritmo está nas palavras, na oralidade.

Por conta dessa tradição oral, as Danças Afro possuem pouco material de consulta e pesquisa, sobretudo as Danças Tradicionais, que foram transmitidas em espaços sagrados, como os terreiros, e dentro das famílias, matrilinearmente, de geração em geração.

Unidade cultural africana e Danças Afro

Para Diop, a unidade cultural africana é constituída pela mínima parcela comum que perpassa a população africana dentro e fora da África. Essa unidade mínima também é chamada de Asili por Marimba Ani (1994) e pode ser reconhecida ainda como os arquétipos junguianos (JUNG, 1919). Essa unidade cultural foi preservada em certa medida, e pode ser observada inclusive nos dias atuais, apesar da criminoso experiência do tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas³. Mesmo tendo suas manifestações culturais, religiosas e artísticas proibidas, essas pessoas preservaram elementos de suas respectivas tradições e as mesclaram com outras expressões, de diferentes regiões africanas, presentes nos locais em que se encontraram. Essa mistura, característica da Diáspora Africana, influenciou na forma como as danças afro-brasileiras se desenvolveram.

Outros autores trazem a ideia de uma linha de continuidade de determinados princípios e valores africanos nos locais para onde a população africana escravizada foi levada. Segundo Marco Aurélio Luz (2000, p.31), “esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem negro e constituem sua identidade própria”. Ainda assim, complementa, não se trata de algo estanque, pois permitiu-se ser atravessado pelas singularidades locais: “esta identidade negra não se caracteriza apenas pelo continuum negro-africano, mas por sua forma própria de reposição no Brasil, desenvolvendo uma forma própria de relações sociais, valores e linguagem características e originais”. (LUZ, 2000, p.32).

As danças tradicionais africanas e afro-brasileiras (popularmente chamadas de “Danças Afro”) guardam muitas semelhanças e demonstram o que Diop chamaria de unidade cultural. Contudo, é preciso observar que a corporeidade brasileira também é atravessada por influências indígenas e pelo processo de mestiçagem, o que, na dança, se reflete pela sistematização de movimentações de

³ Para saber mais sobre a Diáspora Africana, o tráfico transatlântico de pessoas africanas escravizadas e suas repercussões nas Américas, consultar: GILROY, 2012.

diferentes povos e culturas, inclusive movimentações religiosas reelaboradas para fins artísticos, pois encontram-se fora do espaço de ritual. Nesse sentido, as Danças Afro, no Brasil, além de serem reconfigurações de gestos dos orixás do candomblé, apresentam também a relação do corpo com a natureza e a sociedade, sendo ainda uma forma de resistência política e histórica, pois sobrevivente a opressões inclusive físicas de sua manifestação.

Mas, o que se entende por dança afro? Em sentido genérico, é uma denominação que se refere a uma diversidade enorme de fenômenos e de práticas de dança. Pode ser um termo de referência para toda e qualquer prática de dança relacionada ao fenômeno da diáspora africana ao longo dos últimos cinco séculos. Por isso, quando se pretende analisar um determinado fenômeno artístico a partir da idéia de que é uma manifestação afro, o que acontece é que, necessariamente, operamos uma determinada seleção, um determinado recorte na realidade tão vasta e complexa dos intercâmbios que a cultura africana estabeleceu fora da África. (MONTEIRO, s/d, p 1-2)

Monteiro destaca, no que concerne ao Brasil, que o termo Danças Afro refere-se a “práticas trazidas pelos escravos africanos, que foram reelaboradas e transformadas na América Portuguesa. Os registros mais antigos falam de dança nas procissões e danças promovidas por irmandade de negros na forma de cortejos que acompanhavam reis africanos eleitos no interior das irmandades negras católicas” (s/d, p.2). Nesse sentido, as danças dos Blocos Afro da Bahia, especialmente de Salvador, preservam essa característica real, com movimentos altivos, de grande amplitude, e roupas volumosas, de cores fortes, muitas jóias e adornos. “A estética da diáspora está, dessa forma, relacionada com as questões da identidade, oralidade e musicalidade” (AMOROSO, 2009, p. 72), fatores que remetem diretamente à cultura dos povos africanos espalhados pelo mundo durante o processo de escravização. A junção desses fatores, mais os contextos sociais da época, possibilitou a criação dos blocos afro na Bahia, associações de cunho político e cultural que influenciaram no fortalecimento da autoestima e na construção de subjetividades múltiplas da população negra (OLIVEIRA, 2013, p.100). Esses blocos buscaram preservar e apresentar formas de dançar, vestir, cantar e agir em comunidade semelhantes às praticadas pelos povos africanos.

De acordo com Vânia Oliveira (2016), o protagonismo e o empoderamento femininos são destacados nos Blocos Afro de Salvador (especificamente Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza) principalmente durante o carnaval com os concursos de beleza negra. Nestes eventos, não são avaliadas

2855

apenas a estética das concorrentes, mas também seu carisma, simbolismos no figurino confeccionado por cada uma, habilidades com a dança, atuação em sua comunidade, e capacidade de perpetuar um legado de resistência e força, compatível com a existência política das mulheres negras. Deusas, guerreiras e rainhas – títulos e arquétipos de todas as orixás femininas do candomblé, manifestam-se nas movimentações, nas letras das músicas e nas mensagens de cada participante, que representam toda a grandeza do matriarcado e da ancestralidade feminina negra.

Danças Afro e protagonismo feminino

O que conhecemos hoje por Danças Afro é uma sistematização feita por Mercedes Baptista, mulher negra, carioca, que teve a oportunidade estudar, na década de 1950, em Nova Iorque, com Katherine Dunham, bailarina negra norte-americana que mesclava as influências negras e latinas com a dança moderna (MONTEIRO, s/d, p.9). Ao voltar para o Brasil, reúne dançarinos e dançarinas negras e monta sua própria companhia – Balé Folclórico Mercedes Baptista – uma referência nos estudos de Danças Afro no Brasil.

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

Esse protagonismo negro e feminino, tanto de Baptista quanto de Dunham, demonstra que foram as mulheres negras, em diversas partes do mundo, as responsáveis por valorizar os saberes corporais africanos e diaspóricos. Ao atribuir-lhes técnica e estrutura pedagógica, essas mulheres estabeleceram as bases do que podemos chamar hoje de Danças Afro.

Elementos matriciais como território, ancestralidade e oralidade estão presentes no trabalho de ambas, e são características das Danças Afro, que precisam ser absorvidas e retransmitidas por meio do corpo. As Danças Afro constituem, portanto, “culturas corporais, cujos elementos possibilitam ao indivíduo um processo de identificação e autoestima. Se tornando possibilidades pedagógicas

2856

para ensino e aprendizado em torno de temas como identidades negras, estética, gênero e corpo” (OLIVEIRA, 2016, p.152).

As representantes dos blocos afro de Salvador são um exemplo de que esses coletivos atuam em harmonia entre o masculino e feminino, contudo, são as mulheres que são alçadas à categoria de “rainha”, “deusa”, símbolo máximo de cada bloco – exatamente o que o matriarcado propõe. A complementaridade e a harmonia existem, contudo, a mulher é o centro da comunidade. Sua dança, presença e carisma são fundamentais para a criação e desenvolvimento das atividades dos coletivos.

Importante reconhecer que os corpos das dançarinas de Danças Afro subvertem imposições e opressões múltiplas que negam humanidade e compreensão corporal historicamente às mulheres negras. “Os valores introduzidos pela cultura ocidental no Brasil foram o de interdição do corpo, da fala, da liberdade de ser, de fazer e de existir” (CONRADO, 1993, p.2), contudo, são essas dançarinas que resgatam a ancestralidade de seus corpos, com movimentações, figurinos e acessórios que recontam suas histórias e fazem as sociedades matriarcais ressurgirem, ainda que brevemente, num espaço cênico.

Considerações finais

As Danças Afro possuem um protagonismo feminino, desde seu ensino familiar por gerações até a sistematização de movimentações religiosas fora de um contexto ritualístico. As mulheres são as principais responsáveis pela preservação e transmissão, geralmente oral, de saberes corporais trazidos da África para a Diáspora, a partir do processo de escravização de povos africanos. Mesmo tendo sofrido a barbárie do pior crime já cometido contra a humanidade (a escravidão), a população negra e africana soube preservar características culturais comuns, e readapta-las às novas realidades que a Diáspora impôs sem, com isso, distanciar-se de uma unidade cultural africana. Esta unidade, que preserva tradições mas também inclui a diversidade de experiências culturais da Diáspora, pode ser observada nas Danças Afro, que mantém até hoje uma forte relação matriarcal, oral e de movimentações cheias de simbolismos e significados para além de uma simples dança.

Joceline Gomes Silva
UFBA

jocelinegomesdanca@gmail.com

Mestranda em Dança na Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora de danças africanas, do continente e da diáspora, tradicionais e urbanas. 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
UFBA

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.

Referências

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Dança negra no contexto social brasileiro e na educação**. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DIOP, Cheikh Anta. **A Unidade Cultural da África Negra**: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica. Coleção Rer Africa. Luanda, Angola: Edições Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto, 2014.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: UCA, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História Geral da África I. Metodologia e Pré-história da África. Brasília: Unesco, 2010.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadã**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 2000.

MONTEIRO, Marianna. **Dança afro**: uma dança moderna brasileira. Húmus 4.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.

_____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

OLIVEIRA, Vânia Silva. **ARA-ITÀN**: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher.... Orientadora: Prof^a Dra. Gilsamara Moura. 2016. 183 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

OYĒWUMÍ, Oyèrónkè. **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.

2858

SANTOS, Antônio Bispo. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCT/UNB, 2015.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Negros pingos nos “is”**: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra. *Urdimento*, v.1, n.24, p.157-173, julho 2015. Disponível em: <
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015157/4489> >. Acesso em: 20 jun 2021.

SILVA JUNIOR, Paulo Melgaço da. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar**. São Paulo: Odysseus, 2003.

O axé de Njinga ao dançar em sua história

Jonas Sales (UnB)

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

Resumo: A rainha Njinga é hoje uma das figuras icônicas da cultura africana, sendo símbolo de força, de resistência e de luta da mulher negra. Tendo esta personagem como inspiração, será exposto uma análise de momentos dançantes ou teatralizadas da vida desta rainha nos textos literários dos autores José Agualusa, Linda M. Heiwood e Manuel Pedro Pacavira. Neste processo de análise, deseja-se dialogar sobre a energia que envolve esta personagem, ou seja, o Axé e sua contribuição para o trabalho corpóreo do artista cênico. Deseja-se construir conexões entre as tradições dançantes afro-brasileiras e o axé de Njinga como caminhos em processos de criação artística.

Palavra-chave: CORPOREIDADE. AXÉ. NJINGA. TRADIÇÃO AFRO-BRASILEIRA.

Abstract: Queen Njinga is today one of the iconic figures of African culture, being a symbol of strength, resistance and struggle of black women. Taking this character as inspiration, an analysis of dancing or theatrical moments in the life of this queen will be exhibited in the literary texts of authors José Agualusa, Linda M. Heiwood and Manuel Pedro Pacavira. In this process of analysis, we want to dialogue about the energy that involves this character, that is, Axe and his contribution to the scenic artist's bodily work. The aim is to build connections between Afro-Brazilian dance traditions and Njinga's axe as paths in artistic creation processes.

Keywords: CORPOREALITY. AXE. NJINGA. AFRO-BRAZILIAN TRADITION.

Dou início ao diálogo que aqui se apresenta anunciando o nascimento da personagem central que fará parte das narrativas doravante analisadas – a Rainha Njinga. Nas palavras de Roy Glasgow (2013), ao vir à vida,

A jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores da sua mãe, “a cor da noite”, e o caráter forte de seu pai, que era o mais terrível adversário com que os invasores se haviam defrontado até então. Njinga, treinada como o pai para a liderança, veio a ser uma criatura corajosa, sinuosa e forte. (GLASGOW, 2013, p. 36)

Com essas características da menina Njinga apontadas pelo autor, em que a coragem para encarar a própria existência, a sinuosidade para driblar e movimentar o corpo em vida e a força para o enfrentamento em diversas questões política e de guerra, reverencio a esta personagem que traz um legado de inspiração

2860

para diversas histórias que se constroem na atualidade. Seu nome em grafia angolana é Nzinga, mas outras formas de chamá-la não modifica a sua importância como: Njinga, Jinga, Xinga, Ginga, Ana de Souza, Dona Ana. Adotarei Njinga por expressar um híbrido entre o nome angolano e o como é conhecida nas expressões culturais brasileiras.

Apresenta-se aqui um fragmento de pesquisa em caráter de pós-doutoramento que tem como elemento condutor e inspiração a figura icônica – Rainha Njinga. Esta mulher liderou os reinos de Ndongo e Matamba no século XVII, promovendo a resistência do seu povo com estratégias de luta e política à invasão portuguesa em terras da África central. Ao considerar sua história, Njinga tornou-se em tempos contemporâneos, símbolo de luta, de superação de gênero, de estratégia e perspicácia.



Figura 1 – Rainha Njinga - Fonte: CAVAZZI, Descrição Histórica dos Três Reinos do Congo, Matamba e Angola 1965: p. 67, v. 2, livro VI.

A rainha Njinga indiscutivelmente foi uma das principais lideranças de sua época, tendo uma governança de décadas, chegando a ser comparada com a da rainha Elizabeth I da Inglaterra. Infelizmente, sua fama foi construída de forma negativa em grande maioria dos escritos históricos registrados por homens, brancos e cristãos, fatores esses que apontam para interesses específicos dos colonizadores que tinham interesses econômicos e políticos bem diferentes de Njinga. Dentre as características de personalidade dela, escritores dos séculos XVIII e XIX chegaram a

2861

retratá-la “como uma mulher degenerada, movida por desejos sexuais heterodoxos, que se regozijava com rituais bárbaros.” (HEYWOOD, 2019, p.7). Com isso, criou-se curiosidades em torno dessa fama e, seus feitos enquanto mulher governante e grande ameaça aos interesses da coroa portuguesa não foi sua maior propaganda nos escritos de sua época.

Neste estudo analítico a rainha Njinga será um elemento que cria elos para a busca de uma compreensão de intercorporeidade, sendo isso “uma dimensão simbólica, aparecendo também nesse domínio para nomear a relação com outros corpos humanos e a penetração de sensíveis” (NÒBREGA, 2018, p.14). Neste caso, com vivências artísticas de um corpo que está em mim, que se relaciona com o outro e o mundo, e, nesta inter-relação, reverbera Axés (energias). Entenda-se aqui o Axé como a força que inspira, a força que está contida em nosso ser. Considero a perspectiva que Luiz Rufino (2019) aponta ao dizer que

O axé compreende-se como a energia viva, porém não estática. É a potência que fundamenta o acontecer, o devir. Essas dinâmicas de condução do axé se dão por meio de diferentes práticas rituais, e o axé é imantado tanto na materialidade quanto no simbólico, expressando-se como um ato de encante. (RUFINO, 2019, p. 67)

É nesse ato de encante, de ritualidade da cena, na busca de expressão de ideias em formatos estéticos que o Axé se transmuta na corporeidade do artista da cena, em seus processos de criação e de emanção do ser refletido em sua arte. O Axé se apresenta neste estudo na perspectiva que a força está na relação do corpo do artista cênico com suas vivências e descobertas com a diversidade de corporeidades presentes nos festejos sociais e a ancestralidade de Njinga. Deseja-se que o Axé não seja compreendido apenas no sentido de cosmogonia ao qual está diretamente ligado quando se usa essa expressão nos terreiros de candomblé, mas também como apropriação de poder, de força que se torna criação, “poder oculto e criativo, um poder que pode dar à luz, mas que também pode ser usado para negar aos outros o poder criativo” (PEMBERTON: AFOLAYAN *apud* OYĚWÙMÍ, 2016, p. 10-11). O termo Axé para nosso contexto, indicará a força, o poder, a energia que está presente na personagem e sua relação do corpo com o mundo.

Esta força vital e suas relações com o universo também é expressada na linguagem bantu, grupo étnico ao qual Njinga pertencia, chamado de ‘ngunzo’, que traz equilíbrio, sendo a força inseparável do ser. De acordo com Sodré:

2862

Pode-se entender essa força por meio de juízos substancialistas, como o elo, uma irradiação física das pessoas e das coisas (a exemplo do prana, ou força vital, dos hindus), mas na verdade ela sempre implicou um processo configurativo, capaz de determinar conteúdos, de gerar fatos, seja no nível material, mental ou simbólico. (SODRÉ, 2002, p.85-86)

Neste sentido, no universo artístico, percebo a potencialidade do Axé na concretização da obra artística resgatando a ancestralidade da história dos povos que aqui chegaram, podendo se apresentar no corpo em cena. Acrescentando a ideia que se deseja nesta discussão, Cecília Erismann (2018, s/n) acentua que o Axé está vivendo e dançando nas expressividades das culturas afrodescendentes e que “É considerado uma energia própria vital que cada um pode carregar para realizar algo nessa vida! É aquela vontade de deixar sua marca no mundo”. Assim, aponta para uma perspectiva de identidade de si, de sua relação com o todo e as partes do mundo em que estamos inseridos.

Ciente dessas concepções sobre Axé, nesta explanação é considerado que a figura da rainha Njinga está contida de uma diversidade simbólica que se reflete Axés, e estes, são possíveis de estabelecer conexões em processos que desencadeiam a expressão do corpo em cena. Nesta pesquisa, em busca de compreender as energias (Axés) que envolvia a Njinga e como seria possível fazer conexões com as tradições culturais afro-brasileiras, chegou-se a 5 (cinco) fontes de Axés emanados pela rainha e que são os elementos de trabalhos para construção da corporeidade de artistas na cena. São estas: Axé Feminino, Axé Guerreira, Axé Política, Axé Mito e Axé Lúdico. É com base nessas referências de Axés que pretendo passear por momentos dançantes e teatralizadas na vida de Njinga na literatura que será apresentada.

Faz-se importante contextualizar que a rainha Njinga está presente como personagem e nas cantigas em diversas expressões tradicionais da cultura brasileira como as Congadas, Congos, Moçambiques e Capoeira. Sendo assim, percebe-se que esta personagem histórica ganha narrativas e peso dramático nessas manifestações cênicas. Mostra-se uma provocadora fundante como símbolo de luta, resistência e poder dos povos negros e que isso vem a contribuir com as reflexões e os fazeres do corpo na cena contemporânea.



Figura 2 - Rainha Jinga do Congo de calçola de Ponta Negra/RN. Foto: Acervo do autor.

Os Axés de luta, de estratégias guerreiras, de sabedoria, de emancipação que envolve esta personagem faz refletir o potencial existente e suas possibilidades de promover uma consciência histórica e uma reflexão sobre temas relevantes no atual momento como racismo, gênero, preconceito e diversidade estético-artística. Neste sentido, é de grande evidência que expressões de culturas de raízes africanas promovem o contato com uma diversidade estética e sensitiva que nos permite provocações e inspirações para composições de produções cênicas na contemporaneidade, em especial ao pensar-se no corpo que dança. Percebo nessas formas de expressão da tradição afro-brasileira uma forte presença dos Axés dos diversos povos negros que nesta terra chegaram. Desse modo, suas festas, danças, representações constituem o Axé da ancestralidade herdada por nós nesses tempos atuais.

Ao buscar indicações sobre a rainha Njinga, muitas são as fontes históricas, embora diluídas em estudos pontuais, muitas vezes resumidas e não aprofundadas, mostrando que se faz necessário um maior estudo sobre esta tão importante personagem não só da África, mas da história mundial. Dentre as bibliografias a respeito da rainha, há um pequeno número que retrata e recria permitindo poetizar as passagens da vida desta mulher.

A partir de estudos biográficos, foi possível reconhecer o quanto a festividade e espetacularização estava presente na vida desta rainha. Ver-se como a corporeidade revela a essência desta personagem que implica em força,

perseverança, perspicácia, audácia, poder, dentre outros adjetivos que poderia ser dado para Njinga. Com isso, esta exposição centra-se em mostrar aspectos a respeito da rainha Njinga (Ginga) a partir de sua relação com a dança e o Axé que envolve a corporeidade desta personagem no contexto de sua história. A partir de referências literárias como *Rainha Jinga de Angola – A rainha guerreira da África* da americana Linda M. Heywood (2019), *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo* do angolano José Eduardo Agualusa (2014) e do também angolano, Manuel Pedro Pacavira com seu romance *Nzinga Mbandi* (1979), farei meu percurso de análise. Nestes textos, mostro cenas que trazem manifestações dançantes e relações com corporeidades que envolve características de representação cênica pontuando a importância da dança e da teatralidade nas sociedades africanas e, conseqüentemente, em nossa sociedade. Com isso, reflete-se a importância da expressividade corpórea nos relatos da história da personagem e como o Axé perpassa esses momentos reforçando características essenciais para sistematização de ações de Axés do artista cênico.

Ver-se no Brasil que expressividades como; Congos (ou congadas), Moçambiques que reproduzem coroação dos reis do Congo e a Capoeira dança/luta, contém ou fazem alusão a personagem rainha Njinga. A dramatização que ocorre nas congadas já assinala para uma organização e reivindicação das terras angolanas e da luta para permanecer com seu povo. Luz (1993), aborda essa característica do festejo dramático dizendo que

A congada propriamente dita caracteriza-se pela dramatização das embaixadas, isto é, o esforço da rainha Ginga do Ndongo (Angola), através do seu embaixador, em conseguir a unidade com as demais nações do império do Congo para lutarem contra a invasão portuguesa. (LUZ, 1993, p. 55)

Nesta perspectiva, a presença desta figura nas tradições populares aponta para um simbólico respeito e admiração para com essa mulher. As festas são momentos importantes em diversas comunidades do Brasil. A expressividade festiva dos povos negros no Brasil é reveladora de identidades e vivência da história. Nas comunidades que essas manifestações ocorrem, os sujeitos partícipes as têm como elemento de propagação e reafirmação de sua história cultural. Vejamos que,

As festas são momentos privilegiados em que todos se reencontram e revivem sua história. Os moradores são capazes de qualquer sacrifício para manter o calendário das festas, as quais são um modo de expressão da

alteridade e da luta pela valorização da cultura étnica, reforçando valores internos e reafirmando para os de fora sua cultura ancestral. (MOURA, 1996, p. 56)

Portanto, considerando a festividade em que o corpo se manifesta como parte essencial para este acontecimento, assim também foi o corpo de Njinga e seus próximos. A dança, o movimento está no princípio da criação do universo. O universo está em movimento constantemente e nós, humanos, temos esse ato de manifestar-se em movimento rítmico desde que estamos em relação com o cósmico, com a natureza em nossos rituais. Neste sentido, a dança em diversas comunidades africanas está relacionada com seu cotidiano, com suas crenças e conflitos sociais. Segundo Arthur Ramos (2007, p. 105) “não é só nas cerimônias mágico-religiosas que dançam os negros africanos. Todos os atos da sua vida social são acompanhados de danças e cânticos.” Assim, herdamos o fazer dançante advindo da África desde a religiosidade como observamos nos candomblés e umbandas, aos cortejos festivos e danças dramáticas como nos Congos, Maracatus e Moçambiques. Ramos ainda nos traz menções da dança dos povos bantus, sendo esse grupo étnico onde se origina a rainha Njinga, sendo pertinente contextualizar seus costumes.

Entre os povos bantus, vamos encontrar também uma rica variedade de cerimonia onde intervêm a dança e a música. No antigo Congo, de acordo com o testemunho de Cavazzi, davam os negros o nome geral de *maquina* às suas danças. Havia as duas variedades principais, o *maquina mafuate*, baile real em homenagem aos monarcas, e o *mampombo*, espécie de dança erótica, ligada aos ritos sexuais. (RAMOS, 2007, p. 105)

Portanto, ao ver Njinga em sua história, encontraremos a presença frequente dela envolvida nessa conjuntura dançante, corpórea, com a presença de Axés e de vivências estéticas dignas de serem lembradas na atualidade. A presença de Njinga nos eventos de sua comunidade mostra o quanto a coletividade se faz fundamental nos processos sociais. A relação do viver em conexão com o mundo e nossas experiências constroem nossos símbolos, nossas subjetividades. Diante disso, faz-nos compreender que “é no interior das vivências das práticas, que se conhece; e, como vimos, esta é uma característica própria da entrada no mundo negro.” (LUZ, 2010, p.63).

Nesses folguedos em que nos comunicamos com a ancestralidade, as manifestações que trazem a rainha Njinga (Ginga) revela a figura de guerreira, líder imponente, mulher que emana força e características de revolução social, que

aponta para uma consciência do ser negro em nosso contexto histórico. Pode-se dizer que as ações e contextos contidos na vida de Njinga “suscitam e iluminam questões mais amplas tais como a escravidão, o papel da igreja, sua herança social, política e econômica, e a influência passada e presente de Nzinga nos descendentes de escravos africanos no Brasil.” (GLASGOW, 2013, p. 10).

Para conectar o Axé presente em Njinga, vejo a pertinência de trazer um breve apanhado de versos que afirmam a presença de Njinga nos folguedos mencionados. A personagem ‘rainha Ginga’ está presente nas dramaturgias dançante das Congadas, Congos, Moçambiques, bem como no corpo e nas letras das cantigas da capoeira. Esta presença reforça o signo, o simbólico que envolve a rainha Njinga no contexto da história negra no Brasil, como é perceptível nas letras destas canções apresentadas a seguir:

Rainha Ginga mulher de batalha
Tem duas cadeira ao redor da navalha
Machamos pra campo, vamos combater
Pela nossa coroa devemos morrer.

Rainha Ginga me disse
Por ser mulher muito honesta
Toque fogo nesse barco
Que esse vento é sueste.

(Congos de calçola – Rio Grande do Norte)

Chegou a Rainha Ginga
Chegou a Rainha Ginga
Chegou, chegou, chegou
Veio de Angola de cassange
Veio trazê muitos presente
Pra meu rei imperador

(Canção popular de congada – Inezita Barroso)

As letras das cantigas evocam a guerra em nome da rainha, a integridade e honestidade em volta dela e suas origens de terras angolanas. A rainha Njinga nesses folguedos é mostrada a partir de elementos que transpassam o contexto dos relatos da sua história, sendo os traços de sua personalidade expostos como marcadores da sua vida. Assim, essa pesquisa se orienta pelo desejo do encontro do corpo do dançante em festejos e em cena, com os Axés dessa mulher que é matriz de um feminino à frente de sua época. De uma mulher que é revolução em momentos em que a figura da mulher não era o elemento central de sua comunidade. Mulher que foi temida por seus adversários e que carrega uma ancestralidade que, constantemente, é vivenciada por outras mulheres ‘Gingas’ que

2867

revivem essa energia (Axé) perpetuada na memória popular. No contexto artístico em que esse estudo se encontra, acredita-se que é possível traçar paralelos entre o Axé de Njinga e os brincantes nas cenas dos folguedos aqui mencionados. Esse dançar do corpo manifestado em corpos de “Gingas” proporciona descobertas para a composição de uma corporeidade que contempla estéticas inclusivas para a arte cênica contemporânea. Ao falar de “Ginga” utilizando o nome da rainha, estou remetendo ao molejo, a ginga da capoeira, ao malabarismo estratégico de luta, a força que está no corpo ao dançar quando se brinca os folguedos, na busca pelo axé do cotidiano em nosso contexto de relações diárias.

Na literatura pesquisada, observou-se a constante presença da dança na história da rainha Njinga evidenciando uma relação primordial desta expressão corpórea nos fazeres de diversos povos africanos e que, em sua diáspora para as Américas, mostra-se como herança desses homens e mulheres que contribuíram para nosso processo de construção de culturas. Assim, os autores José Eduardo Agualusa, Manoel Pedro Pacavira e Linda M. Heywood são fundamentais para o entendimento de passagens históricas em que a dança envolve a rainha Njinga, oferecendo a compreensão da presença de diversos modos de sentir e passar Axés em uso do corpo em movimento. A expressão literária que estes autores trazem, leva-nos para um entendimento sensível e poético da personagem sem retirar os atributos de força, de luta existentes no contexto de sua história.

Njinga é movimento, movimento que engana, malandragem, estratégia constante de sobrevivência do início ao fim de sua vida. Ao nascer, Njinga já traz o seu corpo para o mundo de forma diferenciado. Já se mostra desafiando as consequências da naturalidade do parto e vida. Com isso, ganha um nome que sugere movimento e desafios como mostra Heywood.

Rodeado por sacerdotes de Ndongo e outros assistentes, seu parto foi na posição que hoje chamamos de “virado”, com o “rosto virado para cima”, e, além disso, o cordão umbilical estava enrolado firmemente em torno de seu pescoço. Segundo as crenças dos ambundus, um bebê nascido deste modo não natural não teria uma vida normal, e a maneira que uma pessoa nascia previa seu caráter quando adulta. O pai, aludindo ao nascimento incomum, chamou a filha Jinga, da raiz quimbundu kujinga, que significa ‘torcer, virar, envolver’. (HEYWOOD, 2019, p. 63)

Assim, Njinga vem ao mundo já inspirando movimento e luta, já se mostra diferenciada e predestinada a uma vida com diversos conflitos. A vida é presente divino nas diversas crenças humanas, tendo relação cosmogônica com o universo,

2868

portanto, a chegada de Njinga é relatada pela autora indicando a especialidade que esta seria em seu percurso de vida. Ao mesmo tempo, temos a ideia de torcer, virar, contribuindo para que seja feita uma alusão ao gingado, a malemolência, aos truques do movimento sugeridos pelos dançantes na capoeira. Sendo ela das terras de *Ndongo*, ao trazer essa alusão, resgato o *Ngolo*, arte marcial angolana, provável origem da capoeira de angola descrito por Mariana Bracks Fonseca (Ano, 2018, p.149) como que “transforma o corpo em arma, sendo uma forma de resolução de conflito.” Fonseca (p. 171) também explora a ginga da capoeira para dizer que “a movimentação corporal contida na ginga revela a astúcia, capacidade de iludir e enganar o oponente.”, sendo estas, características presentes em Njinga.

Dou continuidade percorrendo a vida desta personagem com a demonstração de passagens dançantes nos contextos das narrativas nas obras literárias pesquisadas. Chamou-me atenção o quanto que os autores fazem alusões ou constroem cenas em que a dança, a espetacularização de rituais se fazem presentes em suas obras. Vejamos que Agualusa (2014) em seu romance *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, o autor cria uma narrativa em que o padre Francisco, vivencia e faz parte dos conflitos da rainha (provável alusão ao padre Antonio Cavazzi¹). Temos então uma cena de grande importância na vida desta rainha. Trata-se do batismo cristão de Njinga.

Ao meio ia Ginga, numa rica maxila, ou palanquim, com dossel de sedas, bordadas a ouro, e assento forrado de púrpura que até a Salomão faria inveja. Ia ela, pois, carregada por quatro colossais escravos, e seguida por suas mucamas, as quais agitavam leques e a aspergiavam com água perfumada. [...] Uma das três dezenas de batucadores, caçadores e homens armados de mosquetes fechavam a fila, toda aquela gente marchando com muito boa disposição, que é uma alegria para o espírito ver como cantam e dançam os africanos. (AGUALUSA, 2014, p. 29)

Eis uma das cenas de grande importância na história de Njinga. Nesta situação, estou a considerar o ‘Axé política’ que estabelece acordos com coroa portuguesa, mostrando sua destreza em fazer acordos para chegar aos fins de interesse de seu reinado e de seu povo. Também se expõe o ‘Axé Mito’, sendo este a inclusão dos aspectos da religiosidade que adentra em diversos momentos de sua vida, promovendo assim, que ela se torne um parâmetro para as crenças que envolve o seu povo, tanto nas práticas ritualistas ancestrais, quanto nos atos de fé

¹ Cavazzi foi um capuchinho que viajou pela região de Congo e Angola registrando a história e os costumes locais. Teve contato direto com a rainha Nzinga mantendo boas relações e tornou-se confidente.

do cristianismo. Essa é Njinga, mulher que usa dos momentos festivos e ritualísticos como espetáculo para si e seu povo. Na cena, percebe-se que na fala narrativa o autor confirma a presença da dança, da musicalidade, da gestualidade como formas de expressões necessárias e frequentemente presentes nas festividades das comunidades africanas e herdadas em nossos festejos no Brasil.

A festa e a dança estão presentes na vida de Njinga desde sua infância, mostrando sua identificação com as formas dançantes de seu povo. Faço então conexão desses instantes com o 'Axé lúdico' que a envolve. É com essa perspectiva de ludicidade, de brincar com o movimento, que Manuel Pedro Pacavira relata em seu romance *Nzinga Mbandi*, uma situação vivida em sua infância.

Sinuosa, cara alegre, voz molhada e quente. Fazia guerra nos seus três quatro cinco seis anos para vir a Mulemba com o avô – e agora só com um forte pretexto: varrer a *Kijima*, arrumar os banquitos e as esteiras, servir a visitas, servir a uma festa, e dançar. Ela e as outras.” (PACAVIRA, 1979, p.73)

Ainda de forma lúdica, mas também apresentando o 'Axé feminino', em que o universo da mulher emerge como elemento fundamental da cena exposta, Pacavira mostra em sua criação poética, outras facetas da jovem Njinga. Na cena a seguir, o corpo se revela sensual e de grande diversão, quando ela dança em coletivo e partilha, mostrando a troca, a intercorporeidade com os pares em movimento.

Ao centro os pares – cada qual por sua vez. Aparece o cavaleiro, aparece o par. Remexem. Se aproxima a ela. Estão os dois cara a cara nuns requebros malucos. E ela se afasta. Se parte. Se parte toda. Parte as ancas roliças. De tal jeito que até parece não ter ossos na bacia. Lhes acompanham os movimentos os pares de fora à espera da vez. Animados todos. (PACAVIRA, 1979, p. 87)

Njinga promovia a festividade e era agente ativa desses eventos. Ver-se que a dança coletiva, a organização de partilhar em grupo faz parte da história da jovem princesa e reafirma a importância dos bailados na vida da comunidade. Reforço essa característica fundamental aos povos africanos com as palavras de Ramos ao dizer que: “É uma arte interessada, ligada intimamente a vida da tribo. A música e a poesia, intrinsicamente ligadas ao gesto e a dança, saem da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais” (2007, p. 106).

Ver-se comumente nas passagens escritas sobre sua vida, a presença da musicalidade e de corpos dançantes que promovem o Axé da alegria e partilha

2870

comunitária. Também a rainha questionava o poder ao se pensar em gênero, para isso, se intitulava rei, e não rainha. Tinha homens e mulheres em sua cama e seus homens eram travestidos de mulher, impondo hierarquias do comportamento de sua etnia. Nesta situação considero duas forças no comportamento de Njinga, o 'Axé feminino' e o Axé política' refletido os conflitos de gênero e de poder contidos nessa situação. Agualusa expõe um desses momentos nas narrativas do personagem condutor em seu romance, o padre Francisco José, ao dizer:

Festejava-se por todo o quilombo a coroação da rainha. Ou do rei, segundo os termos da própria Ginga. Vi batuqueiros e marimbeiros e muito gentio sangando, ou seja, dando enormes saltos, simulando uma peleja – e também isto é uma forma de dança. Postados a entrada da banza da Ginga, encontramos um conjunto de hábeis tocadores de quissage, que são instrumentos de tinir com os polegares belos e harmônicos como aves amestradas. (AGUALUSA, 2014, p. 56-57)

A primeira entrada triunfal de Njinga em Luanda foi quando visitou o governador da época para negociar como embaixadora de seu irmão, rei naquele contexto. Agualusa resgata um segundo momento de triunfo quando ela retorna à cidade de Luanda, agora coroada como rainha (ou rei). Na citação seguinte mais uma vez vem confirmar as pompas altivas que ela patrocinava em seus eventos, seus cortejos, demonstrando seu Axé nos aspectos do feminino, do ser mulher e de força política. Faz-se curioso pontuar que ao falar das mulheres de Njinga estar-se relacionando mulheres do sexo feminino e também suas “mulheres” do sexo masculino.

o ritmado estrondo dos ngomas e atabaques empurra os corpos para a dança. Já escravos saltavam, eufóricos, quando vi surgir a luz dos primeiros archotes e, logo depois, a grande liteira onde seguia a Ginga, em talha dourada, coberta por uma cortina de veludo verde que protegia. As mulheres da Ginga seguiam atrás, dançando, já sem muito fôlego, para folgança da turba. [...] Acompanhei o cortejo, no meio da multidão, que a essa altura já dançava em conjunto com a gente da rainha. Vi dois fidalgos flamengos competindo, em desajeitados saltos, com as mulheres de Ginga. (AGUALUSA, 2014, p. 236)

Diante desse contexto festivo, nem só de festa foi a trajetória da Njinga. A guerra foi um dos contundentes pontos da fama histórica dessa rainha. Símbolo de força e de quebra de paradigma da figura feminina diante do universo de poder masculino. Trago o 'Axé guerreira' para acrescentar nas forças que emanam desta figura. Ela se destaca com seu comando e suas estratégias, sendo um marco em sua personalidade. Percebo essa força como um campo a ser trabalhado em

2871

perspectivas de elaboração de uma corporeidade do artista em movimento em cena. Vejo este referencial de poder e luta, de ir ao campo de batalha e buscar estratégias como saberes a serem construídos no aprendizado corporal do artista da cena a partir de vivências com as manifestações cênicas afro-brasileiras. Linda M. Heywood em seu livro de narrativa histórica *Jinga de Agola – a rainha guerreira da África*, a autora passa por essas características bélicas da rainha, sendo essa característica presente desde sua formação quando adolescente, até sua velhice. O ‘Axé de guerreira’ é percebido no texto: “Ela gabava-se de sua perícia mesmo aos setenta anos, e seu biógrafo Gaeta escreveu que ficou impressionado com o conhecimento sobre a arte da dança militar e sua habilidade ao empunhar o machado.” (HEYWOOD, 2019, p. 64)

A morte de Njinga não foge a ritualidade e teatralização que acompanha toda a vida desta mulher. Durante seu funeral, enterro e após, muitos eventos sucederam. Dentre estes, encenações de seus feitos bélicos se destacavam.

reconstituições e esquetes de suas estratégias militares que mostravam o modo de Jinga de chamar as tropas para a formação, seus ataques surpresa, suas ações na batalha, sua forma de tratar os inimigos e o comportamento dos prisioneiros. No final de cada apresentação, os soldados/atores ficavam na frente de seus oficiais, erguiam os arcos e as flechas e gritavam: “Viva a rainha, estou pronto para dar minha vida, para defende-la dos inimigos”.

[...] Suas atendentes pessoais também fizeram sua parte: animaram o *tambo* com danças vigorosas e sugestivas [...] (HEYWOOD, 2019, p.246)

O Axé, considerado como energia fundamental do ser e de suas relações com o mundo é a energia que guia esta proposta de pesquisa com pretensão de conduzir o artista da cena em seus processos de descobertas para a criação. Ao considerar os Axés contidos na essência de Njinga, forma-se relações de força contidas no movimento e nas revelações de saberes da negritude, da ancestralidade que são expostas no corpo em contato com danças das tradições negras do Brasil. Portanto, o Axé que compõe o corpo em movimento na cena significa saberes para o artista da cena e para o público com que se relaciona. A partir desta reflexão, deseja-se promover o Axé para o corpo do artista cênico que venha de outras referências de ritualidades cênicas e não das estruturas formais de um teatro/dança eurocêntrico amplamente divulgado em nossas instituições de formação de Artistas.

Agualusa por meio da sua personagem Padre Francisco, traz uma reflexão que pode nos levar para o Axé individual e coletivo que exploramos ao longo da vida, que construímos como nossa conexão com o universo. Ele diz:

Nascemos, crescemos, fazemo-nos adultos e depois velhos. Não habitamos ao longo da vida um único corpo, e sim inúmeros, um diverso a cada instante. A essa corrente de corpos que uns aos outros se sucedem, e aos quais correspondem também diferentes pensamentos, diferentes maneiras de ser e estar, poderíamos chamar universo – mas insistimos em chamar indivíduo. Grosso erro. (AGUALUSA, 2014, p. 245)

O diálogo que proponho é com o corpo que se percebe e/ou se descobre envolvido no universo da ludicidade que se propõe ao conectar-se com o mundo técnico/expressivo das tradições populares, que apreende seus saberes na prática do fenômeno estético/artístico, pensando que “O corpo é nosso meio geral de ter um mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203). Neste sentido, o corpo significa o seu meio, o seu ambiente. O corpo está em diálogo com o mundo sendo fenômeno, bem como percebendo os fenômenos expostos no mundo. Nesse diálogo, as coisas podem e são ressignificadas em formas de comunicação, de linguagem, de aprendizagens, de Axé.

Jonas Sales
UnB

jonassales1@gmail.com

Professor do Departamento de Artes Cênicas/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Doutor em Artes (UnB). Mestre em Educação e Especialista em Dança pela UFRN. Coordenador do Grupo de Pesquisa e Extensão CENA SANKOFA – Núcleo de estudo das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea

Referências:

- AGUALUSA. José Eduardo. **A rainha Ginga – E de como os africanos inventaram o mundo**. Lisboa: Quetz, 2014.
- ERISMANN, Cecília. **A origem da palavra Axé**. Disponível em: Revista Babel - <https://pt.babel.com/pt/magazine/origem-da-palavra-axe>. Consulta em 02/07/2021.
- FONSECA, Mariana Bracks. **Ginga de Angola: memórias e representações da rainha guerreira na diáspora**. 2018, 340f. Tese (doutorado). História social. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.
- GLASGOW. Roy. **Nzinga**. São Paulo: Perspectiva, 2013
- HEYWOOD M. Linda. **Jinga de Angola – a rainha guerreira da África**. São Paulo: Todavia, 2019.

LUZ, Marco Aurélio. **Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira**. Salvador-BA: SECNEB, 1993.

_____. **Cultura negra e ideologia do recalque**. 3ª ed. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MOURA, Glória. A força dos tambores: a festa nos quilombos contemporâneos. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; SOUZA REIS, Letícia Vidor de. **Negras imagens: Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: Estação Ciência, 1996.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Estesia: corpo, fenomenologia e movimento**. São Paulo: LiberArs, 2018.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. Matripotência: òyá nos conceitos filosóficos e instituições sociopolíticas [iorubás]. **What Gender is Motherhood?** Tradução: Wanderson Flor. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

PACAVIRA, Manuel Pedro. **Nzinga Mbandi**. Lisboa: Edições 70, 1979.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2007.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade – a formação social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Imago ed.; Salvador: Fundação Cultural do estado da Bahia (Bahia Prosa e Verso), 2002.

Subjetividade e periferia: o que dizer sobre arte e margens?

Laís Castro dos Santos (UFRJ)

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

Resumo: Este texto busca oferecer uma abordagem interseccional para pensar performance e margem. A partir de leituras do feminismo negro busca-se pontuar percepções sobre subjetividades e periferia a partir da performatividade de corpos em ação e relação no espaço. Dessa forma, a escrita busca operar a fim de evidenciar uma multiplicidade de narrativas. É apresentada a conceituação de Tiarajú Pablo D'Andrea a respeito da subjetividade periférica contemporânea como um processo de construção coletiva calcada nas experiências estéticas. A questão das margens é exposta em uma perspectiva geográfica/geopolítica e também como limitação entre interno e externo do corpo. Nesta última acepção é possível relacionar margem e abjeção a partir da leitura de Judith Butler.

Palavras-chave: PERIFERIA. PERFORMANCE. MARGEM. GÊNERO. NEGRITUDE.

Abstract: This text seeks to offer an intersectional approach in order to think about performance and margin. From readings of black feminism, we seek to point out perceptions about subjectivities and periphery from the performativity of bodies in action and relationship in space. Thus, this writing seeks to operate in order to highlight a multiplicity of narratives. Tiarajú Pablo D'Andrea's conceptualization of contemporary peripheral subjectivity as a process of collective construction based on aesthetic experiences is presented. The issue of margins is exposed from a geographic/geopolitical perspective and also as a limitation between the internal and external parts of the body. In this last sense, it is possible to relate margin and abjection from the reading of Judith Butler.

Keywords: PERIPHERY. PERFORMANCE. MARGIN. GENDER. BLACKNESS.

1. O que dizer sobre arte e margem?

“O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá [...]” (Lima Barreto em Clara dos Anjos)

Introduzir um texto sobre periferia com uma epígrafe escrita há cerca de 100 anos por um homem negro que participou do cotidiano de seu subúrbio não é apenas pontuar uma referência histórica na literatura. É trazer uma memória e refletir sobre tempo e identidade em uma perspectiva espiralar.

2875

Para escurecer um pouco mais a narrativa evoco o adinkra¹ Sankofa. Não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido, em outras palavras, o retorno ao passado para ressignificar o presente e construir um futuro é basicamente o significado deste adinkra que é geralmente representado por um pássaro olhando para trás. Mas Sankofa também pode ser representado por uma forma de “coração”, forma esta que é cotidianamente encontrada nos portões, janelas e outros artefatos de ferro do meu bairro² e de outros vizinhos.



Imagem 1: Adinkra Sankofa marcado em portão com grade de ferro.

Esta tradição de marcar adinkras como Sankofa em artefatos de ferro remonta aos tempos de escravização, sendo utilizada como forma de resistência dos valores culturais africanos. A mensagem subliminar³ esculpida nos portões resiste até hoje, e toda vez que encontro com um Sankofa na rua, me lembro: existe algo a ser recuperado para que possa me aterrar no presente e construir futuros.

O que acontece nesse espaço dos infelizes? Como as experiências de perda, de privação e de marginalização constroem subjetividades? Como os corpos marcados por diversas interseccionalidades de opressão agem no mundo? Como os espaços periféricos se modificaram ao longo último século? Como as palavras de Lima Barreto são reiteradas e contrapostas? Há felicidade na periferia? Estas questões acompanham minha pesquisa e endereçam tensionamentos para as composições estéticas.

¹ Adinkras são ideogramas de Gana que representam aforismos ou conceitos.

² Cabe pontuar que sou cria de Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro.

³ <https://todosnegrosdomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes/>

Assim, busco neste texto pontuar percepções sobre subjetividades e periferia a partir da performatividade de corpos em ação e relação no espaço. Dessa forma, a escrita busca operar a fim de evidenciar uma multiplicidade de narrativas. A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) faz colocações nesse sentido em seu livro *O Perigo de uma História Única*. O título já anuncia o conteúdo que conta sobre processos pelos quais são criados estereótipos que engessam as potências das histórias e das pessoas.

Chimamanda narra a dificuldade de sua colega de quarto em uma universidade americana de transpor o que ela chama de arrogância bem intencionada e considerar sentimentos mais complexos que a piedade. Certamente a colega ouviu a vida toda várias versões de uma mesma história sobre a África que construíram este olhar. A autora afirma que o poder rege a forma como as histórias são contadas, quem as conta, se conta sobre si ou sobre os outros. Quais histórias sobre periferia nos foram contadas?

Djamila Ribeiro marca a importância de se interromper com o regime de autorização discursiva, que legitima certos grupos em detrimento de outros. Cabe, neste ponto, elucidar o caráter persuasivo da comunicação. Fiorin (1999) apud Trotta (2010) afirma que

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que transmite. A linguagem é sempre comunicação (e, portanto, persuasão), mas ela o é na medida em que é produção de sentido. (FIORIN, 1999, p.52)

Fica evidente a não neutralidade da comunicação e como os discursos são manipulados para construir uma “verdade”. Podemos entender o discurso como um sistema pelo qual se criam imaginários sociais que validam o poder. Quem conta quais histórias sobre quem? Esta é uma pergunta crucial para estabelecer rotas de fuga dos discursos hegemônicos.

A partir da formação da subjetividade periférica contemporânea como um processo de construção coletiva calcada nas experiências estéticas é possível vislumbrar um caminho de desvio. O sociólogo Tiarajú Pablo D’Andrea (2013) aponta a constituição dessa subjetividade a partir de um deslocamento do estigma da pobreza e violência para o orgulho desta condição. Este processo, que o autor localiza no início nos anos de 1990, contou com a forte presença de coletivos

2877

artísticos que atualizaram as formas de representação e do “sentir-se periférico” (D’ANDREA, 2013, p.138).

Assim, os moradores de bairros populares, transformam os estigmas que lhes foram impostos em possibilidades de

construir novas formulações sobre si mesmo e sobre sua posição no mundo. Dessa forma, uma nova subjetividade se forma na periferia, sobretudo entre os jovens, enfatizando o orgulho de sua condição e as potencialidades dessa condição. (D’ANDREA, 2013, p. 15)

Isto posto, entendemos que a nova subjetividade periférica emerge a partir de uma criação de si mesmo daqueles que não mais absorvem os adjetivos colocados por outrem e buscam sua emancipação através de suas estéticas que refletem o que é vivido.

Dialogando com D’Andrea e com a feminista negra Patricia Hill Collins e sua elaboração sobre o ponto de vista feminista percebo a necessidade de localizar minha escrita. Djamila Ribeiro aponta que o lugar de fala não se trata necessariamente de experiências de indivíduos, “mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania.” (RIBEIRO, 2017, p. 34)

Ao reconhecer a dialética de experiências entre arte e vida, é oportuno delimitar quais aspectos das experiências periféricas nos debruçarmos bem como de quais periferias estamos tratando. A Zona Oeste do Rio de Janeiro, mais precisamente, os territórios do entorno do bairro onde vivo, possuem diversos traços em comum e são os lugares que trato para realizar a pesquisa que dá origem a este texto. Ao traço geográfico desta localização sublinho a minha experiência como mulher negra.

Adriana Silva (2018) aponta a ideia de *uma* experiência em Victor Turner, que requer uma articulação intersubjetiva e torna-se compartilhável através de uma expressão. Dessa maneira,

os significados obtidos a duras penas devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, ou seja, postos em circulação. (...) Turner reconhece essa expressão da experiência como a própria performance. Performance então entendida como os diversos desdobramentos do ritual numa relação dialética entre arte e vida, entre drama estético e drama social. (SILVA, 2018, p. 35)

Sendo assim, é possível reconhecer a potência das subjetividades que se relacionam a partir de experiências comuns. Como então performar essas

2878

experiências? Ou seja, como criar outros sentidos para o vivido e colocá-los em circulação? Aqui é importante elucidar que não se trata de representar a realidade de forma que a arte atue como metáfora do real e permaneça apartado deste. A busca é por performances que criem mundo com o mundo, provoquem vida a partir da prática de vida.

Como investir em estéticas que escapem da lógica da fetichização e/ou da estereotipia? Diversidade e complexidade são duas palavras que ressoam com a pergunta feita. Cabe ressaltar que a experiência comum, coletiva, não é antagônica à experiência individual; não deve atuar como um filtro que apaga as diferenças. O conceito africano Ubuntu nos auxilia a pensar esse ponto; eu sou porque nós somos, esta humanidade compartilhada que compreende singularidades em relação.

Como pensar uma dança mulher negra periférica que considere estas três palavras na sua dimensão do vivido, não apenas como categorias abstratas? A ideia de uma categoria abstrata que generaliza se conecta com a formação de estereótipos que essencializam uma identidade. É possível desestabilizar estas três palavras (mulher, negra, periférica) ao entendê-las como performance, como ação no mundo, e, portanto, passíveis de agência e desvio.

2. Mulher negra e periférica: um destino unívoco?

Clara dos Anjos, a filha do carteiro Joaquim no romance de Lima Barreto é uma jovem negra que acessou a educação e foi criada com recato no subúrbio do Rio de Janeiro no início do século XX. Em diversos momentos do texto o autor insiste que sua mãe, a dona de casa Engrácia falhava ao não demonstrar a vulnerabilidade à qual a filha era exposta. Faltava à Clara uma consciência de sua “condição”, segundo o autor.

Lima Barreto deixa implícito que mulheres negras pobres estavam muito mais suscetíveis a ser alvo de homens que se aproximavam afetivamente/sexualmente sem a intenção de se comprometer com o casamento. Tais palavras parecem completamente fora do contexto do século XXI, no entanto, o que mais interessa é a construção simbólica desta condição de mulher negra periférica.

Clara não sabe da sua condição. Clara se apaixona por Cassi, um homem branco suburbano de uma família influente. Clara engravida. Cassi foge para o Mato Grosso. Clara vai à casa dos pais de Cassi e pede assistência. Assistência negada,

2879

Clara é desacreditada. A última frase do romance é de Clara para sua mãe. Ela diz: - Nós não somos nada nessa vida.

Desse lugar de não ser nada, de ser “lata de lixo da sociedade brasileira” (GONZALEZ, 1984, p. 225) é de onde partimos para pensar artes do corpo. E que corpo é esse? Quais corpos são esses? E quais atravessamentos marcam esses corpos?

Judith Butler aponta a questão das fronteiras do corpo em Julia Kristeva e a ideia de abjeção como o que foi expelido do corpo, o que foi tornado “Outro” como excremento. A leitura de Íris Young sobre o trabalho de Kristeva assume que o

repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade. (BUTLER, 2020, p. 231)

Nesse sentido, entendemos os processos de exclusão e dominação a partir de identidades consolidadas nessa instituição do “Outro”. As fronteiras entre “interno” e “externo” que compõem os contornos do sujeito e apontam para a diferenciação entre eu e outro, são mantidas para “fins de regulação e controle sociais.” (idem) Margens, assim como sugere Butler em sua leitura de Mary Douglas, é onde os sistemas sociais são vulneráveis, e por isso são consideradas perigosas.

Fica evidente, assim, a negação do estatuto de sujeito à corpos que escapam da centralidade, entendida aqui como branquitude, falocentrismo e heterossexismo. A outridade é silenciada para manter a estabilidade, esta que “é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto” (idem).

Compreende-se, então, como a periferia, em oposição à ideia de centralidade, é considerada neste lugar de abjeção. Esta repulsa é endereçada a corpos, subjetividades, epistemologias e cosmovisões.

Para fomentar estas questões apresenta-se a distinção entre as noções de consciência e memória formuladas por Lélia Gonzalez (1984).

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. (...) Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente

2880

vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioula, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. (GONZALEZ, 1984, p. 226)

A autora evidencia através de uma leitura psicanalítica e linguística como se estrutura a “neurose cultural brasileira” (GONZALEZ, 1984, p. 232), ou seja, os mecanismos pelos quais são ocultos os sintomas do problema, neste caso, precisamente a articulação entre racismo e sexismo. Operação da repulsa que recalca e oculta nos recantos da memória.

A memória impressa em ferro, por exemplo, escapa do discurso da consciência. O apontamento do adinkra Sankofa para um tempo que se espirala é apreendido por esse não-saber que conhece. Lélia Gonzalez oferece outro exemplo que ilustra a diferenciação entre consciência e memória através da definição de mucama do dicionário Aurélio.

Mucama. (Do quimbundo mu'kama ‘amásia escrava’) S. f. Bras. A escrava negra moça e de estimação que era escolhida para auxiliar nos serviços caseiros ou acompanhar pessoas da família e que, por vezes era ama-de-leite. (GONZALEZ, 1984, p. 229)

A palavra africana de língua quimbunda, possui um significado que é ocultado da definição oficial do dicionário. O sentido de amante fora da instituição do casamento se inscreve nas práticas sociais e atravessa a história de Clara mesmo décadas⁴ após a abolição da escravatura no Brasil. “E, pelo visto, não é por acaso que, no Aurélio, a outra função da mucama está entre parênteses. Deve ser ocultada, recalcada, tirada de cena. Mas isso não significa que não esteja aí, com sua malemolência perturbadora.” (GONZALEZ, 1984, p. 230)

Contramão da história oficial, pensar Sankofa, uma personagem como Clara, corpo-performance e periferia através da memória, como uma arqueologia que escava e encontra elementos que foram encobertos, talvez seja uma possibilidade de vislumbrar outros destinos além do silenciamento e da objetificação.

3. Periferia de onde?

Reiterando a relação entre arte e vida, entre arte de performance e a performatividade dos corpos em ação no mundo, podemos pensar como estes dois pólos constroem realidades e experiências. Segundo Richard Schechner, as

⁴ A história se passa nos anos de 1920.

performances podem estar no domínio do faz de conta (make believe) ou de produzir crenças (make belief): “As performances da vida cotidiana produzem crença- criam as próprias realidades sociais que representam”⁵ (SCHECHNER, 2013, p.42), a arte de performance, nesse sentido, estaria no domínio do faz de conta, espaço onde é convencionalizada a encenação ou fabulação.

Entretanto, interessa-nos aqui pensar a permeabilidade das fronteiras entre estes dois domínios, como a arte se dilui na vida cotidiana, principalmente em propostas que não utilizam equipamentos de cultura tradicionais. Como pensar essa margem, essa delimitação que opera no nível do conceito ao mesmo tempo que o faz na experiência? Como a arte de performance pode provocar a realidade cotidiana, na medida em que faz parte dela?

Ao ter como referência espacial a Zona Oeste do Rio de Janeiro, delimita-se o rural-urbano como traço geográfico mas também geopolítico no sentido de ser um espaço periférico que compõe bordas da cidade. Podemos pensar também na dimensão afetiva do espaço que em sua materialidade compõe modos de vida.

As construções baixas, os espaços não construídos, a presença de morros e florestas oferecem possibilidades de relação com o espaço diversas daquelas proporcionadas por lugares de urbanidade mais intensa. Este aspecto gera paisagens e modos de relação específicos com o espaço, além da distância dos espaços centrais da cidade que opera na geografia e nas barreiras simbólicas. Grada Kilomba conta sobre experiências de bell hooks nesse sentido:

Através daqueles trilhos se chegava no centro: lojas em que ela não podia entrar, restaurantes onde ela não podia comer e pessoas que ela não podia olhar nos olhos. Esse era um mundo onde ela poderia trabalhar como doméstica, criada ou prostituta, mas onde ela não podia viver; ela sempre tinha de retornar à margem. (KILOMBA, 2020, p. 67)

A margem se constitui, então, como um lugar de repulsa e negação. No entanto, é deste espaço que pode surgir resistência, “(...) a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2020, p. 68)

Nesta pista imagino perguntas que me movem: Como se mover em dança a partir da relação com o espaço? Como criar estados de dança e performance que

⁵ The performances of everyday life “make belief ” – create the very social realities they enact. (Tradução nossa)

sejam atravessados por estas imagens? Como performar as diferenças sem investir em hierarquizações?

4. Corpo, espaço, tempo e movimento: botando identidades para dançar

Pelo exposto, entendemos a construção performativa das identidades, que não são um dado a priori, mas elaboradas na ação. Sendo assim, sigo na busca por um corpo-dança afroancestral, perspectiva apresentada por Sandra Haydée Petit (2015), que relaciona dança com existência e encantamento da vida. Novamente a ideia de Sankofa se faz presente, buscar na ancestralidade elementos que permitam transformar os sentidos do presente e imaginar futuros.

Petit ressalta a importância da dança na cosmovisão africana:

A dança é também o que nos faz transcender a dor, a angústia, a injustiça, a humilhação, a tentativa de redução e de aniquilamento, lembrando-nos de quem somos, gerando a força espiritual que engrandece, potencializa e sacraliza. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa **existir**. (PETIT, 2015, p. 74)

É essencial marcar a relação entre corpo, movimento e existência, “para essa concepção de mundo, tudo que sustenta e aumenta a força vital deve ser celebrado pelo corpo, daí a necessidade de vivenciar a espiritualidade diretamente no corpo.” (PETIT, 2015, p. 93)

A insistência pela delimitação geográfica de onde nasci e fui criada também é uma proposição que dialoga com a ideia de chão, que na cosmovisão africana é símbolo da ancestralidade. “Daí a importância do bater o chão, acordando a força vital que emana da terra e se distribui no corpo, que brota dele, fazendo elo entre presente e passado” (PETIT, 2015, p. 77)

Assim, proponho botar as identidades para dançar no sentido da ação de criação de si própria e do movimento do corpo que está ancorado em diversos marcadores de opressão. Por uma dança que realize a existência. Por uma dança negra, mulher e periférica!

Laís Castro dos Santos
UFRJ

E-mail: laiscastro.arte@gmail.com

É artista da dança e arte-educadora licenciada em Dança pela UFRJ. Atualmente cursa a pós graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação no IFRJ Campus Nilópolis e o mestrado no Programa de Pós Graduação em Dança na

2883

UFRJ. Sua pesquisa acadêmica e artística se relaciona com os cruzamentos do audiovisual e a subjetividade periférica.

Tatiana Maria Damasceno
UFRJ

E-mail: tatidamaria@gmail.com

É coreógrafa, intérprete e docente nas graduações em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Dança do DAC-EEFD- UFRJ. Coordenadora de Graduação do Curso de Bacharelado em Dança. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (2015). Mestrado em Ciências da Arte pela UFF (2003). É coordenadora da NUDAFRO Cia de Dança Contemporânea da UFRJ.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 20ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- CERQUEIRA, Jéssica. **Memórias da África em ferro: A mensagem subliminar esculpida em antigos portões**. 2016. Disponível em <<https://todosnegrosdomundo.com.br/memorias-da-africa-em-ferro-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes/>> Acesso em: 02 abr. 2021.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. 2013. 295f. Tese de Doutorado em Sociologia- Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%2C%20L%C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf> Acesso em: 02 abr. 2021.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- PETIT, Sandra Haydée. Apresentando o corpo-dança afroancestral, um conceito gingado. In:___ **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral Africana na formação de professoras e professores**. Fortaleza: Ed UECE, 2015. p.71 – 103.
- SILVA, Adriana de Oliveira. **Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil**. 2013. 402f. Tese de Doutorado em Antropologia Social- Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é Lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. New York: Routledge, 2013.
- TROTTA, Mariana de Rosa. **A dança-espetáculo: uma análise semiótica**. 2010. 198f. Tese de Doutorado em Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2010.

2884

Uma cartografia da dança afro-brasileira: entre o tradicional e contemporâneo

Laís Schalch (Unicamp)

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

Resumo: A dança afro-brasileira é múltipla e é composta de inúmeros atores e perspectivas que foram se desenvolvendo ao longo da história. Essa pesquisa apresenta uma dança afro específica, advinda de um contexto mais religioso e que na década de 1920, com o movimento modernista, ela vai se consolidando como arte moderna e contemporânea. A grande expoente desse trabalho inicial com a dança afro é Mercedes Baptista no Rio de Janeiro. De lá para cá, inúmeros nomes têm desenvolvido uma dança afro-brasileira, combinando elementos religiosos e ancestrais com elementos contemporâneos. Este trabalho tem o objetivo de cartografar essas experiências e transformações da dança afro-brasileira no Brasil e em seu processo de se constituir enquanto uma dança contemporânea. Para isso foi realizada uma pesquisa de revisão bibliográfica em periódicos acadêmicos de três universidades que possuem forte trabalho com a dança afro-brasileira: Universidade Estadual de São Paulo – campus São Paulo, Universidade Estadual de Campinas e Universidade Federal da Bahia. Essa pesquisa possibilitou destacar a multiplicidade de experiências que se espalham de forma rizomática.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-BRASILEIRA. CARTOGRAFIA. TRADICIONAL. CONTEMPORÂNEO

Abstract: Afro-Brazilian dance is multiple and is composed of countless actors and perspectives that have developed throughout history. This research presents a specific Afro dance, arising from a more religious context and in the 1920s, with the modernist movement, it was consolidated as modern and contemporary art. The great exponent of this early work with Afro dance is Mercedes Baptista in Rio de Janeiro. Since then, countless names have developed an Afro-Brazilian dance, combining religious and ancestral elements with contemporary elements. This work aims to cartography these experiences and transformations of Afro-Brazilian dance in Brazil and its process of becoming a contemporary dance. For this, a bibliographic review research was carried out in academic journals from three universities that have a strong work with Afro-Brazilian dance: State University of São Paulo – São Paulo campus, State University of Campinas and Federal University of Bahia. This research made it possible to highlight the multiplicity of experiences that spread in a rhizomatic way.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCE. CARTOGRAPHY. TRADITIONAL. CONTEMPORARY.

1. Arte, tradição e contemporaneidade – uma cartografia

Kabengele Munanga (2019) aponta para a complexidade do trabalho em definir as artes plásticas afro-brasileiras, pois com o processo de escravização, os negros africanos tiveram uma ruptura em seus modelos sociais, políticos, econômicos e religiosos no Brasil. Apesar disso, a religiosidade africana foi um elemento cultural de continuidade, apesar do constante exercício de proibição e exigência de que a religião católica fosse a única e verdadeira. Munanga atribui tal continuidade ao fato de que apesar da população escravizada não ter podido trazer suas ferramentas e elementos ritualísticos, trouxera objetos menores tais como amuletos e encontraram no Brasil condições vegetais semelhantes às regiões de onde vinham. Assim, apesar da violência e condições que eram submetidos produziam sua arte vinculada a religiosidade, incluindo certas inovações. Assim, a arte afro-brasileira é, segundo esse autor, uma arte ritual e religiosa que apenas na década de 30 e 40 passou a ser trabalhada como arte popular ou primitiva, muito em decorrência do movimento modernista e da busca pelo nacionalismo. Destaca-se que o autor, em busca de uma classificação do que seria a arte plástica afro-brasileira, constrói categorias que buscam se afastar da mera biologização dessa arte. Para ele, há espectros da arte afro-brasileira, desde o centro onde se encontra a arte mais próxima a sua origem africana em termos de técnica e tema. E ao se afastar desse centro, os pontos mediano e periférico, onde artistas estabelecem algum diálogo com a temática, ou com a técnica, mas recriam e inventam novos modos desses fazeres artísticos.

Podemos aproximar essa compreensão das artes plásticas para a dança afro-brasileira. A dança, segundo Oliveira (2006), tem um papel ritualístico, em especial na África, em que todos os momentos importantes são ritualizados com danças. Ela é então a arte que comunica através do movimento e do corpo, assim como as histórias orais eram responsáveis por transmitir o conhecimento. Assim, a dança afro-brasileira é uma arte ritual e religiosa que também na década de 30 e 40 passa a ser transpostas para a cena moderna e contemporânea.

Marianna Monteiro (2011) é uma das pesquisadoras que reconstrói a história da dança afro-brasileira, que na década de 20 sai do espaço religioso e ganha os palcos através da dançarina Mercedes Baptista, no Rio de Janeiro. De lá

2886

para cá houve um longo percurso marcado por diversos personagens e visões que consolidaram o que hoje chamamos de dança afro-brasileira, em sua diversidade e pluralidade.

Fernando Ferraz (2012) chama a atenção para o fato de que a dança afro não possui uma linearidade, em que haja uma origem única e a partir de então se tem uma linhagem desenvolvida. Apesar de ela surgir de uma identidade comum – matriz étnica, negra e afirmativa -, ela é paradoxalmente, uma linguagem artística heterogênea, apresentando singulares visões de mundo, e abertas para novas construções. A cultura africana já chegou no Brasil de forma fragmentada pois o tráfico negreiro separou povos e os misturou em novo contexto. Assim, a dança afro deve ser vista em sua pluralidade. Além disso, o autor chama a atenção para a questão da tradição, muito vinculada a dança afro-brasileira. Muitos autores avaliam que a cultura tradicional não poderia ter atualizações, transformações e renovações, no entanto, para Ferraz, a cultura tradicional também cria e renova.

Amadou Hampate-Bá (2010) faz uma problematização interessante, quando relata a forma de transmissão do conhecimento através da oralidade, indicando a importância da palavra para as tradições das quais ele conhece em especial da savana Africana – tradições como bambara e peul. A palavra deve ser reverenciada àqueles que precederam quem fala atualmente, o que não impede novas criações e acréscimos àquilo que se está falando. A tradição é composta, de acordo com esse autor, por acréscimos e complementos contemporâneos, sempre reverenciando o passado. Destaca ainda que o aprendizado se dá pela experiência, pelo vivido, e assim, não importa a quantidade de saber que se tem e se conhece, o que importa é o viver aquilo de maneira integrada a vida. O autor relata histórias de etnólogos, um em específico, que foi para Tougan conhecer a prática da galinha sacrificial, sem, no entanto, viver conforme aquela tradição. Dessa forma, não tinha como conhecer tudo que envolvia aquela prática. A educação na África do Bafur, como Hampate Bá chama, é uma educação vinculada a vida, e não apartada. Não havia conhecimento sistematizado como nos modelos europeus, e considerava-se, em geral, que aos 42 anos aqueles que se iniciaram a um determinado ofício o teriam assimilado e passava a participar ativamente das decisões dos grupos. Esse parêntese é importante para a pesquisa proposta aqui, pois, uma vez que o conhecimento da dança afro é transmitido, majoritariamente, pela tradição oral, sem uma sistematização, é fundamental a vivência na dança. É necessário praticar e

experienciar a dança profundamente, além de ser necessário o reconhecimento e acolhimento daqueles que já estão há mais tempo na estrada, que transmitiram o conhecimento para o iniciante. O percurso daquele que pratica aos poucos torna-se autônomo, mas sempre em diálogo com aqueles que o antecederam, sempre disposto a aprender mais, um aprendizado para a vida.

Esse trabalho se dedica a cartografar essas experiências e transformações da dança afro-brasileira no Brasil e em seu processo de se constituir enquanto uma dança contemporânea. O conceito de cartografia na filosofia foi criado por Gilles Deleuze e Felix Guattari (2011) na obra *Mil Platôs*, e é um dos princípios do pensamento rizomático. Trata-se, com esse conceito, de compreender a realidade a partir de seus processos, compreender uma realidade em sua multiplicidade e por isso recorrem a imagem do rizoma. O rizoma é um conceito extraído da biologia para “exemplificar” um jeito de organizar a pesquisa que não tem a pretensão de atingir o uno, mas de manter, na pesquisa, o múltiplo. Isso porque o rizoma, espécie que representa por exemplo os tubérculos, crescem sem um único centro, em oposição ao modelo arbóreo – que a partir de suas raízes faz surgir seu tronco e ramificações. Ou seja, no “modelo árvore” o múltiplo existe a partir de um centro. O rizoma, por outro lado, surge a partir da multiplicidade. Segundo os autores o múltiplo pode ser descrito pela fórmula matemática “n-1” sendo que o um representa o todo, ou seja, é sempre subtraindo o todo; e o n são os objetos e acontecimentos múltiplos.

Longe de esgotar as possibilidades, o objetivo aqui é destacar trabalhos que propõem um diálogo entre o tradicional e o contemporâneo tendo como eixo a dança afro-brasileira, atuando na valorização e fortalecimento da cultura negra no Brasil.

Para tanto elaborou-se uma revisão bibliográfica sobre dança afro no Brasil e sua relação com a contemporaneidade a partir da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD e dos repositórios de teses de universidades brasileiras que se dedicam ao tema da dança e possuem núcleos de estudo da dança afro, em especial Unicamp, UFBA e Unesp das Artes. As palavras chaves para a pesquisa foram dança afro-brasileira e contemporaneidade.

A primeira parte deste trabalho apresenta uma breve contextualização do que é dança-afro, para então adentrar na segunda parte, em que se apresenta o resultado da revisão bibliográfica de pesquisas mais recentes que envolvem a dança

afro e a contemporaneidade. Ao final serão tecidas as considerações finais advindas da análise.

2. Uma dança afro-brasileira

Escrever sobre a história da cultura africana no Brasil é resgatar o processo constituinte desse país, pautado na invasão dos portugueses e o tráfico de escravizados, que ainda marcam as desigualdades sociais desse país. A escravidão no Brasil trouxe povos africanos de diferentes etnias para aqui trabalharem de maneira forçada. A reconstituição dessa história não é simples, uma vez que está pautada no apagamento da história oficial. O que houve foi um encontro de diferentes grupos, que se deu desde os porões dos navios, e nas terras brasileiras se reinventaram, trocaram e criaram novas formas de viver. Essas manifestações culturais e religiosas estavam pautadas na oralidade, ou seja, não tinham registros escritos apenas a transmissão do conhecimento entre as gerações, e muitas vezes atuavam na clandestinidade. Sabe-se que o candomblé foi institucionalmente proibido durante muito tempo e só em 1939, com a atuação da Mãe Aninha, Iyalorixá fundadora do terreiro Ilê Axé Opo Afonjá, que foi lançado um decreto que punha fim à proibição aos cultos afro-brasileiros. Ainda assim, nos dias atuais vê-se muitas notícias de casos de destruição e violência contra as religiões de matriz africana.

Dança afro, segundo Fernando Ferraz (2017), pode ser considerada uma vertente da dança negra no Brasil, que tem uma influência forte das danças litúrgicas afro-brasileiras, como o candomblé. No entanto, essa dança absorve movimento de outras vertentes da dança negra tais como das danças populares da capoeira, e até da dança clássica e contemporânea. Essa multiplicidade caracteriza a dança afro e por isso o título dessa sessão é “uma” dança afro, dizendo de sua particularidade e ao mesmo tempo eliminando a possibilidade de a entender como única, se usássemos o artigo definido “a”.

Fernando Ferraz (2012) faz um histórico dessa dança afro-brasileira a partir da década de 1920, período marcado pelo movimento modernista, cujo esforço foi o de construir uma identidade nacional brasileira com forte apelo para a revitalização e valorização da cultura popular. Seu maior expoente foi Mário de Andrade que registrou e catalogou muita coisa da cultura popular brasileira. É nesse contexto que surgem figuras como João da Gomeia, babalorixá que transpôs a

2889

dança afro-brasileira praticada nos terreiros para os palcos e revistas. Apesar da forte crítica que recebeu por estar levando um conhecimento secreto e religioso para os palcos, ele contribui para fortalecer a religião nagô. Eros Volúvia e Felicitas Barreto foram bailarinas com formação clássica do ballet, brancas, que se encantaram com a cultura tradicional brasileira e buscaram inserir as corporeidades africanas e indígenas em seus trabalhos. Felicitas inovou ao criar o Ballet Negro, o primeiro Balet Folclórico do Brasil. Apesar disso, ambas se apropriaram da cultura negra de forma estereotipada, exótica, repleta de preconceitos e desconhecimento. Um exemplo disso foi quando associaram Exu ao diabo em uma de suas apresentações, demonstrando o forte preconceito e incompreensão da cultura. É, no entanto, a figura de Mercedes Baptsita, carioca, negra, de origem pobre que enfrentou o preconceito racial em sua época, que está vinculada ao surgimento de uma dança afro-brasileira moderna.

Marianna Monteiro (2011) atribui a Mercedes Baptista o título de dança afro como uma dança moderna brasileira. Mercedes Baptista foi uma mulher negra que iniciou seus estudos como bailarina no Rio de Janeiro, com Eros Volúvia, tendo sido a primeira bailarina negra a integrar o Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1948. Apesar disso, era ainda pouco escalada para as apresentações.

É na sua relação com o Teatro Experimental Negro, que ingressa em 1940, que tem suas habilidades enquanto bailarina e coreógrafa potencializadas. É nesse movimento negro, liderado por Abdias Nascimento, que conhece a bailarina americana Katherine Dunham. Destaca-se que além de bailarina, Dunham era antropóloga, e realizou extensa pesquisa sobre as danças de matriz da diáspora negra na América Latina e Caribe. Por conta desse trabalho enquanto pesquisadora é que ela transforma a visão que se tinha até então das danças de matriz afro-diaspórica, não vai na chave do exótico, excêntrico, primitivo, inconsciente, mas fazendo um cuidadoso trabalho de se afastar de pré-concepções desse estilo de dança enquanto da ordem do selvagem e trazendo para o centro a questão da própria corporeidade. Apesar de alguns críticos serem racistas, afirmando que o corpo negro não poderia dançar o ballet, outros muito reconheceram a potência criativa de Dunham ao combinar os elementos afros em suas coreografias. Chama a atenção o quanto o racismo atribuiu a dança de origem africana, a fim de desqualificá-la, como algo de prostituta, menestréis, negro bufão – formas estereotipadas de analisar a corporeidade advinda de outra cultura.

2890

Mercedes Baptista participa de um processo seletivo e é escolhida para realizar uma residência artística em Nova Iorque com Katherine Dunham e se aproxima de toda essa efervescência do movimento negro americano. Quando Mercedes Baptista volta ao Brasil, ela compila os conhecimentos e passa a transmiti-lo através de um método. Ela também passa a investir mais na tradição africana, passa a visitar terreiros de candomblé e vai incorporando passos da dança dos terreiros. Ela frequentava terreiros para aprender os passos, mas fazia questão de destacar que não pertencia a nenhuma religião, conforme indica o documentário *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista* (2005).

O trabalho de Mercedes Baptista conectou os aspectos da religião, através de suas pesquisas in loco em terreiros como no de João da Gomea e através de seus bailarinos que eram filhos e filhas de santo. Esse trabalho é caracterizado por Marianna Monteiro como uma combinação entre a dança moderna que Mercedes Baptista aprendeu em Nova Iorque com Katherine Dunham com os movimentos e ritmos dos orixás do candomblé. Assim constituiu sua técnica conhecida como dança afro-brasileira. Fernando Ferraz⁴ relata sobre as adaptações feitas por Baptista acerca da dança ritual para o palco. Se no ritual o orixá caminha apenas para uma direção, quando esse movimento vai para o palco adaptou-se para outras direções do palco, ganhando maior representatividade cênica.

Mercedes Baptista funda em 1953 o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, que inclusive realizou turnês internacionais, levando essa produção coreográfica para muitos países europeus e da América Latina. Ela também atuou em escolas de samba, onde coreografou alguns anos para o Salgueiro e também em coreografias de uma companhia “rival” Brasileira. Rival porque disputavam espaço para trabalhos. Ela ministrou aulas na própria Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1968-1982) e em escolas internacionais: Clark Center of the Performing Arts e Dance Theatre of Harlem (Nova Iorque) e Connecticut College.

Enquanto no Rio de Janeiro desenvolvia-se a dança afro a partir de Mercedes Baptista e seus bailarinos, em Salvador estava se fortalecendo grupos que se intitulavam folclóricos ou parafolclóricos, como é o caso do Viva Bahia e Olodumaré (2012).

O Viva Bahia foi fundado pela etnomusicóloga Emília Biancardi em 1962. O projeto surgiu em um ambiente educacional e ela fez uma série de parcerias com mestres e representantes da cultura popular para compor as coreografias e músicas.

Esse projeto ganhou repercussão e foi apresentado não só nos ambientes educacionais, como também internacionalmente em turnês entre as décadas de 1970 e 1980.

Destaca-se nessa época o surgimento do Ballet Brasileiro da Bahia – BBB (1968) e em seguida, em 1981 o Ballet do Teatro Castro Alves – BTCA. Ambos contaram com a direção do bailarino e coreógrafo gaúcho Carlos Moraes. Ele havia frequentado aulas da Mercedes Baptista no Rio de Janeiro e enfrentou o preconceito de combinar técnicas clássicas e modernas com o “folclore”. Seu enfrentamento, no entanto, surtiu resultados muito positivos, sendo valorizado pela crítica do período como tendo sido capaz de combinar muito bem os elementos. A recepção crítica de sua primeira coreografia para o BTCA – Saurê – dividiu as opiniões. Se por um lado a crítica Helena Katz escreveu em 1983 um texto elogioso à montagem, afirmando que havia nessa obra um encontro realmente inovador entre o folclórico e a linguagem não popular, tornando-se um novo marco na dança cênica brasileira. Outros, como Rui Fontana Lopes não conseguiram “enxergar” os traços da dança afro nessa composição, mostrando desconhecimento e esperando alguns clichês corporais, avaliando ainda que a dança afro era uma dança mais espontânea, que não exigia treinamento, seja um treinamento formal ou vivencial. Ele não reconheceu as estruturas corporais próprias dessa dança, pois estavam de fato transformadas. Segundo Ferraz (2012) o trabalho desenvolvido por Moraes não reproduz padrões de movimento, ele realmente propõe um encontro entre as diferentes matrizes: ballet clássico, dança moderna e dança afro-diaspórica.

Essa relação é repleta de contradições e paradoxos, houve muita exploração e abusos, mas também foi possível experimentar e constituir uma dança inovadora, com diversas matrizes corporais e cênicas, e certamente, segundo Ferraz, isso se deve aos grupos folclóricos da Bahia. Atualmente, o grupo mais atuante nesse sentido que tem visibilidade internacional e produz um trabalho de pesquisa cênica e corporal vibrante é o Balé Folclórico da Bahia, fundado por Walson Botelho – que estudou com Carlos Moraes e trocou muito com Emilia Biancardi e integrou tanto o BBB e o Viva Bahia.

Esse desafio de lidar, através da arte, com o elemento mais litúrgico e religioso permeou a história da dança afro no Brasil que paulatinamente foi se transformando. O próximo capítulo se dedicará a análise da cartografia dos

trabalhos de artistas que transitaram e ainda transitam entre o campo religioso e tradicional com o contemporâneo, através da linguagem da dança.

3. Artistas da cena: entre o tradicional e o contemporâneo

Conforme já dito, a dança afro-brasileira é composta por diversos atores e linhas. Longe de esgotar as referências, aqui apresentamos alguns representantes da dança afro-brasileira no período mais contemporâneo, a partir do diálogo que interpretes pesquisadores estabeleceram com a cultura tradicional. Assim, trata-se de apresentar a multiplicidade.

A entrada nesse mapa se inicia em Salvador, na Bahia, com os dois mestres: Raimundo Bispo dos Santos (Mestre King) e Clyde Morgan.

Segundo Ferraz (2012) Mestre King é muito importante para a dança afro-brasileira no contexto baiano e brasileiro. Integrou grupos de dança como Viva Bahia e Olodum. Foi o primeiro homem a cursar dança na UFBA e tornou-se um grande mestre para inúmeros artistas e pesquisadores da atualidade. Ele combina em seu trabalho como bailarino e coreógrafo os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a dança moderna e a capoeira.

Nadir Nóbrega Oliveira (2006) faz um percurso da história de Clyde Morgan na Universidade Federal da Bahia, analisando suas produções coreográficas e pedagógicas, e ressalta a importância desse artista em combinar diversas matrizes culturais em suas obras, combinando o elemento tradicional ao moderno, contribuindo ainda para a afirmação e valorização da cultura negra. Ele é de origem estadunidense, com formação na linguagem da dança moderna de José Limon. Depois de percorrer diversos países africanos estudando a dança afro, chega ao Brasil em 1970 e rapidamente se firma enquanto professor e bailarino. Foi o primeiro coreógrafo negro a conduzir o Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Ficou impactado com o candomblé, após ter ido visitar um terreiro no Rio de Janeiro com Mercedes Baptista e passou a realizar um trabalho de muito respeito com a religião, optando por trabalhar em suas coreografias com mitos, lendas e histórias da tradição oral. Sua primeira obra de caráter afro brasileiro foi o trabalho com a lenda da tradição oral transformada em literatura por Mestre Didi: Porque Oxalá usa Ekodidê. Em entrevista concedida a Ferraz⁴, afirma que mesmo para trabalhar com essa vertente é preciso estudar

2893

muito e compreender as músicas e histórias para então transpô-las para a coreografia, para a cena. Afirmo que transitar entre o religioso e o artístico é como percorrer por uma corda bamba e é sempre complexo trabalhar com a dança afro, pois sempre há as negociações com os aspectos mais religiosos e que muitos entendem que não devem ser utilizados com fins comerciais para o grande público. Ele soube, no entanto, lidar com essa delicadeza através de sua arte. Chama a atenção também para o fato de que a dança afro não deve ser restringida a dança com inspiração na religião do candomblé, em especial da tradição nagô, muito forte em Salvador. Para ele a cultura negra é muito mais ampla, e a dança deve absorver tudo isso. O resultado é não folclorizar a religião do candomblé em cena, conforme indica Nadir Nobrega Oliveira (2006), ao relatar que Morgan acionou para sua produção a antropóloga Juana Elbein dos Santos e o autor do livro homônimo de sua obra Sr. Deoscoredes dos Santos – Mestre Didi.

Rosângela Silvestre, de acordo com Ferraz (2012), tem uma formação mais acadêmica e transitou entre o contemporâneo e o tradicional. Mestre King, Mercedes Baptista e Clyde Morgan foram seus mestres na dança afro-brasileira. Desenvolveu uma técnica própria, o método Silvestre, entre as décadas de 1980 e 1990, em que combinou mitologia dos orixás e os chakras, elementos da natureza e a compreensão do corpo em estruturas triangulares.

Augusto Omolu responsável por desenvolver a Dramaturgia da dança dos Orixás, também teve com mestre King uma de suas formações em dança. Em uma entrevista a Julianna Rosa de Souza (2015) explica que estava já cansado de ter que estudar técnicas vindas de fora do Brasil, com por exemplo o balé, quando propôs um curso livre no Teatro Castro Alves na Bahia em 1983. Nesse curso ele buscou explorar o que ele nomeou de dança afro contemporânea, onde combinou as técnicas com o movimento dos orixás. Isso se aprofundou com seu encontro com Eugenio Barba, da Antropologia Teatral. Afirmo que no começo foi difícil, pois havia uma preocupação em respeitar os conhecimentos secretos do candomblé, da religiosidade. Mas aos poucos foi percebendo que não se tratava de reproduzir o que os grupos folclóricos estavam fazendo – encenar os orixás no palco –, mas de trabalhar o movimento do orixá, que segundo ele é algo universal. Pôde perceber, com isso, que seu trabalho estava contribuindo para valorizar o candomblé.

Inaycira Falcão dos Santos (2015), baiana de origem, que teve sua formação inicial em dança na UFBA em 1970 junto com todos esses demais

2894

expoentes, desenvolve um trabalho sobre Corpo e Ancestralidade. Nele a pesquisadora e dançarina afirma que não se trata de copiar as formas ritualistas da dança afro praticada nos terreiros, mas ressignificar e trazer para o presente os gestos e movimentos a partir do trabalho dos bailarinos. Trata-se, segundo a autora, de combinar matrizes corporais, memória e expressividade, conectando, assim a tradição e contemporaneidade. Ela apresenta uma metodologia que propõe que o bailarino realize uma investigação corporal através de uma experiência de campo, in loco, sempre recebendo o aval do grupo que está sendo pesquisado. Depois, essa experiência é transposta para laboratórios de improvisação, onde os movimentos corporais serão explorados em suas variações, tais como espaço, tempo, fluência, peso, etc. Inaycira Falcão combinou o estudo da dança afro com os estudos do movimento de Laban, e é dessa amalgama que emerge seu trabalho de corpo e ancestralidade. É só depois dessas profundas investigações que se dá início a composição cênica, ou como a autora chama de tradução poética. Ela afirma que essa conexão entre o tradicional e ancestral com essa linguagem artística permite inovar a ancestralidade, transmuta o passado em algo novo e moderno. Se por um lado renova o conhecimento, a linguagem artística também permite fortalecer alguns valores.

Yaskara Donizeti Manzini (2006) em sua dissertação de mestrado, foi orientanda de Inaycira Falcão dos Santos e fez um percurso de pesquisa investigativa sobre o orixá Oxum, dentro de um terreiro de candomblé da cidade de São Paulo, e produziu um espetáculo inspirado nos elementos advindos dessa pesquisa. Ela apresenta que o terreiro em que fez sua pesquisa já conduzia atividades para-litúrgicas, ou seja, que se deslocavam do contexto religioso. Esse foi o caso de quando a Iyalorixá (nome dado a sacerdotisa que conduz o terreiro) dirigiu e coreografou o grupo Egbe Omo Feiy saio em 1982. O nome que dá título a sua dissertação – dá porteira para dentro / dá porteira para fora – se refere a essa relação entre o que é vivenciado dentro do terreiro, e aquilo que sai para o mundo, enquanto posicionamento político, social e artístico.

Maria de Lurdes Barros da Paixão (2009) desenvolve uma pesquisa de doutorado também orientada por Inaycira Falcão, e seu foco está na compreensão da dança negra contemporânea no Brasil, a partir da análise de como os grupos Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança de Recife/Pernambuco reelaboram esteticamente o material advindo da matriz afro-brasileira em suas

composições e criações coreográficas. A autora apresenta as criações contemporâneas desses grupos que se inspiram na temática afro-brasileira, culminando em uma composição dramatúrgica para a Dança Negra Contemporânea.

Renata Lima da Silva (2010) em sua tese de doutorado inicia seu trabalho problematizando o nome dança afro. Chamou então de dança negra contemporânea, pois explorava outras influências que não apenas a dança dos orixás, mas depois avança no conceito para dança brasileira contemporânea, pois ela queria transmitir a ideia de que suas influências advinham do território brasileiro. Ela foi muito influenciada por Pitanga, na cidade de São Paulo, onde foi intérprete de seu grupo Dança Negra Contemporânea Batá Kotô. Destaca-se em seu trabalho o exercício de situar a dança popular e sua relação com o contemporâneo, em um exercício corporal e técnico para tal.

Marilza Oliveira da Silva (2016) desenvolveu um trabalho de caráter artístico pedagógico chamado de poética dos orixás. Inspirada na dança afro, ela se aprofundou no mito do orixá Ossain, um guerreiro da floresta, para propor uma pedagogia para a dança afro, distanciando-se da questão religiosa e trabalhando mais profundamente com os elementos da natureza que representam o orixá Ossain. Compreendendo que seu trabalho percorre caminhos entre o tradicional e o contemporâneo ela lança mão desse trabalho pedagógico desenvolvido na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia para se distanciar de visões que supervalorizam um tipo de dança em detrimento de outras.

Nadir Nobrega Oliveira (2008) desenvolve seu trabalho no Bloco Afro Bankoma ação socio cultural do Terreiro São Jorge Filho da Goméia através do estudo do corpo, sociedade e presença negra na dança brasileira. Essa tradição, segundo a autora contribui para manter valores estéticos e religiosos, são além disso, estratégias de sobrevivência e resistência, frente a uma cultura branca que ainda nos dias de hoje impõe padrões e atua com muitos preconceitos com relação a cultura de origem africana e indígena. Ela ainda afirma que a dança seja no contexto do candomblé ou da capoeira, contribui para construir a autonomia do sujeito, corpo sujeito, assim, para ela a dança contribui para uma manifestação de si, dos desejos do indivíduo e de suas ancestralidades.

Uma outra vertente do que se pode chamar de dança negra, já se afastando um pouco da dança afro, é a dança negra contemporânea, conceito utilizado por Francine Salgado de Paula (2017) para caracterizar o trabalho mais

recente de companhias de dança que não atuam na linha adotada por Mercedes Baptista nem da cena da dança contemporânea europeia e norte americana. A pesquisadora explora as práticas artísticas e sua relação com a cultura a partir de três companhias de dança da cidade de São Paulo: “E2” Cia. De Teatro e Dança, Cia Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica e afirma que estes grupos estão mais próximos de um trabalho entre a memória ancestral e as experiências formais em dança e nos espaços urbanos, indo além da representação do ser negro e negra e dos essencialismos da negritude. Esse entre traduzido pelo conceito de encruzilhada adotado pela autora para analisar a poética das companhias em questão. A título de exemplo, a Cia Sansacroma, localizada na zona sul da cidade de São Paulo, no Capão Redondo, realizou, em uma de suas obras, um trabalho sobre a loucura. Pesquisou teóricos que falaram sobre a questão da loucura, da normatividade. Fizeram instalações artísticas em uma unidade do Caps no território onde atuam, e, tendo o corpo negro como maior expoente tanto das interações nos antigos manicômios quanto nos tempos atuais, propuseram uma obra que refletisse essa questão. Esse trabalho bebeu também de uma pesquisa sobre a loucura na civilização Dongo, e, nessa combinação de elementos, problematizou os conceitos de loucura na sociedade contemporânea trazendo novas aberturas para pensar.

4. Considerações finais

Esta revisão bibliográfica permitiu conhecer a multiplicidade presente na dança afro-brasileira, mais especificamente da dança negra e mais atualmente na dança negra contemporânea. Muitos dos artistas lançam mão da cultura tradicional e combinam outros elementos tais como o ballet, a dança moderna ou contemporânea para produzirem seus trabalhos tanto no campo artístico quando no campo pedagógico. Trata-se de um terreno aberto a múltiplas interferências e combinações. Artistas como Clyde Morgan, Augusto Omolu, Inaycira Falcão trazem para o repertório essas referências da dança moderna e contemporânea para “interpretar” a dança dos orixás, investigar essa corporeidade presente. Já Mestre King se aproxima mais da prática tradicional, ainda que tenha passado pela formação do ballet e dança moderna com Clyde Morgan e outros mestres da dança afro-brasileira. Por fim, Rosangela Silvestre cria um método que se alimenta da corporeidade da dança afro e de outras técnicas corporais para seu trabalho.

2897

Francine Salgado de Paula ao pesquisar as três companhias de dança de São Paulo apresenta outras experiências de diálogo, nessa encruzilhada do tradicional com o contemporâneo. Assim, longe de esgotar, esse grande mapa apresenta a multiplicidade presente na dança afro-brasileira e suas várias influências.

Os artistas e educadores que se colocam nesse terreno fértil da cultura não deixam de enfrentar questões importantes. A primeira delas diz respeito ao diálogo estabelecido com a religião. Dado que muito da dança afro advém desse universo religioso é preciso muito respeito para se colocar nesse “entre”, nessa transposição de um lugar para o outro. Um segundo aspecto que merece destaque é o papel desses artistas e educadores na valorização da cultura africana no Brasil e no papel da resistência e luta contra o racismo.

A dança afro-brasileira em suas constantes transformações contribui para o fortalecimento da identidade e valorização a cultura negra no Brasil. Esses trabalhos contribuem para difundir uma história que foi apagada e excluída das histórias oficiais do Brasil durante muitos anos. Por outro lado, é importante não enrijecer a tradição, essencializando e tornando-a exclusiva a um único modo de fazer. Ela pode fortalecer a identidade negra, enquanto ação política afirmativa, mas pode também ampliar as possibilidades de criação e produção cultural, criando linhas de fuga e desvios na produção contemporânea brasileira.

Essa breve cartografia da dança afro revela uma multiplicidade. Não podemos falar de apenas uma dança afro, uma única tradição e uma única origem, mas de danças afro que se multiplicam de forma rizomática na cena contemporânea, que se aproximam e distanciam da temática religiosa e ancestral. São artistas que problematizam os corpos negros através da dança, lançando mão da tradição e da ancestralidade e rompendo com a visão essencialista de que a dança tradicional não pode ser inovada. Esses artistas e suas obras localizam-se no ENTRE, em um movimento perpendicular que soma as experiências, sem começo nem fim.

Laís Schalch
Unicamp

lais.schalch@gmail.com

Doutoranda em Educação (Unicamp), graduada em Ciências Sociais (PUC-SP), com mestrado em Literatura brasileira (USP). Pós-graduação em Dança e Consciência Corporal (FMU). Coordenadora da frente Corpo Arte no Cursinho Popular do Capão, Zona Sul de São Paulo. Fui coorientadora do LabArte de Dança Indiana no Laboratório de Artes da USP de 2017 a 2019.

2898

Referências:

- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2, vol. 1. São Paulo, Ed. 34, 2011 (2 edição).
- FERRAZ, Fernando M. C. **O Fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento**. São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- _____. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. 2017, São Paulo. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- HAMPATE BÂ, A. **A tradição viva**. In: História geral da África, I: Metodologias e pré-história da África. Brasília: Unesco, 2ª ed. Revisada. 2010.
- MANZINI, Y. D. **“Da porteira para dentro / Da porteira para fora”**: reverberações da dança litúrgica na cena contemporânea. 2006. Mestrado (Mestre). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- MONTEIRO, M. F.M. SANTIAGO, L. S. **Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista**. Documentário. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x9CMU4aayjU> último acesso 17/08/2020.
- MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança afro, uma dança moderna brasileira**. In: Nora, Sigrid; Spanghero, Maíra. (Org.). Caxias do Sul, RS: Editora Húmus 4, Lorigraf, p. 51-59, 2011.
- MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira: o que é afinal?** Parallaxe: Revista do Grupo de Estudos em Estética e Filosofia da Arte da PUC SP, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na escola de dança da UFBA, 1971-1978. 2006, Salvador. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Dança/ Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.
- OLIVEIRA, N. N. Expressividades corporais autônomas. **Anais Abrace** – v. 9, n. 1, 2008.
- PAIXÃO, M. L. B. P. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análises das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança**. 2009. Doutorado (Doutor). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- PAULA, Francine S. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. São Paulo, 2017. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- SANTOS, Inaycira Falcão. **Corpo e ancestralidade: uma configuração estética afro-brasileira**. Repertório, Salvador, n. 24, p. 79-85, 2015.
- SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas**. 2010. Doutorado (Doutor). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SILVA, M. O. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. 2016. Mestrado (Mestre). Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- SOUZA, J. R. A Dramaturgia da Dança dos Orixás: Entrevista com Augusto Omolú. **Revista Urdimento**, v.1, n.24, p237-246, julho 2015.

Dança como movimento de expiração: reflexões em busca de práticas pedagógicas decoloniais

Larissa Bonfim - UFBA

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

Resumo: Este trabalho procura aprender com a crise sanitária, instaurada pela Covid-19 (SANTOS, 2020; KRENAK, 2019, 2020), a mais urgente tarefa escolar. Diante dos padrões respiratórios insuficientes do sistema mundo moderno/colonial, opressor e violento, a busca é pela expiração. Esta investigação, pesquisa em andamento no Mestrado no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, baseada na minha atuação como professora efetiva do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, propõe reflexões sobre o desenvolvimento de práticas pedagógicas em dança a partir da perspectiva decolonial.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO BÁSICA. DECOLONIALIDADE. COVID-19.

Abstract: This work seeks to learn from the health crisis, introduced by Covid-19 (SANTOS, 2020; KRENAK, 2019, 2020), the most urgent school task. In view of the insufficient breathing patterns of the modern/colonial, oppressive and violent world system, the search is for exhalation. This investigation, an ongoing research in the Master's Degree Program in Dance at the Federal University of Bahia, based on my performance as an effective teacher of the curricular component of Dance at the College of Application of the Federal University of Pernambuco, proposes reflections on the development of practices pedagogical activities in dance from a decolonial perspective.

Keywords: DANCE. BASIC EDUCATION. DECOLONIALITY. COVID-19.

1. Um começo para um meio, começo

A realidade do ensino remoto como professora de Dança da educação básica, devido ao contexto da crise sanitária instaurada pela Covid-19¹, tem provocado inúmeras questões. Entre elas, e para além da discussão acerca das dificuldades e desigualdades no acesso à tecnologia, adaptações e a busca por novas metodologias, podemos reconhecer a pandemia como uma situação que desvela uma crise muito anterior que nos encontramos como humanidade. Temos

¹ COVID-19 é uma doença respiratória causada pelo vírus SARS-CoV-2, pertencente à família dos coronavírus, que pode levar à óbito. No Brasil, a Organização Mundial de Saúde decretou, no dia 11 de março de 2020, estado de pandemia.

vividoss tempos cruéis que apontam para o modo de funcionamento insustentável da modernidade.

Krenak (2019, 2020) intelectual, pesquisador e liderança indígena, é uma voz que nos provoca a refletir, a partir da sabedoria daqueles que por séculos tem sido desprezados e violentados, sobre a autodestruição da vida a serviço da manutenção de padrões de produção, consumo e acumulação de capital.

Este autor identifica o coronavírus como um microorganismo que responde ao atual modo de funcionamento que separa a vida humana da natureza e nega a diversidade das existências. Ele tem feito relações entre o vírus que nos tira o ar como um aviso de que estamos, há muito tempo, asfixiando a Terra que também respira.

É terrível o que está acontecendo, mas a sociedade precisa entender que não somos o sal da terra. Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. (KRENAK, 2020, p. 44)

Para Krenak, a humanidade tem devorado o mundo e não é possível continuar insistindo neste modo artificial de vida. O capitalismo, sistema que prontamente identificamos como fomentador destes padrões de consumo, é parte, segundo autores do Grupo Modernidade/Colonialidade², de uma estrutura complexa: o “sistema mundo europeu/ euro-norte-americano/ moderno/ capitalista/ colonial/ patriarcal” (GROSFOGUEL, 2008 apud BALLESTRIN, 2013, p. 102).

Isto quer dizer, em poucas palavras, que estas são as bases interconectadas que tem alicerçado esta existência em crise. E a origem desse sistema ocidental pode ser localizada na colonialidade que se constitui como o lado obscuro da modernidade, ou seja, o mito da modernidade, com seus conceitos aparentemente emancipadores, civilizatórios e racionais, com início nas invasões, criou, também, a justificação da violência sobre os diferentes (DUSSEL, 2015). Portanto, a modernidade está relacionada com uma visão colonialista e colonizadora

² O grupo Modernidade/Colonialidade ou Grupo M/C é composto por autores como Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres, Walter Mignolo. A proposta do conceito de decolonialidade surge como enfrentamento ao pensamento moderno/colonial.

“[...] ‘intra’ europeia, eurocêntrica, autocentrada, ideológica, feita desde a centralidade do Norte da Europa e a partir do século XVIII e que foi imposta até os nossos dias.” (DUSSEL, 2015, p. 13).

Esta investigação de Dança na Escola, pesquisa em andamento no Mestrado no Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, desenvolvida a partir da minha atuação como professora efetiva do componente curricular Dança no Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco, propõe reflexões acerca de práticas pedagógicas em Dança na perspectiva decolonial (WALSH, 2017) que problematizem a escola, profundamente marcada pela colonialidade e seus preceitos universalizantes, hierarquizantes e eurocêntricos, e nela, o ensino/aprendizagem de Dança, também fortemente orientado por colonialidades que necessitam serem discutidas e superadas.

Assim, a rotina das escolas que se adaptaram ao ensino remoto, pode respirar artificialmente em uma tentativa de simplesmente operar diante da exceção, ou então ouvir este pensador: “tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos, é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro” (KRENAK, 2019, p.8).

Diante da atual situação, há ainda um suspiro de esperança na possibilidade de aprender lições com a cruel pedagogia do vírus, como proposto por Boaventura de Souza Santos (2020). Este aprendizado parte da compreensão de que a pandemia está relacionada com a crise ecológica e com o modelo de sociedade imposto globalmente a partir do século XVII, com a atuação aguda e invisível, como o próprio vírus, do colonialismo, capitalismo e patriarcado.

Na busca por uma experiência na Terra que a reconheça como um organismo vivo, muitos povos originários, de diferentes matrizes culturais, têm, em suas cosmologias, a compreensão de que nós e a Terra somos uma mesma entidade que respira conjuntamente.

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam se manter agarrados nesta Terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seletivo que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade, que fica agarrada na Terra. Eu não me sinto parte dessa humanidade. Eu me sinto excluído dela. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a

2902

humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2020, p. 44)

São muitas e profundas as lições a serem aprendidas com estes grupos. Este trabalho busca nas experiências de educação indígena no Brasil e nas reflexões acerca do conceito de bem-viver, termo que será tratado mais adiante, provocações para o desenvolvimento da pesquisa de Dança com o grupo de estudantes no Colégio de Aplicação da UFPE.

Neste artigo, através do compartilhamento de procedimentos de criação em Dança vivenciados a partir da respiração, serão problematizados os possíveis aprendizados com esta situação de crise em direção a pedagogia decolonial. A ciclicidade, presente em diferentes cosmologias indígenas, tempos de começo, meio, que se tornam novos começos, oferecem saídas para a concepção linear e progressiva e aprendizado ocidental.

Diante dos padrões respiratórios insuficientes do sistema mundo moderno, opressor e violento, almejamos a expiração, já que é possível identificar a cultura moderna/colonial como respirações que só anseiam por inspirar, não expiram, não esvaziam, e assim não honram o movimento circular da vida.

A respiração, em seu ciclo vital de inspiração e respiração é, neste trabalho, metáfora para a corporificação das reflexões e também materialidade dos procedimentos criativos desenvolvidos nas aulas de Dança na Escola. Um começo, para muitos outros recomeços, nesta investigação por práticas pedagógicas decoloniais em Dança que buscam a expiração das estruturas coloniais.

2. Experiências artístico-pedagógicas a partir a respiração

Vento que me venta da cabeça aos pés
E eu me rendo
Vento que me leva onde quero ir
E onde não quero
Para que te quero, asas
Se eu tenho ventania dentro?
(Asas – Luedji Luna)

Respirar. Movimento cotidiano vital e cíclico aprofundado nas diversas práticas corporais. Elemento imprescindível da dança. Das danças. Diante de telas,

2903

através de câmeras (às vezes abertas e às vezes fechadas) via Google Meet³ em aulas síncronas, docentes e estudantes tentam ensinar/aprender Dança.

A sensação de sufocamento e aprisionamento é constantemente relatada por este grupo de adolescentes do Ensino Médio com o qual se desenvolveu essa experiência. O distanciamento social imposto pela pandemia, as aulas remotas, a falta de convivência com colegas, tem sido uma dura realidade para essa juventude, ainda que privilegiada por estar, de alguma forma, com possibilidades de prosseguir com os estudos.

Cada pessoa em sua própria casa, mesmo em uma situação tão adversa, as aulas de Dança ainda propõem práticas de encontro consigo mesmo e com o grupo. Sentamo-nos no chão, com apoio nos ísquios, e experimentamos a conexão com a respiração. Um momento para observar o ar que entra e o ar sai. Vivenciamos exercícios de aprofundamento da respiração: a capacidade de direcionar o ar para diferentes localidades da caixa torácica, tempos específicos para inspirar e expirar, respirações pelo nariz e pela boca.

Durante a vivência, a respiração tornou-se um sopro. Este ar, saído de nossos pulmões, foi direcionado para nossas mãos. A proposta consistia em perceber este vento, produzido pela ação de assoprar, em contato com a pele. Aos poucos, o convite foi para que este vento fosse direcionado para várias outras partes do corpo, braços, ombros, joelhos, pernas, pés. Nesta investigação, procurávamos perceber até aonde o ar alcançava e íamos reconhecendo o estado corporal que emergia da experiência.

Procurar por maneiras de fazer o ar chegar em partes do corpo, não tão convencionais, provocava o movimento. Este mover, através da condução verbal, teve suas possibilidades ampliadas e o sopro foi transformado em uma pesquisa corporal por movimentos capazes de gerar vento.

Giros, gestos, saltos, o corpo como criador de ventania. A turma, embalada pela música “Asas”⁴ de Luedji Luna, entregou-se a experiência de improvisação em Dança. A utilização da música foi uma escolha metodológica, pois, em geral, os grupos de adolescentes relatam que canções são facilitadoras dos processos de criação.

³ Google Meet é um serviço de videoconferência desenvolvido pelo Google que pode ser acessado pelo navegador de internet em um computador ou em através de um aplicativo para dispositivos móveis.

⁴ A música pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=kmLcDekyhbs>

A improvisação em Dança é frequentemente uma experiência bem aceita por estes estudantes, ainda que alguns compartilhem certos medos, receios, a sensação de não saber o que fazer. Outros, em contrapartida, verbalizam o quão satisfatória é a experiência no sentido de não premeditar cada movimento que será executado. Alguns, a despeito de se interessarem pela proposta, não identificam a vivência como Dança, já outros tem se permitido ampliar a concepção de Dança para além de passos codificados sequenciados e ritmados.

Nesta proposição, para que as individualidades se encontrassem coletivamente, nos aproximamos o máximo possível das telas e com uma rajada, ou seja, um movimento repentino e mais brusco de ar, éramos lançadas para o mais distante possível dos nossos equipamentos. A improvisação consistiu, também, em como, mesmo através das telas, poderíamos produzir vento com nossas danças e influenciar assim a dança de um outro colega, provocar mudanças de direção, outras intensidades e velocidades.

Após a experiência, foram partilhadas memórias de contato com o vento. Uma viagem de carro de janelas abertas, uma caminhada na praia de cabelos soltos, conversamos sobre Iansã, orixá dona dos ventos...

O grupo de estudantes expressou uma sensação de bem-estar após a prática. Ainda que essa percepção seja acolhida, esta palavra não nos parece a mais adequada. Ou melhor, em busca de perspectivas decoloniais para o ensinar e aprender Dança na Escola, pode-se trilhar caminhos para além do bem-estar.

Esta breve experiência relatada, um recorte de um momento do processo das aulas remotas de Dança no Colégio de Aplicação da UFPE, investigou, através da energia sutil e invisível de um sopro, uma concepção de ser humano integrado em seus aspectos físicos, mentais, emocionais, energéticos e espirituais.

A escola moderna, que hipervaloriza saberes científicos e eurocentrados, que tanto privilegia um determinado tipo de racionalidade, é fissurada a partir de experiências como essa. O relato da estudante que verbalizou surpresa e interesse com um estado de corpo que não racionalizava, no sentido de não premeditar o gesto e não aprisionar o movimento em lógicas conhecidas, pareceu indicar um caminho.

A compreensão de coletividade, no qual cada ação exerce influência no todo, é um princípio nas falas de Krenak que teve espaço nesta vivência. Estas e

outras reflexões, advindas da análise dessa proposta artístico-pedagógica, serão apresentadas ao longo do artigo.

3. Dança para bem-viver, não pelo bem-estar

Ao longo de minha experiência como artista-docente de Dança, já ouvi relatos de pessoas que, muitas vezes sem conseguir expressar suas experiências em um determinado encontro ou até com boas intenções de reconhecer a importância da linguagem artística, trazem, em sua fala, o conhecido discurso do bem-estar que a Dança é capaz de promover.

Este bem-estar, habitualmente relacionado a ideia de prática física que previne o stress, aprimora o autoconhecimento, proporciona desenvolvimento da criatividade, etc, são objetivos já apontados como simplórios e reducionistas diante da potência da Dança na Escola compreendida como área de conhecimento (MARQUES, 1997).

Termos como “viver melhor”, “bem-estar”, “qualidade de vida”, frequentemente associados a dicas de saúde física e mental para novos estilos de vida, surgem à medida em que aumenta o mal-estar individual e coletivo. Contudo, esses termos são resultado de uma construção da modernidade e como tal são portadores de perspectivas individualistas, utilitaristas, neoliberais fortemente atreladas às lógicas de mercado e consumo.

Em um movimento de oposição e de resistência, ganha visibilidade internacional no final do século XX, o conceito de bem-viver. Este, uma tentativa de síntese das expressões Kechwa “Sumak Kawsay” e Aymara “Suma Qamaña”, apresenta elementos da cosmologia indígena que enfatizam a ideia de pessoas e natureza vivendo em equilíbrio.

Ainda que o bem-viver seja “uma tradução incompleta e insuficiente desse ethos, que tem um conjunto de significados mais complexos” (SÓLON, 2019, p. 186), o conceito trata do convívio de todas as formas de vida. No bem-viver nada está separado, não há uma natureza que seja separada da vida humana. Bem viver é a compreensão de uma rede de interdependência entre seres humanos e não humanos, entre as formas biologicamente vivas, todas as matérias e outras dimensões ontológicas da vida.

Assim, foi o colonialismo que inventou a ideia de natureza isolada, bem como a ideologia hierarquizante das formas de vida e as assimetrias integrantes deste sistema. Para André Baniwa (2019), se a diferença é produtiva, parte do sistema de redes de vida, a desigualdade é decorrente da hierarquização do colonialismo.

Este mesmo autor coloca que a destruição do Bem Viver se deu pelo processo do colonialismo através da ação de três instituições: o Estado, essa junção violenta e homogeneizadora de grupos sob uma mesma Nação, o capitalismo, com o consumismo voraz, e as Igrejas, que condenam as culturas e tradições milenares dos povos indígenas.

Os conceitos “Sumak Kawsay” e “Suma Qamaña” sobreviveram por séculos lutando contra o Estado Inca, o Estado Colonial, o Estado Republicano e o Estado Neoliberal (SÓLON, 2019). Podemos refletir, então, sobre a instituição escola, um aparato do poder do Estado desde o colonialismo até os dias de hoje, como fortemente corroboradora deste mecanismo de destruição.

Neste movimento de ressignificação e valorização do bem-viver, se faz necessária problematização. Nos últimos anos, o termo Bem Viver passou a ser mencionado mais constantemente e, inclusive ele, equivocadamente relacionado a uma concepção ocidental de vida saudável. O interesse pelos sistemas culturais de povos indígenas é sempre um risco, na medida em que podem ser convertidos em mercadorias de consumo, numa folclorização de apelo exótico, resultado de um esvaziamento completo de sentido.

O termo também foi associado a projetos de desenvolvimento econômico pelos governos equatoriano e boliviano, como garantia de qualidade de vida para todos, em especial para os mais pobres.

Mais do que alternativas radicais para o paradigma dominante de desenvolvimento e progresso, esses conceitos tornaram-se uma nova estratégia de marketing para o desenvolvimento (in)sustentável. A lição é clara: para evitar a cooptação do Estado, as verdadeiras mudanças revolucionárias devem estar baseadas na emancipação e na autodeterminação de baixo. E, para ter sucesso no nosso mundo interdependente, os defensores do Vivir Bien devem estar conectados com os defensores de movimentos globais complementares no caminho de um futuro melhor para todos. (SÓLON, 2019, p. 185)

A referência à concepção do Bem Viver neste trabalho pretende problematizar estas leituras equivocadas e, em um movimento de afastamento dos

2907

conceitos moderno/ocidentais de “desenvolvimento humano” e “qualidade de vida”, amparados no suporte ideológico do racionalismo individualista impulsionado pelo capitalismo, o termo é pesquisado como expressão de uma utopia andina baseada nos processos de resistência indígena à colonialidade do poder (MIGNOLO, 2005).

Em uma abordagem cíclica e não linear, visão incompatível com os conceitos convencionais de crescimento e progresso, o conceito de Bem Viver é uma possibilidade de superação dos parâmetros do bem-estar proclamados pela modernidade ocidental eurocêntrica colonial. Isto quer dizer, a ruptura com o sistema do Mal Viver depende da superação não apenas do capitalismo e do liberalismo econômico, mas também da própria modernidade ocidental.

Com base nos estudos de Santamaría (SANTAMARÍA apud TAVARES, 2013), são quatro os princípios da filosofia andina: relacionalidade, correspondência, complementaridade e reciprocidade.

Nos princípios da relacionalidade e da reciprocidade, todos os seres estão interconectados entre si e com as forças do universo, rejeitando, assim, a pretensão antropocêntrica do domínio do homem sobre a natureza e a estratificação entre seres, humanos e não humanos. Não existem “recursos naturais” e nem tampouco “recursos humanos” à serviço da exploração econômica.

A correspondência revela uma relação dual, na qual cada elemento corresponde a outro que a ele se contrapõe. O dualismo presente neste princípio nos leva a complementaridade, elo entre todos os entes.

A complementariedade é a chave para atingir o equilíbrio dos opostos que, juntos, constituem o todo. O objetivo não é anular o outro, mas aumentar cada um deles em uma nova síntese, procurando formas de complementar e completar a totalidade das diferentes partes, até mesmo as antagônicas. (SÓLON, 2019, p. 190)

Na sociedade moderna colonial, tão marcada por disputas de poder, modo de funcionamento que se faz presente também na educação, a complementariedade é um ponto de reflexão importante.

Como observado por Rita Segato (2012) em seus estudos sobre as relações de gênero na perspectiva decolonial: “No mundo da modernidade não há dualidade, há binarismo. Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa” (SEGATO, 2012, p.122).

Sendo o Bem Viver uma abordagem na qual todos os seres, animados ou inanimados, viventes e não viventes, estão em interação e completude para a manutenção do equilíbrio, faz-se necessário pontuar que não se trata de harmonia no sentido de ausência de conflito, mas de uma forma de organização social comunitária e intercultural, avessa à homogeneização e as assimetrias de poder.

O Bem Viver, ancorado na perspectiva comunitária e plural, se apresenta como saída para as visões sistêmicas liberais e burguesas de indivíduos universais dotados de razão e liberdade. Concepção de ser humano que orienta os pressupostos da educação escolar ocidental. O Bem Viver é decolonial, pois (re)emerge do e no imaginário dos conquistados, como uma proposta epistemicamente problematizadora da colonialidade do saber (LANDER, 2005).

A questão das práticas pedagógicas decoloniais não se trata de reprodução ou cópia do modelo andino, mas de inspiração para expiração de um bem-estar material. Pode-se dizer que a busca é por um projeto em construção com princípios radicalmente distintos daqueles que predominam na filosofia moderna ocidental, fundada numa perspectiva racionalista, individualista, especista e antropocêntrica. É um novo cuidar do ar que é vivo e nos enche de energia para experiências a plenos pulmões.

4. Aprender com a pandemia: lições como suspiros

Nesta pesquisa em andamento, a proposta é identificar na prática pedagógica em Dança quais os caminhos possíveis na direção da decolonialidade e também reconhecer as colonialidades presentes nos currículos formais e ocultos.

O desejo por encontro com teorias e práticas decoloniais, construídas a partir da problematização do saber único, eurocêntrico e científico, que atuam no desocultamento das diversas epistemologias como espaços de convivência do diverso, atravessou, há alguns anos, minha trajetória como artista-docente e problematizou profundamente as referências eurocentradas majoritárias da minha formação em Dança e portanto também presentes na minha atuação profissional.

Esse reconhecimento, juntamente da compreensão das violências epistemológicas intrínsecas a essa situação, mobilizou essa investigação, ainda mais após minha inserção como professora da educação básica em uma instituição pública. A busca tem sido por formas de mediação crítica de conhecimentos

2909

pautados na diversidade dos saberes, em especial, a partir de cosmologias indígenas. O recorte da prática de Dança aqui compartilhado, possivelmente ainda tímido, revela preocupações com apropriações equivocadas.

O trabalho de respiração, metáfora de ciclicidade, foi ponto de partida para promoção de discussões com os grupos de estudantes sobre Pandemia de Covid-19 como crise sanitária que desvela a crise do funcionamento da humanidade moderna/ocidental. Este tema, com a leitura já iniciada por parte do corpo discente do livro “A vida não é útil”, de Krenak, tem sido orientador dos nossos encontros, em diferentes turmas, que já experimentaram muitas outras vivências de Dança que poderão ser descritas em outros momentos.

A proposição é que essas experiências, em termos de planejamento pedagógico e construção processual com as turmas, seja inspirada na temporalidade circular. A partir das contribuições de Daniel Munduruku (2009), na educação indígena não há a concepção de futuro tal como elaborado no ocidente no sentido de produção e acúmulo, pois, segundo ele, essa concepção de tempo esvazia a própria existência.

A linearidade do fazer, pensar, sentir ocidental, imposto globalmente, tem nos conduzido para o fim. Vivemos um momento de voltar nosso olhar para os saberes tradicionais e ancestrais, tais como as referências indígenas apresentadas neste texto, como uma chance de reaprender a existência com uma postura de mais humildade diante do planeta.

Em um movimento de expiração, para que o dançar na escola seja espaço de encontro com a circularidade do corpo, dos saberes e das relações de convívio pela efetividade de outros mundos pluriversais possíveis, a questão levantada é, então, como a Dança na Educação poderá contribuir para o entendimento de corpos humanos que, segundo Krenak, não podem mais incidir sobre o planeta como máquinas retroescavadeiras. Os corpos humanos precisam reaprender a viver junto com o corpo da Terra, dançar com esse corpo da biosfera. Essa parece ser a tarefa primordial a ser realizada na escola hoje.

5. Para que o ciclo continue

Na filosofia andina, contrariamente à filosofia ocidental, a concepção de complementariedade constrói as bases da existência. Neste princípio de vida, no

2910

qual nada pode ser separado do todo, tenho encontrado importantes reflexões sobre o meu próprio fazer e também sobre as posturas das turmas de estudantes.

O movimento de reconhecimento dos conhecimentos eurocentrados na educação em Dança e a busca por outras formas de atuar, significou, por um bom tempo, rejeição destes saberes. Atualmente, ainda que as evidentes assimetrias sejam importante ponto de debate, entendo que a negação não condiz com a circularidade da complementariedade e que minha investigação pode estar pautada na soma.

Outra percepção é a respeito da lógica do individualismo, comparação e competição que sofrem os grupos de estudantes. Tenho observado, ainda que nas entrelinhas, como as atividades de Dança geram sensações, pelas pessoas das turmas relatadas, de incapacidade, de não saber dançar, de se sentir inferiorizada porque outra pessoa consegue improvisar “melhores” movimentos. Toda esta carga está relacionada a este sistema moderno, colonial, capitalista, patriarcal, e perspectivas pedagógicas decoloniais enfrentam estes modos de existência e propõem saídas.

O princípio da complementariedade parece enfatizar a relacionalidade, correspondência e reciprocidade, no aprender/ensinar Dança em uma abordagem de encontro consigo mesmo e com o outro, de coletividade e de vivências para outras possibilidades de existência humana.

O ar que respiramos, no qual vivemos mergulhados, precisa ser cuidado. Dançar pode ser o inspirar e o exalar, ciclo de transformação, no qual devolvemos à vida, a vida que nos foi concedida. Para esse ciclo, o mundo não pode ter uma data de validade. Vivemos um mundo de consumo com esta data cada vez mais próxima, ainda que seja explorado como fonte de recursos inesgotáveis. O prazo para esta concepção de humanidade expirou, era uma linha reta. E a Dança pode ser círculo, em um movimento de expiração dessas linearidades em busca de práticas pedagógicas decoloniais, para que o ciclo continue.

Larissa Bonfim
UFBA

larissa.bonfim@ufpe.br

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. Possui bacharelado e licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. É professora de Dança do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Pernambuco/ CAP UFPE.

2911

Orientador Prof. Dr. Fernando Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com

Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp/SP.
Professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, professor do
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em
Dança - PRODAN. Cofundador do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas
Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares.

Referências:

- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira Ciência Política. Brasília, n. 11, p. 89-117. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010333522013000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso: 10 de dezembro de 2019.
- BANIWA, André Fernando; VIANA, João Jackson; LUBEL, Aline Fonseca. (Orgs.). **Bem viver e viver bem: segundo o povo Baniwa no noroeste amazônico brasileiro**. Curitiba: Ed. UFPR, 2019.
- DUSSEL, Enrique. **Meditações anti-cartesianas: sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade**. Revista Filosofazer. Passo Fundo, n. 46. jan/jun. 2015, p. 11-44.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhias das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Organização Bruno Maia. **Caminhos para a cultura do bem viver**. Rio de Janeiro: [sem editora], 2020
- LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar>. Acesso: 20 de junho de 2021.
- MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. Revista MOTRIZ, v.3, n. 1, p. 20-28, junho/ 1997.
- MUNDURUKU, Daniel. **Educação indígena: do corpo, da mente e do espírito**. Revista Múltiplas Leituras, v.2, n. 1, p. 21-29, jan. / jun. 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.
- SEGATO, Rita Laura. **Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial**. E-cadernos CES [Online], 18, 2012: 106- 131. Disponível em: <http://eces.revues.org/1533>. Acesso: 20 de junho de 2021.
- SOLÓN, Pablo. **Viver bien: antigas cosmovisões e novos paradigmas**. In: LESBAUPIN, Ivo; CRUZ, Mauri (Org.). **Novos paradigmas para outro mundo possível**. São Paulo: Usina Editora, 2019, p. 185-210.
- TAVARES, Manuel. **A Filosofia Andina: Uma interpelação ao pensamento ocidental. Colonialismo, colonialidade e descolonização para uma interdiversidade de saberes (J. Estermann)**. ECCOS, Revista Científica, nº 32, 2013b, p. 197-252. Disponível em <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=71530929012>. Acesso: 20 de junho de 2021.
- WALSH, Catherine. **Pedagogias Decoloniales. Práticas Insurgentes de resistir, (re)existir e (re)vivir**. Serie Pensamiento Decolonial. Editora Abya-Yala. Equador, 2017.

2912

A dramaturgia do(s) *orikí*(s): corporeidades e danças das palavras encantadas

Lau Santos (ETUFBA)

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

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre os estudos feitos com os poemas da língua iorubá, *orikí*, e seus cruzamentos com gestualidades em processos criativos nas artes da cena. Baseadas nas combinações rítmicas, nas tonalidades das palavras e dos movimentos vibracionais do corpo estas criações *coreocênicas* fazem parte de processos criativos desenvolvidos em dança, teatro e performance. O intuito é problematizar o conceito greco-romano de dramaturgia como um dispositivo colonial de controle de nossas subjetividades. Para tanto, os estudos teórico-práticos e os argumentos *suleadores* desse texto são direcionados para uma perspectiva contra colonial alicerçada em sabenças aforreferenciadas. Os experimentos cênicos investigados tiveram como espaço experimental de pesquisa: oficinas, cursos e seminários nos quais foram desenvolvidos processos criativos em dança, teatro e performance. O texto está dividido em três partes: Minha Cabeça, Meu Guia, Meu Orí: a força divinizada das palavras; A Afro-Presença e o Encanto Poético: as palavras habitam meu corpo e Corpoema: Dançar Oríkí, Saudar a Vida.

Palavras-chave: DANÇA. DRAMATURGIA. ORIKÍ. COLONIALIDADE. COSMOVISÕES AFRICANAS.

Abstract: The aim of this article is to present reflections on the studies carried out with poems in the Yoruba language, Oríkí, and their intersections with gestures, in creative processes in the performing arts. Based on rhythmic combinations, on the tonalities of words and on the vibrational movements of the body, these choreocene creations are part of creative processes developed in dance, theater and performance. The purpose is to problematize the Greco-Roman concept of dramaturgy as a colonial device for controlling our subjectivities. Therefore, the theoretical-practical studies and the south-guiding arguments of this text are directed towards an anti-colonial perspective grounded in Afro-referenced knowledge. The scenic experiments investigated had as an experimental research space: workshops, courses and seminars in which creative processes in dance, theater and performance were developed. The text is divided into three parts: My Head, My Guide, My Orí: the deified force of words; The Afro-Presence and the Po-etic Enchantment: the words inhabit my body and Corpoema: Dance Oríkí, Saluting Life.

Keywords: BLACK DANCE. DRAMA/TURGY. ORIKÍ. COLONIALITY. AFRICAN WORLDVIEWS

1. Minha Cabeça, Meu Guia, Meu Orí: a força divinizada das palavras

2913

É provável que uma pessoa sensível, encontrando
por acaso um oriki, fique hipnotizada”
Antonio Risério

Laroyê!!Exu Mojubá! Iniciamos este artigo saudando⁵ o Orixá Exu, Senhor da Comunicação e Dono do Corpo. Agô! Pedimos, portanto, licença para organizar nossos pensamentos em palavras que visam uma comunicação com vocês, leitores e leitoras, para além da compreensão racional e denotativa de um possível discurso. Ah! Nossa escrita é coletiva por isso será feita na segunda pessoa do plural. Afinal, nunca estamos sozinhos.

A ideia aqui defendida é a de subverter qualquer organização hierarquizante e eurocêntrica da relação pensamento-palavra-corpo. Na epígrafe, Antonio Risério comenta da força de encantamento de um *oriki*. Nas cosmovisões africanas a sonoridade das palavras ganha potência performativa quando são lidas, faladas, dançadas; buscam caminhos, reverberações em outros corpos. Neste momento, as palavras, estas que são formadas por letras ao serem tecladas, agrupadas em uma tela, materializam-se como escrita diante de nossos olhos e buscam sentido no encontro com cada um/a de vocês. Nesta conversa que será guiada por sensações e experiências corpóreas riscadas neste texto, pretendemos inseri-los em um universo inacabado, ordenado por ações corporais conectadas pela energia vibracional e encantada das palavras.

Sendo assim, pedimos por gentileza que durante este nosso efêmero encontro, no decorrer da leitura deste artigo, abram suas percepções sensório-afetivas para ouvir outras vozes, vibrações sonoras, ressonâncias ancestrais que no processo da diáspora africana atravessaram oceanos, florestas, desertos e com muita resiliência, ainda hoje, habitam as Américas evocando uma função encantatória. Irradiadas pelo vento, estas pulsações rítmicas sopram danças em nossos ouvidos. Adentremos, então, no que afirma o músico/pesquisador José Miguel Wisnik, ao comentar sobre a força vibracional do som:

Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando lhe configurações e sentidos. (WINSNIK, 2017, p.19).

⁵ Laroyê é uma saudação para o orixá Exu, portanto é considerada como um *oriki*.

Pois bem, seguindo o pensamento apresentado por Wisnik, esperamos que as palavras aqui postas sejam sentidas e dançadas como ondas sonoras conectadas com o seu aqui e agora de leitor/a. Portanto, palavra aqui é movimento, é ritmo, é canto, é corpo, é vida pulsante, é energia encantada, é poesia permeada de silêncios que transitam entre o mundo material (visível) e o mundo imaterial (espiritual). Ela, a palavra que é corpo, através de sua forma física, de sua sonoridade e de sua complexidade filosófica, conecta o homem ao mundo circunstante. Quando soprada no universo, seu hálito espalha encantamentos, como nos demonstram as tradições africanas. Ah, necessitamos dizer ainda que a palavra sempre foi palavra antes de ser palavra escrita, afinal de contas, ela já era falada, pronunciada. É em um contexto delineado pela palavra escrita, o corpo em movimento e a potência da oralidade nas culturas de matriz africana que discutiremos a ideia de ação, drama. Nosso intuito é reconfigurar o conceito de dramaturgia nas artes da cena desde princípios est-ético-filosóficos⁶ afrodiáspóricos.

Dito isto, antes de abrir essa roda de conversa, organizaremos os caminhos das letras que desenham a arquitetura textual das reflexões sobre as nossas “experiências vividas” (BAKHTIN, 2017) durante a produção de ações *coreocênicas*⁷. Neste artigo, duas questões riscaram os caminhos de nossas investigações: Será possível, a partir de uma lógica determinada pelo corpo e pela organização rítmica dos *orikí(s)*, de origem iorubá, dismantelar o conceito greco-romano de dramaturgia⁸ vinculado, originalmente, à literatura? Como podemos, então, instaurar outras formas de pensar e sistematizar ações em experiências cênicas, neste caso em dança, empenhadas em discutir os dispositivos de domínio

⁶ Na maioria das cosmovisões africanas, princípios estéticos não são entendidos separadamente das formas comportamentais da qual faz parte seu corpo social. Natureza e cultura, neste caso, são formas existenciais complementares, não são compreendidas separadamente como na cultura ocidental.

⁷ Termo criado por Lau Santos para demonstrar que, para além de grafar movimentos no espaço, um corpo em movimento sempre está contracenando, mesmo que esteja só, suas sombras o acompanham. Esta afirmação está respaldada no vocábulo grego, *skia* que significa sombra, fantasma, está relacionado com a origem da palavra *skena*, cena. Observamos que as cosmovisões africanas nos alertam: sempre estamos acompanhados/as por nossas sombras, por nossos ancestrais. Sendo assim, o termo *coreocena* faz jus à relação entre o vocábulo grego *skia* e a noção ancestralidade da filosofia *negroafricana*.

⁸ Estamos cientes da complexidade de nossos estudos. Portanto, é importante ressaltar que o conceito greco-romano de dramaturgia problematizado, neste artigo, faz parte de um recorte que tem como base a ideia de ação como uma potência criativa organizada desde do corpo e suas corporeidades. Para efeito de nossas investigações não são valorizados aspectos como: personagens, clímax, mime, rapsódia, catarse etc., considerados como categorias, enfim léxicos do drama.

colonial que controlam as relações de poder, saber e sentir? O filósofo Giorgio Agambem, ao traçar reflexões a partir do pensamento de Michel Foucault sobre como os dispositivos exercem uma função concreta de domínio das nossas relações de poder, saber e de subjetivação, afirma:

{...} Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (AGAMBEM, 2009, p. 40).

Portanto, consideramos a argumentação colocada acima como base para nossas pesquisas que visam complexificar o fenômeno da linguagem como um dispositivo colonial de poder. Nos processos criativos transcriados⁹ por nós desde práticas artístico-culturais afrodiaspóricas, a ideia de ação é protagonizada pelo corpo. É ele, o corpo, o lugar de origem de toda experiência vivida. A semantização da vida, do universo cotidiano, é corporal. Ou seja, a palavra é compreendida como parte do corpo, é o sopro de vida¹⁰, o ar que se transforma em hálito e ganha sentido rítmico ao se materializar no universo através de movimentos, sons e gestualidades corporais. “O gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo” (ZUMTHOR, 2010, p.220). Não existe em nossas experiências coreocênicas a procura por uma lógica narrativa que seja aristotélica, linear, com início, meio e enfim. O corpo indicia os acontecimentos. É o ritmo das ações quem determina suas figuras sem uma preocupação discursiva, necessariamente. Investigamos possibilidades cênicas de outra ordem, processos criativos que sejam experiências anticoloniais, que desobedeçam ao conceito greco-romano de dramaturgia.

Sem dúvida, o assunto é complexo e aspiramos, dentro de nossas limitações, a abrir campos simbólicos que indiquem outros compromissos hermenêuticos com nossas criações. As questões apresentadas acima não objetivam respostas absolutas, rastreiam frestas, estratégias, princípios de construção de outras identidades est-éticas que potencializem nossas forças simbólicas afrodiaspóricas. Buscamos na síncopa po-ética um lugar intervalar, um lugar no qual possamos penetrar no universo da linguagem e burlar estes

⁹ Conceito cunhado por Haroldo de Campos.

¹⁰ Para mais informações sobre a noção de sopro de vida como uma potência da afro-presença ler o artigo: Êmí, Ofò, Asé: A Elinga e a Dança das “Mulheres do Àse” de Lau Santos.
Link: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/92149>

dispositivos de poder e construção de subjetividades, citados por Giorgio Agamben. Nosso intuito com essa abordagem anticolonial da linguagem é refletir com vocês sobre nossas subjetividades, sobre a maneira como a língua e outras linguagens estão comprometidas por esse processo colonial. Enfim, acreditamos que, conseqüentemente, nossas criações artísticas e nossas leituras estéticas são atravessadas cotidianamente pela noção de “colonialidade”, como nos alerta o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005).

Os estudos abordados aqui discutem a subjugação de nossas criações a uma lógica linguística, semiótica e epistemológica consolidada pela pre/domin/ação do conceito de estética eurorreferenciado. O texto apresentado encontra-se dividido em três partes. Na primeira, falaremos da importância do *orí* na cultura iorubá, suas complexidades como divindade e a importância das palavras nas práticas socioculturais dessas sociedades africanas. Na segunda parte, nossa conversa será sobre a oralidade e o corpo como uma experiência sensório-afetiva na produção do que entendemos por afro-presença. Por último são feitas reflexões sobre o que denominamos corpoemas, um conjunto de movimentos combinados por intensidades rítmicas que visam produzir ações coreocênicas, e cuja base criativa é a composição rítmica dos *orikí(s)*¹¹.

Dito isto, passemos então para uma breve introdução sobre como as lutas contra a dominação colonial acontecem nesse chão Brasil, a partir da resistência dos povos africanos na condição de escravizados, sendo nosso foco o *orikí*. Os segredos guardados da cultura nagô-iorubá, jeje-fon e bantu-angola durante muitos anos foram preservados nos terreiros de candomblé. Ainda que saibamos da complexidade na formação cultural da população negra brasileira, abordaremos o *orikí* como um gênero literário nagô-iorubá¹². Para os negros africanos arrancados violentamente de suas terras pelos colonizadores e trazidos para América como escravos, a luta contra o colonialismo e por liberdade foi edificada por uma linguagem inscrita nos corpos, nos ritmos incorporados, “gestualizados” e evocados nos *oríns*, cantos, nos versos soprados como *orikí(s)* e nas *adurás*, rezas. As vibrações propagadas no universo pelas palavras, pelos tambores e pelos seus corpos se configuram como ações simbólicas de resistência para os nagôs. *Orikí*,

¹¹ Observamos que na língua iorubá o termo *orikí* não é pluralizado da forma como estamos apresentando. A pluralização acontece no contexto da organização das sentenças frasais.

¹² Os três países da África onde vivem o povo iorubá na atualidade são: Nigéria, Benim e Togo.

Orín, Adurá são construções verbais sagradas compreendidas, ainda hoje por algumas pessoas de candomblé, como sendo parte de uma mesma categoria poética da cultura iorubá, e foi através dos terreiros que essas expressões poéticas de encantamento resistiram e chegaram aos nossos dias. Essas construções verbais são compostas por versos e servem como um elo de comunicação com os orixás. Neste sentido, o que difere estas formas de evocação é o contexto, a intenção na qual esses versos são utilizados.

A força mágica das palavras é reconhecida na cultura iorubá como condutora de energia, assim nos demonstra o Babalorixá Marcio de Jagun:

Ela é condutora de energia e tem força. As rezas, os encantamentos e as invocações são, ao mesmo tempo, transmissoras dos mitos, das crenças, história, das emoções e, também da força realizadora. A palavra é dotada de encantabilidade, pois é capaz de envolver os elementos em energia ou até de fazer transformar a energia que os mesmos detêm. Junto com a palavra é emitido o hálito, elemento sagrado para os orixás. Portanto, para ela se agrega uma parcela cósmica. (JAGUN, 2015, p.26)

A citação acima nos revela a importância e a relação das palavras com a natureza, ou seja, com a dinâmica do cosmos. O autor nos lembra que a tradição oral é uma maneira filosófica de re/produzir e difundir os conhecimentos ancestrais. Bom, antes de fazermos uma abordagem mais específica sobre o *orí* (cabeça) ki (saudação) como um gênero poético da cultura iorubá, faremos uma breve explicação sobre a importância do *orí*, cabeça, para a cultura iorubá. Jagun (2015) nos demonstra que este termo, cabeça, ganha outras dimensões na cultura iorubá para além da sua ideia como uma das partes do corpo humano. “A cabeça é a primeira parte do corpo que vem ao mundo, abrindo caminhos para as demais” (JAGUN, 2015, p. 29). Por reconhecer sua importância, os iorubás a dividiram em *orí odé*, cabeça física, e *orí inú*, cabeça interior. Eles a divinizaram e a reconheceram como um deus.

(...) Os iorubás reconheciam Orí como um dos deuses do seu panteão. De fato em um certo sentido, Orí pode ser considerado como o deus mais importante sobre todos os outros (exceto Olòdúmaré). O Orí de todo ser humano é reconhecido como seu deus pessoal, do qual se espera que seja mais preocupado com seus interesses, muito mais que os outros deuses que são considerados pertencentes a todos. Como um deus, Orí é cultuado e propiciado pelos iorubás, e os deuses, eles mesmos têm seu próprio Orí, dirigindo seus afazeres diários na vida (...) (ABIMBOLA *apud* JAGUN, 2015, p.31).

Nesse sentido, Jagun faz uso das palavras do pesquisador nigeriano Wande Abimbola para nos mostrar a importância divinizada do *orí* para os iorubás.

Ou seja, respeitar a cabeça é divinizá-la, saudá-la é uma obrigação. A cabeça deve ser alimentada para se manter em equilíbrio com a natureza circundante. O pesquisador Síkírù Sàlámí (1991) em seus estudos sobre cultura e religião afirma que na cabeça (*orí* físico) reside a cabeça interior (*orí inu*), que constitui a essência do ser humano, pois é a centelha da vida. Portanto, os iorubanos consideram o *orí* como nosso guia maior. A palavra *orí* está presente em outros vocábulos da língua iorubá como: *ori/n* (cantiga), *orilxá* (senhor de nossa cabeça) e *orilki*¹³ (poemas de saudação ou evocação).

Uma vez que vocês foram apresentados/as ao *orí*, entraremos no tema central de nossa conversa que versa sobre a utilização de *orikí(s)* como base para processos criativos em dança e nas artes da cena em geral. É importante frisar que a língua iorubá é uma língua tonal e o sentido de uma mesma palavra se diferencia por sua acentuação. Os acentos tonais indicam na língua iorubá o tom que possui cada palavra, e as acentuações são: grave, médio e agudo. A entonação com a pronúncia adequada é o que possibilita o entendimento correto da palavra dita. Observamos que no processo da diáspora africana no Brasil, as sabenças¹⁴, o conjunto de conhecimentos trazidos pelos povos africanos se difundiram oralmente, e salientamos que a língua iorubá nasce originalmente oral e só a partir do contato com colonizadores europeus é que são produzidas as gramáticas e os dicionários para formalizá-la como língua escrita.

Passaremos agora para a segunda parte do texto na qual falaremos sobre as sonoridades dos *orikí(s)* e discutiremos a produção de ações cênicas fundamentadas por um sistema de organização definido pelas tonalidades sonoras das palavras, dos atabaques¹⁵ e berimbaus. O pesquisador baiano Muniz Sodré, ao comentar a importância do ritmo na cultura africana, nos diz:

¹³ O *orikí* também pode ser entendido como um nome dado para uma criança no ato de seu nascimento. Este nome (*orikí*) estará relacionado a algum acontecimento ocorrido no momento do parto. Um *orikí* pode ser ainda um poema feito para uma pessoa importante da comunidade, ou uma saudação para um orixá, como apresentado no início deste texto como uma saudação ao orixá Exu.

¹⁴ Na língua portuguesa este termo significa conjunto de saberes. Lau Santos utiliza o termo sabenças como um conceito que se potencializa pela união do mundo material com o mundo imaterial. Pois para este autor o vocábulo *saBenças* é constituído por saberes e “benças” (bênçãos).

¹⁵ Os atabaques utilizados nos candomblés e nas danças de matriz africana no Brasil são divididos por seus registros de tonalidade: atabaque com registro Grave (Rum), atabaque com registro Médio (Rumpi) e atabaque com registro Agudo (Lé), assim como os registros dos Berimbaus nas rodas de capoeira: Berimbau Gunga (grave), Berimbau Médio (médio), Berimbau Viola (agudo) tal qual a sonoridade tonal apresentada pela língua iorubá.

O som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. {...} O som é condutor de axé, ou seja, o poder ou a força de realização, que possibilita a realização da existência. {...} O som resulta de um processo onde um corpo se faz presente, dinamicamente em busca de contato com outro corpo para acionar o axé (Sodré, 1998, p.20).

Como nos indica Sodré, o som é condutor de axé. É ele, o som, o elemento que possibilita o poder de realização da existência nas culturas de matriz africana. Cultura e natureza são indissociáveis, diz-nos a filosofia africana. Nossa percepção fenomenológica deste evento nos permite identificar na expressão corporal dos povos africanos uma polifonia geradora de movimentos, ações que se contrapõem à ideia aristotélica de dramaturgia. A potência da ação é o instante vivido pragmaticamente pela certeza da irreversibilidade da morte.

2. A Afro-Presença e o Encanto Po-ético: as palavras habitam meu corpo

“A oralidade não se reduz à ação da voz. A oralidade implica tudo que se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar.”
Paul Zumthor

Na epígrafe apresentada para o desenvolvimento da escrita que se constrói com cada um/a de vocês, o linguista Paul Zumthor (2010) reivindica a importância de se pensar a oralidade como uma extensão do corpo. O texto é corpo e está no corpo. O gesto é entendido como ação textual. Diz ainda este autor: “A gestualidade se define assim (como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização mais do que o sistema de signos” (ZUMTHOR, 2010, p. 220). Apropriamo-nos das indicações de Zumthor, pois nosso objetivo é entrecruzar a força tonal, rítmica, de palavras justapostas para construção de um *orikí* com a composição de movimentos corporais ordenados como ações desde suas intensidades, suas pulsações rítmicas que podem vir dos elementos da natureza ou de combinações geradas por uma produção em versos escritos ou orais de *oriki(s)* pessoais produzidos durante os processos criativos. Nosso desafio é estabelecer uma ruptura com padrões hegemônicos, aristotélicos, quanto a uma organização de possíveis ações cênicas. O propósito é instaurar outros pontos de vista, outras lógicas, sobre a ideia de “dramaturgia” que nos foi desde sempre apresentada e que não dá conta de nossas necessidades coreocênicas.

O corpo é o elemento singular na diferenciação entre o que se entende por dramaturgia desde uma percepção literária euroreferenciada e essa outra forma

2920

de organização através de combinações sonoras de palavras, silêncios e movimentos corporais que definem o andamento das ações. Os movimentos que culturalmente são lidos como gestos não ditos, enunciações não ditas, são determinantes para integração de nossas estratégias coreocênicas de inserção e dilatação de nossos corpos visando uma ritualização do instante.

Sendo assim, a intensidade rítmica dos movimentos instaura outra forma de se pensar a ordenação das ações no instante do acontecimento. Uma forma baseada em corporeidades e não em literalidades. O filósofo Mikail Bakhtin (2017) ao comentar a relação entre prática e teoria como uma perspectiva filosófica da ação como ato irrepitível afirma:

{...} Partindo da ação-ato e não de sua transcrição teórica, há uma abertura voltada para seu conteúdo sentido, que é inteiramente admitido e incluído desde do interior de tal ato, já que o ato realmente se desenvolve no existir. {...} A singularidade única não pode ser pensada, mas somente vivida de modo participativo. (BAKHTIN, 2017, p.58).

A ação-ato para esse pensador deve ser construída na “eventicidade”, no irrepitível que se apresenta como um horizonte do provável no momento do acontecimento cênico, o que nos permite buscar um diálogo com suas reflexões, entretanto, sob a luz das filosofias africanas. Nas experiências desenvolvidas nesse estudo com dança, teatro e performance durante processos criativos com artistas da cena¹⁶, a produção da presença é associada à fisicalidade das ações cênicas que são produzidas para além do corpo e que são expandidas pela vibração e materialização do axé, aquele que nos comentou Muniz Sodré.

Nos procedimentos usados em nossos processos criativos, o termo drama foi substituído pelo vocábulo africano *Elinga*¹⁷, que na língua umbundo significa ação. A escolha deste termo, já nos primórdios de nossas pesquisas entre 2015 e 2016, nos possibilitou um certo distanciamento da ideia de ação, drama, determinada por uma concepção eurocentrada. Observamos que a língua como dispositivo colonial reduz nosso campo de a-tu-ação. Sendo assim, nossas composições cênicas buscam se descolar de uma noção de dramaturgia pautada nos princípios aristotélicos textocentrados de organização das ações, e voltam-se

¹⁶ Artistas da cena são atores, atrizes, dançarinos, dançarinas e performers em geral. Não separamos as linguagens cênicas, a situação determina o fazer em cena.

¹⁷ Elinga também é o título de um Projeto de Pesquisa de Pós-doutorado feito no PPG/DANÇA da UFBA. O projeto de autoria do pesquisador Lau Santos aconteceu durante 22 meses entre os anos 2018 e 2019.

para os sentidos basilares de escuta do corpo, das experiências vividas coexistencialmente através da linguagem.

O olhar de nossa pesquisa está voltado para desmontar o conceito greco-romano de dramaturgia como um dispositivo de controle de nossas subjetivações. Procuramos outras lógicas comunicativas. De maneira empírica analisamos em nossas práticas o obscurantismo de uma dramaturgia que utiliza a sintaxe verbal como lógica organizacional de suas narrativas, e nega a potência sinestésica do corpo.

Em nossas investigações o corpo é o lugar que produz, recebe e conduz de forma rítmica as ações cênicas. O ritmo é determinado na conexão dessas ações com instante, não existe procura por uma lógica narrativa, no sentido ocidental de organização das ações; a coerência interna destas ações corporais está atrelada a outros critérios e sentidos, não existe uma lógica espaço temporal linear determinante. A sobreposição, o acoplamento de nossas sensações com o corpo em movimento delineiam o campo riscado por nossas emoções. Essa perspectiva de matriz africana designa as especificidades de nossos processos criativos e os diferencia do modo europeu de agir no mundo e na cena.

O que se apresenta como ato criativo em nossas experiências faz parte de uma atividade prática *orí*-entada pelo corpo, composto por um universo inacabado, em constante form/ação, e fundamentado pelas cosmogonias africanas. Os elementos estruturais e estruturantes das ações produzidas por uma lógica espaço-temporal, fragmentada, circular, fundada nas cosmovisões de matriz africana estão em constante diálogo com o mundo material, visível, e o mundo imaterial, espiritual. O nosso *orí*, portanto, está conectado aos ritmos, às sonoridades que habitam nosso corpo, que por sua vez estão conectados aos ritmos e sonoridades cósmicas do mundo circunstante.

Assim sendo, em nossos processos investigativos, as palavras, os movimentos, as ações, os gestos devem ser organizados, combinados de forma a subverter direções, desconstruir o sentido cartesiano e contínuo dos princípios dramatúrgicos aristotélicos. A intenção é estabelecer uma ruptura com o sentido sequencial semântico-sintático, pré-estabelecido, das frases, sejam elas corporais, literárias e/ou musicais; nossa finalidade, ainda que reconheçamos a complexidade de nossos objetivos, é formular alternativas contra coloniais para enfrentar as tecnologias de poder nos processos criativos em dança e nas artes da cena de

modo geral. Identificamos em uma reflexão sobre a luta anticolonial do pensador Frantz Fanon um importante desafio implícito no pensamento que desenvolvemos nesse parágrafo: “Não é possível se distanciar do colonialismo sem ao mesmo tempo se afastar da ideia que o colonizado faz de si mesmo através do filtro da cultura colonialista”. (FANON, 2021, p.166).

O desafio que nos colocamos, como artistas/pesquisadores afro-brasileiros, ao desenvolver os estudos que aqui apresentamos, faz-nos refletir sobre como lidar com essa provocação feita por Fanon, no que diz respeito à possibilidade de um possível “distanciamento” das ações colonialistas que sofremos. Na dúvida, seguimos em uma “encruzilhada de talvez”, como anunciou Lima Barreto, procurando nos espaços de um jogo de dentro contra colonial, novas perspectivas de organização de nossos corpoemas. Na concepção de ordenamento de ações cênicas que pesquisamos, abre-se um campo para a interferência criativa de forças de outra ordem que se afastam da racionalidade lógica e determinista, tão presentes na cultura euro-ocidental.

O caráter experimental de nossas descobertas nos encruzilhou com a criação poética de *orikí(s)*, inventos poético-sonoros com capacidade simbólica de transformar, no sentido exusíaco, o discurso estético, filosófico e cultural que nos foi apresentado pelo nome de dramaturgia e sua aplicabilidade para produzir narrativas. Assim pois, o *orikí* como gênero poético não vislumbra a ideia de ser um texto narrativo. O *orikí* é a própria ação! Uma espécie de montagem de atributos daquilo que tematiza, que comenta (RISÉRIO, 2017). É uma forma poética que opera a partir da justaposição de blocos verbais sem uma busca pela narrativa, sem uma lógica-linear ou fragmentária no sentido de contar uma história, os textos poéticos iorubanos são classificados por critérios extratextuais (RISÉRIO, 2017), atribuídos às técnicas de oralização da poesia iorubana. Dentre estes critérios, o ritmo é o elemento potente para nossos estudos e se tornou um argumento primordial para pensarmos sobre o que é pensar-agir durante uma ação criativa. Neste sentido, uma reflexão do poeta mexicano e pesquisador da linguagem, Octavio Paz, corrobora com nossos estudos:

“O ritmo não é só o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como ainda não é difícil que seja, anterior a própria fala. Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo, ou pelo menos, que todo ritmo implica e prefigura uma linguagem” (PAZ, 2015, p.11).

É preciso notar nesta afirmação uma confluência com as culturas de matriz africana, nas quais o ritmo dos atabaques, das palavras encantadas, dos corpos dançantes, das gestualidades e gingas determina a potência dessas ações transculturais resilientes, antes mesmo de serem identificadas como linguagens performativas.

Observamos que desde os idos de 1960/1970, mediante os estudos da antropologia teatral e da semiótica, o conceito de dramaturgia se expandiu, passou a englobar outras funções e linguagens cênicas: dramaturgia da dança, dramaturgia corporal, dramaturgia do ator, dramaturgia da luz, dramaturgia da performance, etc., assumindo atribuições extraliterárias, distintas daquelas que ela executava historicamente no ambiente teatral. Não obstante, a lógica cartesiana, eurocêntrica, continua sendo a predominante para analisar, criar e pensar outras maneiras de ordenação das ações.

Durante as investigações e criações que desenvolvemos, denominamos *orikicoreocênicos* as combinações po-éticas de ações, cantos, palavras, movimentos, enfim composições gestuais em constante deslocamento que são ordenadas em espaços riscados no chão, pontos riscados, espaços de afirmação de uma multiplicidade de conflitos conduzidos pela relação entre o sensível e o inteligível, o material e o espiritual intermediados pelo corpo.

Os elementos simbólicos da cultura iorubana e alguns aspectos do cruzamento com outras etnias africanas afins nos ajudam a pensar sobre a potência de uma possível “dialética da malandragem”¹⁸ como resultado de nossas (com)posições. Experiências *coreocênicas* que representam uma “estética pilintra”¹⁹, assim denominamos, são pensamentos, corporeidades, vozes, musicalidades, produção de presença e de *orikí(s)* que fazem parte de uma bolsa de sabenças com encantarias plurais, que são riscadas no chão brasileiro. O corpo a-tu-a, produz outras maneiras presenciais de ser-no-mundo. Instaura configurações afro-brasileiras de atuar, de sentir, de dançar e de en/cantar. Enfim, de produzir sua afro-presença no mundo e na cena, para além dos paradigmas euro-ocidentais.

¹⁸ Expressão usada como título de um artigo pelo escritor e crítico Antônio Candido para definir e caracterizar o romance urbano “Memórias de um Sargento de Milícias”, uma obra de transição entre o realismo e o romantismo, que teve como autor Manuel Antônio de Almeida.

¹⁹ Essa expressão está presente no artigo de Lau Santos, “A Filosofia do Malandro: Estéticas de um Corpo Encantado pela Desobediência.”

Passaremos agora, leitores e leitoras, à terceira parte desta nossa “Conversa de Terreiro”, se é que posso chamar assim. Então, se quiserem façam uma pausa. Tomem uma água. Para começar, sugerimos que após lerem nossas informações iniciais, fechem seus olhos. Perceba seus ritmos internos, separe os sons graves dos sons agudos. Percebam qual o tom de sua respiração. Tentem estabelecer um jogo entre seus sons internos e os ritmos que você escuta fora de seu corpo. Aos poucos, procure combinar de forma aleatória as sonoridades que são mais graves com as mais agudas. Por vezes, busque o silêncio. Combine sonoridades internas e externas com movimentos sutis, sinta os impulsos que deslocam algumas partes de seu corpo. Brinque com essa variação rítmica. Evoque sua existência!

Esperamos que essas breves indicações tenham os/as despertado sensorialmente para as sonoridades intra e extra corporais que estão com vocês neste instante. Esta experiência que propusemos foi elaborada a partir de jogos que fazemos desde a percepção de produção de um *orikí*. Como afirma Risério, “Tudo que existe aqui e no outro mundo pode ser premiado com a composição de um *orikí*” (RISÉRIO, 2017, p.40). Sigamos.

3. Corpoema: Dançar Orikí, Saudar a Vida

“Nesse processo de compor, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas”
Ernest Fenelossa

Pois bem, nesta parte do texto nossa intenção é dar continuidade a algumas reflexões sobre o estudo dos *orikí(s)* já indicadas no decorrer deste artigo pelo escritor Antonio Risério. Para que aconteça essa conjunção entre a noção de *orikí* e a metodologia aplicada nestes estudos, fizemos conexões com os pensamentos de Michel Thiollen (1986), um dos precursores da metodologia pesquisa-ação no Brasil. Indica-nos Thiollen que nos seus estudos com pesquisa-ação não se trabalha sobre os outros ou para os outros, mas sempre com os outros. Assim, o que nos aproxima dessa postura metodológica é a possibilidade de estudar, investigar e criar ações cênicas em combinação com a ancestralidade individual e coletiva dos participantes durante os encontros teórico-práticos feitos em oficinas, seminários, cursos etc.

Comentamos na primeira parte do texto, em um pé de página, a origem etimológica do termo *cena*: do grego *skena*, *skina*, que significa sombra em português. Em nossos estudos esta descoberta produziu o neologismo *coreocena*; a ideia conceitual que embala este vocábulo nos permitiu substituir a palavra coreografia e consequentemente o termo dramaturgia de nossas práticas. Esta revelação nos aproximou ainda mais das concepções filosóficas africanas ao nos depararmos com a “sensação filosófica” que nunca estamos ou dançamos sozinhos, estamos sempre acompanhados por nossas sombras. Sobre este feito nos revelam Ney Lopes e Luiz Simas (2020) que para as tradições africanas nosso corpo vive acompanhado por uma sombra:

Esse corpo, segundo, segundo algumas concepções de matriz africana, vive acompanhado de uma sombra, que é sua irradiação para o exterior e que também se desvanece com a morte. Além do corpo físico, a pessoa possui uma essência espiritual e invisível que sobrevive à morte e que se faz acompanhar de um duplo (LOPES, SIMAS, 2020, p.36).

Essa citação nos permite um retorno ao início do texto, quando falamos sobre a importância do *orí* para a cultura iorubá, ou melhor, da energia que portamos dentro de nossas cabeças físicas e que nos mantém conectados com nossa ancestralidade e com a natureza. Ao compor, cantar, contar, musicar, performar e dançar um *orikí* estamos estabelecendo um contato direto com essas energias, ou seja, nos colocamos em uma relação de equilíbrio com o cosmos. Instauramos uma espécie de *ebó estético*, afinal para os povos africanos a natureza não se encontra separada de suas manifestações culturais. A combinação entre sonoridades e corporeidades é formulada em nossas experimentações cênicas com a finalidade de gerar a composição de *orikicoreocênicos*, elementos fundantes para criação das coreocenas. As regras que determinam essas criações são anticoloniais e interferem na condição de presença do corpo que executa os movimentos, as ações produzem uma irradiação, uma energia difundida por uma emissão de sonoridades vibracionais, rítmicas, que são projetadas em forma de encantamento no mundo, como nos ensina as filosofias africanas.

Portanto, as ações cênicas, coreocênicas, neste estudo, acontecem em conexão relacional entre os/as artistas da cena e uma ideia de *espaçotempo* que é determinada pela organicidade dos corpos destes/as artistas em atividade, em deslocamento, durante um recorte do instante vivido. A composição cênica se manifesta pelos corpoemas, que são uma síntese poética dos seus movimentos

corporais e sonoros, arranjos articulados pelas variantes tonais grave-médio-agudo, intensidades rítmicas, ordenadas individualmente por cada artista.

A produção de *orikicoreocênicos* é feita pela aglutinação, justaposição de movimentos e sonoridades, não existe uma sintaxe que subordina os/as artistas a sentidos lógicos, definidos por uma necessidade de construir narrativas. A relação binária de sons fortes e fracos, gestos fortes e fracos, lentos e rápidos segue o fluxo *continuum* do binarismo vida e morte. O exercício de síntese, de recorte de um instante, apenas por seus impulsos sonoros e sinestésicos, sem a obrigatoriedade de produzir qualquer espécie de narrativa (linear ou fragmentária) desconfigura, em nossas experiências, a ideia de dramaturgia eurorreferenciada. Entendemos, portanto, que uma das estratégias para transpassar a noção de colonialidade (QUIJANO, 2005) é rediscutir o conceito de linguagem como tecnologia de poder que nos atravessa e influencia cotidianamente nossos processos criativos. Sabemos o quanto é complexa nossas proposições devido à velocidade de absorção e cooptação pelo sistema de proposições contra coloniais, no entanto seguimos na ginga, no sincopado passo que posiciona nossos corpos em um entre-lugar nesse jogo da vida. Não obstante, acreditamos que os princípios de matriz africana abrem um campo de possibilidades para os artistas da cena combinarem suas corporeidades e sonoridade de forma performativa e anticolonial. Nossa ação política se reproduz em ações coreocênicas que assumem a visualidade dos ideogramas, das seculares adinkras africanas. Vejam o que nos indica a adinkra do pássaro Sankofa: “Quando não souber para onde ir, olhe para atrás e veja de onde veio”. Portanto, seguimos agradecendo e olhando para os caminhos traçados pelos nossos mais velhos e nossas mais velhas. Seguimos na manha, na ginga resistindo aos ataques colonialistas que atravessam cotidianamente as linguagens que utilizamos para produção de nossas criações cênicas.

Lau Santos
UFBA

2927

lau_ator@hotmail.com

Professor, artista-pesquisador, atua nas Artes da Cena, com participação em festivais nacionais e internacionais. Pesquisa produções artísticas que dialogam com as práticas performativas de matriz africana e afro-indígenas e manifestações populares no campos da Dança, Teatro, Circo, Audiovisual e Literatura.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Trad.: MIOTELLO, Valdemir; FARACO, Carlos Alberto. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017.
- FANON, Frantz. **Por uma revolução africana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- JARGUN, Marcio de. **Orí: a Cabeça como Divindade, História, Cultura, Filosofia e Religiosidade Africana**. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2015.
- PAZ, Otavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. (Coleção Sul-Sul). P. 227-278.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- RISÊRIO, Antonio. **Oriki Orixá**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Rasteira na moralidade: dororidade e a história das mulheres na capoeira angola

Letícia Menezes (Flor de Liz) (UFBA)

Pedro Abib (UFBA)

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

Resumo: Este artigo tem como gíngua epistemológica a investigação sensível da relação da dororidade (conceito cunhado por Vilma Piedade) com a presença feminina negra na história da capoeira angola. A dororidade engloba as dores de todas as mulheres com a violência do machismo, contudo, o agravamento dessa dor por mulheres negras (PIEADADE, 2017). O caminho metodológico escolhido foi de uma pesquisa qualitativa de revisão de bibliografia sobre as temáticas de gênero, raça e capoeira angola. Relacionando assim, a historiografia das mulheres negra do século XIX e XX com as angoleiras da atualidade e o que temos de comum e de diferente entre essas vivências.

Palavras-chave: CAPOEIRA ANGOLA. MULHER NEGRA. DORORIDADE.

Abstract: Abstract: This article has as epistemological “ginga” the sensitive investigation of the relationship between “Dororidade” (a concept coined by Vilma Piedade) and the presence of black females in the history of capoeira angola. Dororidade encompasses the pain of all women with the violence of sexism, however, the aggravation of this pain by black women (PIEADADE, 2017). The methodological path chosen was a qualitative research to review the bibliography on the themes of gender, race and capoeira angola. Therefore, this study relates the historiography of black women in the 19th and 20th century with the “angoleiras” of today and the similarities and differences between our experiences.

Keywords: CAPOEIRA ANGOLA. BLACK WOMEN. DORORIDADE.

1. Introdução

Agô (licença), antes de mais nada, à todas ancestrais que tornam este registro possível. Este artigo tem como gíngua epistemológica a investigação sensível da relação da dororidade (conceito cunhado por Vilma Piedade) com a presença feminina negra na história da capoeira angola. A dororidade engloba as dores de todas as mulheres com a violência do machismo, contudo, o agravamento dessa dor por mulheres negras (PIEADADE, 2017).

Agacho nos pés dos berimbau, para refletir a intersecção de gênero e racialidade quando falamos um pouco sobre a historiografia da mulher na capoeira.

2929

A estrutura social racista e sexista faz com que seja necessário pensarmos essas trajetórias na encruzilhada racial e de gênero para que essas histórias não sejam contadas por uma só perspectiva que anula a existência feminina ao longo dessas trajetórias de gingas e resistências.

O território de capoeiragem, em Salvador em seu princípio, foi um espaço protagonizado nos registros históricos, como jornais e boletins policiais, pelas representações de “masculinidade” que estavam nos cenários da “rua” em que, em pleno século XX, eram ocupados por pessoas “marginalizadas”, dentre elas, mulheres pobres, extremamente associadas as “mulheres de cor” (OLIVEIRA, 2009). Muitas mulheres foram registradas no início do século passado, tendo os mesmos comportamentos que os homens negros, da época, e quando mergulhamos no imaginário capoeirano de personalidades, sempre somos levadas a pensar nos homens capoeiras. As mulheres negras, pensando em uma sociedade patriarcal e racista, são colocadas em um lugar pejorativo e não de valentia, nem de capoeirista segundo a capoeirista e escritora Paula Foltran Fialho (2021).

Ao contrário do que nos foi ensinado, muitas mulheres negras transgrediram a lógica da moralidade estipulada para as mulheres da época e utilizaram seus corpos como sobrevivência contra as violências sociais, físicas e morais. Usando seus corpos como uma ferramenta primordial de resistência e mandingando com suas gingas.

Concatenando em relação as sobrevivências, não podemos deixar de destacar que esses corpos femininos pretos, em diáspora, desde a escravidão veem desobedecendo o sistema eurocentrado que orienta as perspectivas de moralidade e comportamento. Sistema esse que é orientado a partir de perspectivas racistas, machistas, heteronormativas e sexistas. Foram estes corpos pretos de mulheres estuprados (subjetiva e fisicamente) pelo colonialismo que precisaram e precisam utilizar do corpo como resistência, comunicação, luta e arquivo de uma memória ancestral.

Convoco Amélia Conrado, mulher negra angoleira e educadora baiana, nos pés dos berimbau, para refletirmos juntas a importância de expressões culturais, como a capoeira para o ativismo negro. O corpo que dança (leia-se aqui a mandinga dançante da capoeira) dinamiza a sua existência por sintetizar, corporalmente, a necessidade de sobrevivência que é acessada na memória ancestral que nossos corpos pulsam e reconhecem. Dançar é um ato político de

luta, resistência e criatividade. Nós dependemos do corpo. Foi através dele que conseguimos resistir as tentativas de homogeneização das culturas, repressões, violências e silenciamentos. (CONRADO, 2018). A partir das rasteiras na moralidade, puxamos sutilmente os pés da colonização quando mulheres pretas, utilizaram de ferramentas corporais para se manter vivas e existentes. Desobedecendo as leis das décadas iniciais do século XX com violência e muita mandiga. Ou era isso, ou eram seus corpos apunhalados por uma meia lua de compasso metafórica (um dos movimentos básicos de ataque da capoeira) rápida vindo do sistema colonialista e ceifando suas vidas.

Nesse sentido, o que é possível de lermos, a partir das inscrições dessas performances é a dinâmica da colonialidade, que, a meu ver, caracteriza-se como um jogo cruzado entre esquivas e afrontas. Dessa forma, sejam fugas ou golpes, o que é enunciado pelas múltiplas textualidades inscritas nas performances afro-brasileiras nos revela que nessas lógicas as ações de desobediência e rebeldia são bem-vindas. (RUFINO, 2016, p. 58)

Gingando nessa contextualização, como bem trazido pelo pedagogo carioca Luiz Rufino (2016) no trecho acima destaco a importância de investigarmos as reverberações corporais dessa ancestralidade feminina angoleira que foram rebeldes e desobedientes, nos corpos de nós, angoleiras pretas soteropolitanas. Tal qual, nos escritos de Lau Santos (2020), o corpo malemolente do sujeito malandro é posto como resposta ao sistema colonizador, as mulheres negras também podem ser consideradas como sujeitas malandras:

No que diz respeito à presença de ser-no-mundo, o jogo sociológico plasmado na sociedade por este sujeito pode ser percebido pela materialização desta experiência rítmica da síncope no corpo do mesmo mediante a malemolência. Esta ginga do sujeito, por sua vez, pode ser percebida pelo outro, mediante a produção de corporeidades e corporalidade desobedientes, isto é, que desafiam os paradigmas comportamentais colonizadores". (SANTOS, 2020, p. 101 e 102)

Por isso, este texto carrega o nome de rasteira na moralidade: pela desobediência a moralidade que nossas ancestrais capoeiras realizaram. Fortalecendo as nossas escritas corporificadas e as narrativas que possam ser contadas por nós mesmas, em um olhar endógeno. Usando como recurso nossas próprias vivências.

2. Mandingueiras do século passado

O contexto é o século XX, em que na Bahia, a moralidade feminina estava atrelada a comportamentos e formas de se colocar no mundo com perspectivas cristãs em que as mulheres deveriam estar nos seios das suas famílias, cuidando das partes domésticas que lhe foram impostas. Aqui, cabe mandingar com a teoria de que, compreendendo a diversidade em ser mulher e fazendo a leitura desse cenário histórico, fica nítido a possibilidade das mulheres que compuseram o cenário das ruas: mulheres pobres, mãe de santo, ganhadeiras, rendeiras, “prostitutas” e etc, são diferentes das mulheres que eram obrigadas a estar em casa para cuidar APENAS das questões domésticas. Assim como traz Paula Foltran em suas reflexões:

Gênero e raça servem para a necessária distribuição de posições, papéis e poderes que funda a sociedade capitalista moderna. A rua era vetada à mulher branca, cuja debilidade (igualmente construída) era protegida pelo domínio doméstico. Os valores da dita feminilidade nunca se estenderam a todas, e as proteções a elas devidas jamais fizeram parte da existência daquelas que desde sempre concorreram e cooperaram com os homens a gestão do espaço público. Ou seja, elas também estavam nos arredores da capoeiragem. (FIALHO, 2021, p.166)

Essas histórias, para além da memória da oralidade, são contadas basicamente por registros de jornais e boletins policiais que expõem relatos de mulheres que tem comportamentos de valentia e bravura. Mulheres que transgrediram a lógica comportamental do moralismo cristão engendrado na época: Salomé, Catu, Chicão, Rosa Palmeirão, Maria Homem, Julia Fogareira... Foram mulheres que saíram nesses registros porque subverteram a ordem. São algumas das poucas mulheres daquele momento histórico que são lembradas como capoeiristas. Carregando em seus nomes, geralmente, um adjetivo da “masculinidade” ou que represente bravura. Elas utilizaram da violência e hostilidade em um momento que isso não era comum entre as mulheres. Mas só essas mulheres eram capoeiristas em pleno século XX? Os registros escritos mostram indícios de muito mais mulheres que não são abraçadas e nomeadas no imaginário coletivo capoeirano. Como nesse registro encontrado por Foltran nos Arquivo Público do Estado da Bahia do ano de 1917, com um boletim da presença nas ruas de Rosa Palmerão (ou Palmeron como era também chamada por alguns), se defendendo de soldados que queriam prendê-la:

2932

“Hontem, á tarde, na rua Dr. J.J. Seabra, Candida Rosa de Jesus, conhecida pela alcunha de ‘Rosa Palmeron’, andava numa Sarabanda, completamente alcoolizada. Os Guardas Civis 198 e 95, conduziram-na com muito custo, para o posto policial da Sé. A prisão effectuou-se na rua Dr. J.J. Seabra. Discripto da Rua do Paço, por dois soldados do destacamento da Sé. No percurso, Rosa luctou para safar-se e um dado momento, teve a ‘delivrance’ em plena rua, deixando os soldados desorientados, assistindo o facto sem providenciar [...]” – (Arquivo Público do Estado da Bahia, 1917. Apud. FIALHO, 2021,p.32)

Nesta ginga de reflexões, penso que o “não lugar” da mulher capoeirista, ou melhor, a ausência da compreensão de mulheres negras como representantes da capoeiragem é também uma forma de silenciamento das presenças femininas. Pensando a capoeira como um espaço não formal de educação, podemos pensar até como um epistemicídio, por tentar vetar o conhecimento que esses corpos negros passam por meio da oralidade, tradição e memória ancestral, ao passo que quando não são legitimadas na história contada na oralidade, é negligenciado o conceito de pessoa capoeirista e as mulheres acabam não se enquadrando:

São lugares essencializados, reduzidos e dentro dos limites permitidos pela racionalidade dicotômica da colonialidade. É sobre isso que quero falar nesse texto: sobre o epistemicídio (CARNEIRO,2005) que inviabiliza o reconhecimento do protagonismo de mulheres negras na gênese histórica da capoeira, apagando participações que distam do que ideologicamente é constituído enquanto valor definidor dessa prática. (FOLTRAN, 2021, p. 171)

Relacionando com as questões da presença da mulher na capoeira nos tempos atuais, chega a ser paradoxal pensar que antes as capoeiras eram geralmente mulheres negras e hoje esse espaço capoeirano torna-se um pouco inacessível para essas mulheres. Mas como assim?!

Tomando como ponto de referência os engessamentos cotidianos do sistema capitalista que nos fazem estar lutando em todos os espaços para sobreviver, as mulheres negras acabam tendo diversas adversidades que as impossibilitam no estado de permanência na poeira. Várias contas para pagar; trabalho com carga horária grande; pouco retorno salarial; violência nas ruas... o tempo acaba ficando escarço; o dinheiro não é suficiente para pagar a mensalidade do quilombo capoeirano; a segurança para voltar para casa a noite depois de um treino acaba sendo desconfigurada... e isso afasta as mulheres pretas pobres de estarem no espaço físico do treino da capoeira e estarem aprendendo com os saberes e fazeres dessa cultura.

Além de que, antes a capoeira era crime e somente depois do ano de 1937 ela foi legalizada, junto com essa legalização veio também uma aceitação maior no Brasil, e no mundo, da existência da capoeira. Contando também com as dinâmicas de esportivização capoeirana, essa manifestação acaba sendo mais acessada pela elite e pelo estrangeiro, tornando-a mais aceita socialmente e trazendo cada vez mais a presença de pessoas não negras para essa prática.

Já nós, pretas angoleiras, estamos engedradas em um processo quadrado, restrito e fica mais complexo que estejamos em evidência tanto na capoeira, quanto na academia, em que as pessoas estão produzindo conteúdos acadêmicos sobre as mulheres na capoeira. Então, os registros acadêmicos que contam a historiografia da mulher na capoeira, geralmente, têm sido escritos de um olhar exógeno.

3. Dororidade Angoleira

Seguindo a ginga de reflexões, podemos perceber que esta reflexão relaciona-se com o raciocínio da filósofa amefricana Kimberlé Crenshaw (2002) ao discorrer a interseccionalidade como uma encruzilhada de identidade e que ao mesmo tempo que estamos no “meio” e podemos ser “atropeladas” por essas vias, também temos mais possibilidades para sair dessa situação. O mesmo acontece com as mulheres negras na capoeira angola: atravessadas por vias de marcadores sociais, estamos mais propensas a sermos “atingidas” pelas discriminações, mas também é por meio dessa sobreposição identitária que também temos a possibilidade de mandingar mais pela nossa libertação.

“Com base nessa perspectiva, me cabe destacar que o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/colonialismo. Porém, esse mesmo corpo que é atacado nos revela outras possibilidades. No caso das práticas aqui abordadas, as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade.” (RUFINO, 2016, pág. 57).

Não podemos deixar de trazer também, como a tradição e memória viva de um povo, onde nem o tempo nem o espaço se apresentam como um limite, influem em reverberações de aprendizado nos corpos femininos negros. Os valores que garantiram a integridade, a vida e a dignidade de nossos ancestrais escravizados continuam a criar caminhos de libertação. (MACHADO, 2017, p. 98)

2934

dororidade: por entender que essas reverberações da memória ancestral nos corpos de mulheres negras que leem o mundo a partir do corpo que esquiva, da rasteira e tem suas gingalidades, são agravadas pelas dores do colonialismo mas também se potencializa pela união e sabências de irmãs pretas que resistiram para que hoje pudéssemos estar aqui, por exemplo, sendo capoeira em um texto acadêmico.

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, tem um agravo dessa Dor, agravo provado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a Dororidade. (PIEIDADE, 2019, p. 46)

O meu mestre Renê Bittencourt, com toda sua sabedoria, vive nos alertando com uma questão que acredito fazerem cadência com as reflexões: a branquitude pode até falar da nossa história, pode até falar das mulheres negras, mas eles/elas nunca vão SENTIR sobre o que estão falando. Não terão em sua vivência as nuances dessas histórias de nossas ancestrais capoeiras. Concordo com meu mestre e enfatizo o quanto que pautar a dororidade, conceito cunhado por Vilma Piedade, filósofa preta brasileira, quanto princípio dessa encruzilhada epistemológica garante segurança de que nossas histórias precisam ser contadas por nós. Como o dito popular: “nada sobre nós sem nós” se faz tão presente nesse entendimento.

As capoeiras das primeiras décadas do século XX utilizaram seus corpos como resposta bem sabida ao colonialismo. Hoje, fazemos o mesmo. Nós, mulheres negras angoleiras, aprendemos com a capoeira que precisamos saber gingar com as adversidades; esquivar de opressões e dar rasteira no sistema patriarcal heteronormativo e racista que quer a todo custo nos deixar no chão. Como bem trazido pela autora Vilma Piedade, trazendo a violência a nossa cultura, os resquícios do racismo e a nossa resistência:

A escravidão violentou nossos direitos, nossa língua, cultura, religião, nossa vida, enfim... nossos valores civilizatórios. E, como não poderia ser diferente, veio junto com a colonização. Então inventaram que Nós, Pretas e Pretos, somos mais “resistentes” à dor. E, Resistir, verbo na sua forma infinitiva, é o que fazemos, todo dia, toda hora, frente ao Racismo – filho dileto do processo escravocrata e da colonização. (PIEIDADE, 2019, p. 19)

A capoeira angola nos ajuda veemente no processo de autoconhecimento. É com a capoeira que saberes ancestrais se reverberam nos nossos corpos fazendo com que tenhamos ferramenta para alinhar a dororidade na

prática da pequena roda (o jogo da capoeira) e a grande roda (a vida). É com a memória viva que trazemos corporalmente sabências dos nossos corpos e a valorizar nossa existência.

Ouvindo nossos mestres e nossas mestras e em todos os entrelaços de pertencer a capoeira angola, que reconhecemos que somos descendentes não só de pessoas escravizadas como também de reis e rainhas. A dissertação corporal escrita por mulheres negras na capoeira, por mais que tenham sido invisibilizadas na historiografia, é presente, viva e um exemplo de dororidade que ultrapassa gerações e nos ensina a resistir nos tempos atuais com a essência capoeirana que registros escritos podem conturbar, mas nossos corpos pretos e femininos não esquecem e seguem aprendendo, em comunidade, como se manter viva dentro de um sistema que tentar nos matar. Nossos corpos que gingam são possibilidades de transformação como bem trazido pela Vilma no trecho a seguir:

[...] Por meio das danças rituais, as mulheres incorporam a força cósmica criando novas possibilidades de transformação e mudança. É o lugar do Saber Ancestral. Por meio da dança, o corpo é um território livre, mesmo tendo sido marcado a ferro e fogo pela escravidão, e ainda marcado pela violência do Racismo! (PIEDADE, 2019, p. 31)

4. Conclusão

Essas mulheres listadas durante este texto, não ficaram conhecidas apenas por estarem em jornais com “mal comportamento”, mas também no imaginário coletivo através, por exemplo, das ladainhas e corridos (gêneros de músicas da capoeira) que carregam seus nomes. São exemplos de como é importante que consigamos dar rasteira na moral sexista e racista imposta para que resistamos. Apesar de serem lembradas, são poucas em relação a quantidade de mulheres negras que estavam presentes no cenário capoeirano.

Enfatizo o quanto estas circunstâncias de resistência se relacionam com a própria história das mulheres negras na capoeira no século XIX e XX como atualmente.

A despeito de todos esses percalços, sei que sou referência para muitas pessoas em São Luis, por ter resistido todos esses anos. Sobreviver e fazer capoeira são coisas completamente distintas para pessoas negras, principalmente mulheres, pois o próprio processo de profissionalização e reconhecimento das culturas de oralidade também sofre imposições, como

exigências de formação completamente colonizadas. (BALDEZ, 2021, p.102)

Como é trazido pela Mestra Dandara Baldez, não podemos esquecer que a capoeira surge da necessidade de sobrevivência do povo negro, portanto, um contexto de extrema violência dos resquícios da escravização. A capoeira é beleza, dança, mas também é luta!

Meu mestre, Renê Bittencourt, sempre enfatiza que a capoeira “é coisa de negão e de negona” e devo utiliza-lo como referência, mais uma vez, pois é a partir disso que compreendo que nossa ancestralidade, teve que usar do seu corpo como ferramenta maior de luta e sobrevivência. Sendo assim, é de nossa responsabilidade a preservação do arquivo corporal preto, manter essa história. Não é que a branquitude não possa ocupar esse espaço. É um quilombo e todas/os/es são bem vindas/os/es, mas sim sobre quem vai protagonizar essa história e mantê-la viva.

Penso que quando meu mestre fala uma frase tão “simples” quanto essa, se eu não sinto, literalmente na pele, eu não vou entender a dissertação que ele está trazendo em uma “simples” frase. A capoeira é de negão e negona porque é uma herança que carregamos da nossa ancestralidade. Uma herança bonita, potente, mas sobretudo um artifício de vitalidade que precisamos conservar. Aliás, como diz o próprio Renê: precisamos decodificar; é uma tecnologia ancestral de CURA.

Não estou falando de forma subjetiva, os corpos de nossas ancestrais eram suas maiores armas de luta, como podemos ver pesquisando um pouco sobre a historiografia da mulher negra na capoeira angola e é um elemento social que sempre precisamos resgatar pela memória corporal: nossos corpos femininos pretos seguem precisando resistir ao racismo e ao sexismo e é, através da capoeira angola que conseguimos pensar o nosso olhar como um aú: nos pondo de cabeça para baixo para enxergar as encruzilhadas sobre os ângulos da ancestralidade.

Para encerrar, trago o corrido de Natureza França vibrando para que mais corridos de capoeira versem sobre nós com riqueza e nobreza; para que espaços acadêmicos sejam lotados de mulheres pretas que gingam; para que a nossa história seja contada por nós; para que nossas histórias não sejam mais invisibilizadas. A música ecoa a seguinte mensagem: “mulher preta tem beleza, mulher preta tem saber, mulher preta tem história. Mulher preta, eu sou você”!!

Letícia Menezes (Flor de Liz)
UFBA

Leticia.menezes979@gmail.com

Mestranda em Educação (PPGE/UFBA), estudante de Pedagogia (UFBA) e Bacharela interdisciplinar em Humanidades (UFBA). Angoleira da Associação de Capoeira Angola Navio Negreiro (ACANNE); Integrante dos grupos de pesquisa Griô (FACED/UFBA) e GIRA (DANÇA/UFBA). Pesquisa sobre as mulheres pretas na capoeira angola.

Pedro Abib
UFBA

pedrabib@gmail.com

Pós-Doutor em Estudos Lusófonos pela Universidade Nanterre La Defense-Paris X e Pós-Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Lisboa, doutor em Ciências Sociais aplicadas à Educação pela Universidade Estadual de Campinas e mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Professor Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia.

Referências:

CONRADO, Amélia. **Afro-Brazilian Dance as Black Activism** at SUÁREZ, Lucía M ; CONRADO, Amélia, and DANIEL, Yvonne. *Dancing Bahia: Essay on Afro-brazilian Dance, Education, Memory, and Race*. Intellect Bristol, UK/Chicago, USA, 2018. p. **17-35. PDF.**

CRENSHAW, KIMBERLÉ. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2002, vol.10, n.1, pp.171-188. ISSN 1806-9584. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>.

BALDEZ, Dandara. **Capoeiranças**. In: ZONZON, Christiane Nicole (Org.). **O legado de Ritinha da Bahia: mulheres no jogo da resistência**. Salvador. Araújo; EDUFBA, 2021

FIALHO, Paula Juliana Foltran. **Mulheres Incorrigíveis: histórias de valentias, desordem e capoeiragem na Bahia**. 1. Ed. São Paulo. Editora Dandara. 2021

FOLTRAN, Paula Juliana. **Rosa é uma flor, uma cor, um nome de mulher**. In: ZONZON, Christiane Nicole (Org.). **O legado de Ritinha da Bahia: mulheres no jogo da resistência**. Salvador. Araújo; EDUFBA, 2021

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. 2ª ed. – Salvador. EDUFBA, 2017

OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. LEAL, Luis Augusto Pinheiro. **Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil** - Salvador : EDUFBA, 2009.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo. Editora Nós, 2017

RUFINO. Luis. **Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas**. *Revista Antropolítica*, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016. PDF.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência**. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores Negros - ABPN*, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/834>. Acesso em 29/04/21

2938

Artesanias do corpo em tempos pandêmicos: danças, cuidados e estratégias de (sobre)vivências

Liana da Silva Cunha - UDESC

Dança e Diáspora Negra: Poéticas Políticas, Modos de Saber e Epistemes Outras

Resumo: Este artigo emerge de uma investigação autobiográfica que procura relacionar as experiências acerca do que é ser uma mulher negra no Brasil, com os processos criativos em dança. O cuidado surge nas práticas, visto que lidar com o racismo traumático e violento, requer abordagens sensíveis, de atenção e percepção do próprio artista, como do diretor ou coreógrafo. Ou seja, é uma perspectiva do cuidado para além do âmbito da preparação “corporal”. A hipótese central vai ao encontro da compreensão da dança e do cuidado como possíveis estratégias de sobrevivência. Estratégias que emergem ao criar poesia e dança, da dor. Portanto, embebedo-me do questionamento: que danças, cuidados e estratégias emergem das experiências racistas? Através dele, torna-se possível vislumbrar inúmeras respostas e práticas que tentem dar conta desta pergunta, individualmente e coletivamente. A partir desta munção de conhecimentos, adquiridos e reformulados, torna-se praticável o trânsito e o diálogo entre o que se intitula educação formal e educação não formal. Bem como, mostra que vivências são potentes e podem tornar-se alimento para saberes fazeres, propondo perspectivas antirracistas e tentativas epistemológicas contra hegemônicas dentro das Universidades.

Palavras-chave: CORPO NEGRO. DANÇA. EXPERIÊNCIAS. CUIDADO.

Handicrafts of the Body in Pandemic Times: dances, care and strategies of (or about) experiences

Summary: This article emerges from an autobiographical investigation that seeks to relate experiences about what it is to be a black woman in Brazil with creative processes in dance. Care arises in practices, since dealing with racism, traumatic and violent, requires sensitive approaches, attention, and perception of the artist itself, as well as the director or choreographer. In other words, it is a perspective of care beyond the scope of “corporal” preparation. The central hypothesis meets the understanding of dance and care as possible survival strategies. Strategies that emerge when creating poetry and dance from pain. Therefore, I am steeped in the question: which dances, cares and strategies emerge from racist experiences? Through that question, it becomes possible to glimpse countless answers and practices that try to answer this question, individually and collectively. From this ammunition of knowledge, acquired and reformulated, the transit and dialogue between what is called formal education and non-formal education become practicable. As well, it shows that experiences are powerful and can become fuel for know-how, proposing anti-racist perspectives and epistemological attempts against hegemony within Universities.

Keywords: BLACK BODY. DANCE. EXPERIENCES. CAUTION.

2939

1. O centro das narrativas e territorialidades: O corpo negro que sou, os corpos negros que me acompanham

Para falar sobre as experiências a respeito do que é ser uma mulher negra no Brasil, sua relação com a dança e o cuidado neste momento de crise pandêmica, política, hídrica, sanitária e ambiental, é preciso voltar para a arteira que vos escreve. Desta maneira, apresento-me aqui evocando o corpo casa que sou e suas diversas composições e ramificações. Não cheguei aqui só, não estou aqui só e sobretudo, seguirei sempre amparada por muitas mãos e colos.

Eu sou uma mulher preta, neta de Ibraema Silva e de Adão Silva, neta de Eva Rosa e de Leodegário Cunha. Eu sou filha da Sandra Regina da Silva e do João Elói da Rosa Cunha, irmã da Luana da Silva Gasola e da Leandra da Silva Cunha. Tia do Ravi Gasola Carneiro, que na sabedoria dos seus dois anos nesse mundo, muito me ensina sobre paciência, sobre experimentações de tempo e movimentações. Nasci e cresci em Santa Maria, no interior do estado do Rio Grande do Sul e é deste lugar que nasce esta escrevivência, como me inspira Conceição Evaristo.

Na minha casa, desde muito pequena, passo a me compreender em movimento no mundo. Ainda sinto o vento nos cabelos que dançam, assim como o corpo, ao me equilibrar no topo das árvores. Ainda sinto as gotas geladas da chuva caindo na minha pele negra. Cantar, dançar, brincar em roda, correndo na rua entre os carros, caminhando nos campos entre as carcaças e ossos de gado. Ou ainda, imitando as artistas frente à televisão, assistindo os seus videocliques. Eu sou cria da dança de todas essas vivências, de todas essas dançovivências. Por esses motivos, visto que esta é uma pesquisa autobiográfica, não falo em objeto de estudo. Eu não sou um objeto, mesmo que desde a colonização vejam o corpo negro que sou desta maneira: objetificado, inferiorizado, animalizado, impuro, sujo, sexualizado.

As danças que proponho, realizo e acredito levam em consideração as histórias e memórias dos que já foram, dos que permanecem e quiçá, daqueles que vão chegar. Levar em consideração esses fatos, significa não distorcer, não deixar que invisibilizem ou que apaguem as nossas histórias. A história de um povo tirado a força de sua terra, visando o dinheiro, acima de qualquer vida que não fosse a vida de pessoas brancas. Um ato extremamente pensado e elaborado, pois invadir territórios, capturar pessoas e atravessar o oceano atlântico inúmeras vezes, são

atos que não foram realizados e programados da noite para o dia. Fato engenhoso, visível nas engrenagens racistas percebidas tanto no cotidiano, como nas estruturas da nossa sociedade, que continuam a nos atravessar e nos afetar diretamente e indiretamente.

Ao falar sobre corpos negros, não se pode deixar de mencionar acontecimentos e fatos históricos. Pois, o nosso país foi construído através do sangue, do suor, da luta, das lágrimas, das violências e dos estupros de mulheres indígenas e negras pelos brancos da sociedade dominante. Portanto, não se pode negar que “o Brasil, desde os seus primeiros instantes de vida, teve a pessoa negra africana como o seu principal edificador no trabalho e na composição demográfica” (NASCIMENTO, 1980, pg 110). Entretanto, frente a estas situações, as pessoas escravizadas não estavam passivas ou alienadas, mas sempre buscaram demonstrar a sua insatisfação e indignação a respeito do sistema genocida e racista no qual estavam inseridos. Seja através das fugas que realizavam, seja através da construção, criação e manutenção dos quilombos ou ainda, através do banzo (depressão).

O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão oficialmente, pois sabemos que na prática segue até os dias atuais. Feito erroneamente creditado a princesa Isabel, ao assinar a Lei Áurea em 13 de Maio de 1888. Entretanto, a abolição só foi possível devido ao crescimento do movimento abolicionista, protagonizado por nomes como Maria Firmina dos Reis, Adelina (conhecida como “a charuteira”, visto que se desconhece o seu sobrenome), Luiz Gonzaga Pinto da Gama, Francisco José do Nascimento, entre várias/os outras/os.

Após esta “libertação”, as pessoas negras escravizadas foram largadas a própria sorte: terras não foram concedidas, muito menos indenização. Ou seja, não houve uma tentativa real de reintegração na sociedade brasileira. Analfabetos, muitas vezes com deficiências físicas, consequência dos trabalhos pesados e das torturas infligidas, bem como, psicologicamente, emocionalmente e sentimentalmente exauridos. Essas eram as pessoas “africanas livres”. Abdias do Nascimento, ator, escritor, professor, ativista e fundador do Teatro Experimental do Negro – TEN-destaca que este ato não passou de uma forma legalizada de assassinato em massa, ou seja, a multiplicação do crime, visto que não lhes concederam qualquer recurso, apoio ou meio de subsistência pós-abolição (NASCIMENTO, 1978).

Assim, gradualmente, as pessoas negras foram sendo jogadas as margens, aos subempregos, a baixa expectativa de vida, a baixa escolaridade, as favelas. Juntamente com as tentativas de embranquecimento do Brasil, no sentido físico, mas também psicológico e subjetivo, que obteve êxito em partes como vivenciamos e observamos cotidianamente. Desta maneira, o governo favoreceu políticas migratórias, oferecendo condições para que italianos, alemães, portugueses, espanhóis, se estabelecessem no país. Fato que contribuiu para criar e propagar o mito da democracia racial, aliado ao estupro das mulheres indígenas e negras.

Diante deste cenário, cria-se uma hierarquização dentro da negritude, expostas também através de terminologias racistas e coloniais como mulata/o e mestiça/o. Grada Kilomba, escritora, psicóloga e artista, enfatiza que esses termos de nomenclatura animal foram muito romantizados durante o período colonial, transformando as relações de poder e abuso sexual em gloriosas conquistas, que resultam em um novo corpo exótico (Kilomba, 2019). Visto que mestiça/o refere-se ao cruzamento de duas raças caninas diferentes e mulata/o refere-se ao cruzamento entre um cavalo e uma mula (Kilomba, 2019). Ou seja, mais uma maneira de inferiorizar, animalizar e desumanizar os corpos negros.

A destruição pelo fogo de documentos e instrumentos de tortura; o sistema educacional que mal cumpre a Lei nº 10.639/2003, que trata sobre a inclusão do ensino da História e da Cultura Africana e Afro-Brasileira nas escolas de ensino básico, promulgada em 09 de janeiro de 2003 pelo então presidente Luís Inácio Lula da Silva; as Instituições de ensino “superior” que também pouco abordam de maneira profunda e crítica as questões que envolvem o racismo. Essas tentativas concretas de apagamento contribuem com a distorção e a invisibilização da história que permeia e atravessa os corpos afro-diáspóricos.

Portanto, o tráfico negreiro transatlântico e a escravização formam parte das pessoas afro-brasileiras, então, “erradicá-los da nossa bagagem espiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício de nossos antepassados” (NASCIMENTO, 1980, pg 87). Assim, consciência e memória tornam-se elementos fundamentais a nível individual e coletivo, pois são aspectos que interferem diretamente nas minhas práticas, nas maneiras de ver e compreender o mundo através das danças políticas que crio, proponho e acredito.

2. Que danças, cuidados e estratégias emergem das experiências racistas?

Após a breve contextualização histórica realizada anteriormente, fica visível que enquanto pessoas negras, somos expostas/os a acontecimentos que interferem e afetam o nosso modo de ser, de nos compreender, de ver e de ocuparmos o mundo. Frente a este panorama que envolve um macrocosmos, volto-me ao meu microcosmos, lhes contando resumidamente como cheguei até este momento enquanto mestranda. Três anos distante das Universidades, ingresso novamente no ambiente acadêmico, no ano de 2020. Anteriormente, durante dois anos, morei em São Paulo/SP e transitava do meu local de estudos - Centro, para o meu local de morada na periferia da zona sul – Grajaú - e ainda, para o meu ambiente de trabalho com a dança na periferia da zona leste - Guaianases.

Estes dois anos na capital paulista foi fundamental para a minha afirmação como uma mulher negra. Sempre soube que eu era negra (ou que eu não era branca?), mas não me afirmava diretamente neste lugar, não sabia que dimensão este fato abrangia nem, de certo modo, o que isso significava nos diferentes espaços que me propunha estar. Para que esse autorreconhecimento/autoafirmação emergisse, foi fundamental a convivência, os diálogos e as escutas principalmente com o grupo de dança Fragmento Urbano. Através do grupo, sabedorias de pesquisadoras/es negras/os que até então eu desconhecia, passei a ter contato. Seja por leituras, como da autora Leda Maria Martins e do autor Muniz Sodré, seja presencialmente, com Luciane Ramos, Carmen Luz e Renata Lima. Pessoas que no âmbito acadêmico até aquele momento, não haviam sido abordados dentro das minhas experiências.

Ao retornar para o sul do país, reingresso na Universidade, em um ano marcado por eventos decisivos para aprofundar os debates em torno das questões “raciais”. No ano de 2020 presenciamos o assassinato de George Perry Floyd e João Alberto Silveira de Freitas. Perdemos Miguel Otávio de Santana e João Pedro Mattos Pinto. Encontramos Madalena Gordiano em condições análogas à escravidão e assistimos Matheus Pires Barbosa sofrer agressões racistas enquanto exercia a sua profissão, entre muitos outros casos de violências. Bem como, presenciamos marchas, protestos e derrubadas de estátuas ligadas a figura de pessoas escravocratas. Além disso, a pandemia gerada pelo vírus da Covid-19, que interferiu de maneira ainda mais direta e incisiva na vida das pessoas negras,

2943

periféricas e em vulnerabilidade social, ganha enormes proporções no Brasil. Diante deste cenário e com as vivências anteriores no sudeste, imaginava encontrar o ambiente acadêmico um pouco menos colonizado em relação ao que me deparei. Frente ao desmoronar desta ilusão, a minha pesquisa passou a se transformar para esta que compartilho neste momento.

Diante deste contexto, envolvendo acontecimentos racistas no Brasil e no mundo, dentro da Universidade encontrei um ambiente, de certa forma, conivente com essas situações. Ou seja, com o isolamento social devido a pandemia, a minha casa passou de um ambiente seguro, para um ambiente em que o racismo se faz presente através da tela. Falas de colegas, falas de professoras/es, ementas e planos de ensino que em sua bibliografia contemplam pouquíssimas/os autoras/es negras/os. Quando haviam convidadas/os para conversas e debates dentro das disciplinas, as pesquisadoras/es negras/os praticamente não estavam presentes. Os debates dentro das aulas, não abordavam a situação das pessoas negras. Não haviam abordagens através de um panorama histórico mesmo que breve, para maior compreensão e assim, relacionar com o conteúdo proposto, também a partir de outras perspectivas: a perspectivas das pessoas negras. Quando o racismo era levantado com pauta durante as aulas, ficava no plano da superficialidade, sem levar em consideração a complexidade e profundidade desta questão. Além disso, o uso distorcido por pessoas brancas de palavras como “apagamento” e “invisibilidade” eram recorrentes.

É importante ressaltar a dinâmica dessas violências, pois sim, são atos de violência, mas que atualmente nem sempre são tão explícitas. Portanto, lutar contra elas quando ocorrem de forma sutil é algo, ao meu ver, ainda mais difícil. E que adoece ainda mais, por muitas vezes, demorarmos para nos darmos conta deste fato. Perceber que a atitude ou a fala proferida com tanto “afeto”, na verdade era mais uma agressão. Assim, adoeci neste ambiente, principalmente no primeiro mês estando mestranda. Não estava preparada para tantas violências, não imaginava encontrá-las nesse nível. Desta maneira, não conseguia dormir pensando nos acontecimentos, chorava continuamente, faltava as aulas que estavam gerando mais gatilhos no momento, parei de me alimentar direito, passei a ter dores no estômago. Esses fatos desencadearam no estopim da minha lesão no menisco, que precisou de um procedimento cirúrgico. Kilomba discorre a esse respeito ao

tais experiências revelam a inadequação do academicismo dominante em relacionar-se não apenas com sujeitos marginalizados, mas também com nossas experiências, discursos e teorizações. Elas espelham as realidades históricas, políticas, sociais e emocionais das “relações raciais” em espaços acadêmicos e deveriam, portanto, ser articuladas tanto teórica quanto metodologicamente. (KILOMBA, 2019, pg 58)

Esses acontecimentos me fizeram repensar a pesquisa, criar estratégias e práticas para conseguir permanecer na Universidade, para não adoecer novamente, para não sucumbir. A primeira estratégia emergiu imediatamente após a primeira violência – os planos de ensino - e foi a criação de poesias, uma maneira de vomitar a dor. A minha segunda estratégia foi aprender a usar o silêncio. Em que momentos a minha fala, reclamação, denúncia, será efetivamente levada em consideração? Para quem posso falar com a certeza de que serei acolhida, que a minha fala não será apenas “roubada” para ser usada em outro contexto, de maneira distorcida, sem ser chamada de vitimista? Aprender sobre silêncio, também é cuidado, também é evitar um desgaste emocional ainda maior. É não deixar-se impregnar pelo colonizador que te bombardeia de perguntas. É não se machucar ao explicar pela milésima vez o que nos dias de hoje, com o privilégio do acesso ao estar dentro de uma Instituição, já deveria ser óbvio.

A terceira estratégia foi usar as minhas danças/improvisações como maneira de protesto e apresentá-las como trabalho final das disciplinas, abordando as experiências racistas vivenciadas no próprio ambiente da sala de aula virtual. E a quarta e última estratégia foi a procura por aquilombamentos afetivos. Se na Instituição, no meu curso, na minha turma, a maioria das pessoas são brancas e as epistemologias propagadas vão a este encontro, passei ainda mais a procurar e me inscrever em cursos que abordam as experiências negras. Portanto, com a maioria das/os alunas/os e professoras/es também negras/os, eu não me encontrava mais tão só! São estas danças poéticas e políticas e esses cuidados que andam emergindo, como estratégias para sobreviver diante das experiências racistas.

Portanto, busco amparo naqueles que como maneira de manterem-se vivos, precisaram achar modos de resistir através das suas próprias estratégias. Como, após serem açoitadas/os, as pessoas negras escravizadas ainda buscavam forças para cantar? Como, após horas de trabalho forçado, as pessoas negras escravizadas “desenhavam” mapas na cabeça, através das tranças no cabelo, onde escondiam sementes? Como as pessoas negras escravizadas, após serem privadas

de alimentos, conseguiam gingar através da capoeira? Inspirada por esses acontecimentos, as minhas práticas nascem, se elaboram e se reformulam.

Desta maneira, traço as minhas estratégias de sobrevivência através do movimento para não sucumbir e para quando eu cair, saber em que mãos pegar para levantar. A sabedoria, resistência, sagacidade e resiliência de quem veio antes e traçou as suas próprias estratégias para que fosse possível eu estar viva, são influências e referências. Através do entendimento do corpo como a unidade que é, permeado pelo constante fluxo entre o interno e o externo, acreditando e praticando sempre a a(fé)tividade e a dança como possibilidade de cura, olhando para o caminho que foi traçado lá atrás e buscando forças nele.

Por esses motivos, busco, acredito, proponho e realizo as minhas estratégias de sobrevivência e cuidado neste momento pandêmico, nesta recuperação do menisco pós operação, integrando este ambiente acadêmico. Gostaria de não precisar resistir, mas é uma ação necessária para seguir viva emocionalmente, simbolicamente, imagetivamente, psicologicamente, afetivamente, fisicamente. Criar em meio ao caos, traz registros do passado encarnados no corpo, que são reatualizados no presente e podem ser propagados no futuro. É um modo de não sucumbir as violências e incertezas da vida, é um modo de comunicação e sobretudo, uma maneira de ressignificar agressões, dores e traumas em poesia.

3. Artesanias do corpo: tecendo teorias em movimento

Ao abordar artesanias, compreendo-a como um fazer para além do manual. Porém, fazeres que necessitam da mesma atenção, cuidado, prática, repetição. Algo também ancestral, ao ser um saber transmitido por quem veio antes, um saber complexo, que envolve trajetórias de vida e experiências. Por isso, percebo-o tecendo relações com a dança, com as dançovivências, a necropolítica, a oralitura.

Portanto, acredito que praticar o cuidado nesse momento, através da dança, é também praticar e propor dançovivências. Conceição Evaristo, escritora, poetisa, romancista, contista, aborda a escrevivência em suas obras. Entre os elementos que se destacam como formadores da escrevivência estão o corpo, a condição e a experiência (EVARISTO, 2006). Entretanto, nesta pesquisa, opto pela ressignificação do termo escrevivência, levando em consideração as minhas

2946

memórias e experiências enquanto mulher preta e gaúcha, tornando-se possibilidades de narrativas para as criações das minhas dançovivências.

Entre elas estão a lesão no menisco que me ocorreu no segundo semestre do ano de 2020, a cirurgia desencadeada por este fato, as questões financeiras que é uma problemática recorrente ao se falar de pessoas negras, os a(fé)tos que me ajudaram a chegar até esta etapa do percurso. As questões referentes ao racismo que identifico, sofro e percebo dentro da Universidade. As questões da violência contra a mulher que me atravessam de forma direta com casos na família, nas vizinhas, nas amigas e o suicídio que também acometeu os meus familiares durante este momento de isolamento social. Essas questões resultaram no vídeodança Afro-gaúcha em isolamento: Corpo poroso e atravessamentos pandêmicos.

Na esfera do coletivo, cabe trazer o descaso do Estado com a população carcerária (composta majoritariamente por pessoas negras) frente ao vírus da covid-19, o desgoverno superfaturando com a crise pandêmica. As queimadas e os desmatamentos nas nossas florestas, o feminicídio, a desigualdade digital, o aumento da extrema pobreza. Todas estas questões, entre tantas outras não elencadas e intensificadas pelo momento pandêmico pelo qual passamos, afetam principalmente a população negra e indígena do nosso país. Portanto, a política genocida segue seu curso, como discorre o filósofo, teórico político, historiador e professor Achille Mbembe, ao abordar a necropolítica: poder e controle que dita quem pode morrer ou quem deve ser exposto a morte (MBEMBE, 2018).

Todas estas problemáticas aparecem direta ou indiretamente nas danças que proponho. Estas vivências, após ressignificadas, tornam-se saberes encarnados no corpo. Ou seja, a história e seus processos não são estáticas, mas adquirem dinamicidade ao serem transformadas no corpo, ao tornarem-se alimento criativo. A história e a memória individual e coletiva se atravessam e se permeiam, de modo que as suas fronteiras tornam-se quase invisíveis. Dançar, portanto, é uma maneira de reatualizar a memória e a história através da poética dos movimentos no espaço, é uma forma de praticar e contar oralituras. Leda Maria Martins, poeta, dramaturga, aborda a oralitura como uma linguagem grafada pela letra, na voz ou no corpo (MARTINS, 2002). Nesse âmbito, dançar é uma maneira de manter a memória sempre viva, é dançar para não esquecer do que aconteceu e não esquecer daqueles que já não estão mais presentes fisicamente conosco.

Por todos esses motivos, compreendo o cuidado para além das práticas que visam a preparação “corporal”, mas percebo a sua relação direta com o emocional, o sentimental, o psicológico, o social e o político. Questões que adquirem diferentes experiências e interpretações ao falar de corpos negros, devido ao racismo, elemento estrutural e estruturante na nossa sociedade. Por isso, não vejo como desvincular o cuidado do racismo. Como me cuidar individualmente e coletivamente frente a essas violências sofridas? Para Grada Kilomba

o racismo pretende causar dano, fazer mal ao sujeito negro e o sujeito negro de fato, se sente fisicamente ferido, se sente mal. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo expressa a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam. Geralmente ficamos sem palavras, emudecidas/os. A necessidade de transferir a experiência psicológica do racismo para o corpo – soma – pode ser vista como uma forma de proteção do eu ao empurrar a dor para fora. (KILOMBA, 2019, pg 161)

Portanto, são essas perspectivas de cuidado que me interessam agora, não apenas pelos olhos de Michel Foucault, Gilberto Icle ou Cassiano Quilice. Por esses motivos, como referencial teórico estão, sobretudo, autoras e autores negros. A partir do diálogo estabelecido com essas/es pesquisadoras/es é possível fazer uma contextualização a respeito da situação e do tratamento que as pessoas negras enfrentam no Brasil e como estes fatos reverberam nas danças que crio, proponho e realizo. Através dos meus pontos de vista, como protagonista da história, com a inspiração de quem veio antes e abriu caminho para que este momento seja possível. Como diz Lélia Gonzales, intelectual, professora, ativista

“O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.” (GONZALES, 1984, pg 225)

Através da perspectiva autobiográfica, procedimento recorrente entre diversas autoras negras, escolhi seguir este percurso. Ao contar as minhas histórias, que de certa forma não são só minhas, ao lado de autoras e autores negros que em sua maioria, não tive acesso, conhecimento e contato nas Universidades pelas quais passei até o presente momento. Com a certeza de que não estou reinventado a roda através desta prática, mas procurando fazer com que ela não pare de girar ao ser uma possível inspiração para outras/os pesquisadoras/es e acadêmicas/os

negras/os, incentivando-as/os a também contarem as suas histórias com a consciência de que elas são epistemologias válidas e que também merecem reconhecimento, difusão e valorização dentro das Instituições.

4. Entre as pretagogias e o pretoguês: Poesias, movimentos, letras e danças afrografadas

Anteriormente mencionei experiências e acontecimentos, reiterando que tornam-se alimento criativo através das danças, das maneiras de cuidado e das estratégias de sobrevivência. Frente aos traumas gerados pelo racismo e pelo genocídio na nossa sociedade, ao compreender o corpo como uma unidade e não através de dicotomias. Agora, trago esses fatos de maneira mais minuciosa e explicativa ao apresentar, como isso vem ocorrendo nas minhas práticas, processos e procedimentos de criação.

Como artista da dança, um dos objetivos principais deste percurso acadêmico é o compartilhamento de uma celebração dançada da trajetória, que traga os a(fé)tamentos que me acompanharam. Esta celebração, sem caráter de espetáculo, tinha o intuito de acontecer presencialmente. Entretanto, visto as condições sanitárias e sem grandes perspectivas de mudança, o compartilhamento através de um vídeodança é cogitado. Portanto, as práticas, os procedimentos e processos metodológicos compreendem fazeres individuais e fazeres que envolvem o coletivo.

As práticas individuais até o momento, compreendem a natação, a fisioterapia, os alongamentos e a improvisação em dança. A natação, ocorre durante três vezes na semana, com duração de 45min e tem como foco auxiliar na reabilitação do menisco. Esta prática, auxilia na consciência da respiração, bem como, na percepção do uso da força, visto que dentro da água quanto mais nos debatemos e “lutamos contra”, mais cansados ficamos. Estar na água exige certa “aderência” e “permeabilidade” a este elemento. A coordenação motora é bastante exigida, ao movimentar pernas continuamente, ao mesmo tempo em que os braços se alternam. Soma-se a este fato, o momento de tirar a cabeça fora da água para respirar. Ou seja, são movimentos que estão interligados. A noção de lateralidade/espacialidade, também é alterada, visto que ao ficar em decúbito dorsal ou ventral no cotidiano, temos a barreira do chão que inevitavelmente não

2949

ultrapassamos. Já dentro da água, esta barreira não existe, há o risco de afundar. Portanto, exige ainda mais a consciência do “fio de prumo” imaginário que atravessa o corpo e que durante a natação, não conecta mais céu e terra, como quando estamos em solo na vertical. Estas, são apenas algumas perspectivas a respeito desta prática, que a cada dia tenho percebido mais complexa.

A fisioterapia ocorre duas vezes na semana, com duração de 1h mais ou menos. Está prática também está diretamente relacionada a reabilitação do menisco. Portanto, tem o intuito de fortalecer os membros inferiores, como maneira de prevenção de outra futura lesão. Ou seja, não significa nunca mais fazer determinados movimentos, mas cuidar e preparar o corpo para que ele esteja o mais apto possível para realizá-los quando for necessário. Os agachamentos, os exercícios unilaterais e o uso de equipamentos/acessórios que causam instabilidade, visando ativar determinadas musculaturas para manter o equilíbrio, também são realizados e estão presentes em praticamente todas as sessões que realizo junto a fisioterapeuta.

Os alongamentos são realizados no mínimo duas vezes durante a semana, com a duração de 1h30, procurando respeitar sempre o mesmo horário de início e ocorrem no quintal da minha casa. Deitada no chão consigo perceber o voar dos pássaros, o formato das nuvens e seus deslocamentos, o balançar dos galhos e folhas das árvores ao sabor do vento. Movimentações que no cotidiano, muitas vezes passam despercebidos. Este momento se inicia com movimentos articulares que visam a sua lubrificação. Após, início a minha sequência de alongamento pois, ao meu ver, uma sequência estabelecida possibilita a melhor visualização das evoluções em cada posição. Entretanto, cabe ressaltar que esta sequência não é de todo “fechada”, ou seja, sofre mudanças com o decorrer do tempo, das necessidades, dos aprendizados e dos desejos que me ocorrem.

Entendo a preparação do ambiente já como um cuidado ritual. Desde tirar materiais do pátio para abrir espaço, trocar de roupa, pegar os meus objetos, varrer o chão. É um momento de tentativa de silêncio, de concentração e percepção de si. Entretanto, nem sempre ocorre assim. Há dias de maior dispersão da minha parte ou por influências externas (vizinhos, família, cachorros). Há dias em que pulo ou adianto algumas das etapas desse alongamento, há dias em que utilizo algum estímulo sonoro propositalmente ou que me rendo aos sons da casa, da rua ou dos

meus próprios sons internos. Acredito que não só o silêncio acentua a percepção de si.

A improvisação em dança algumas vezes ocorre após o alongamento, pois o corpo já está mais “preparado”. Entretanto, entendo a improvisação em dança também como um chamado. Pois, não é sempre após o alongamento que sinto vontade de dançar, mas também, sem ter um momento/horário pré determinado/estabelecido para que isso aconteça. Tem sido de fato um chamado, um momento de diversão, descontração, brincadeira, experimentação, jogo e aprendizado. Aprendizado pois geralmente esse momento é compartilhado junto ao meu sobrinho Ravi, que no auge dos seus dois anos nesse mundo, muito me ensina sobre experimentações de tempo, sobre espirais, sobre pulsar a partir da flexão da articulação dos joelhos. Observar o jeito que o Ravi move o seu quadril tem sido algo que muito me chama a atenção, ao ver como ele projeta-o para o céu, enquanto a cabeça cede a força da gravidade.

Eu gosto muito de improvisar com as minhas saias longas e rodadas, assim reatualizo as minhas próprias espirais, junto ao professor mais novo que já tive ao longo dos meus 26 anos nesse mundo. Improvisamos na sala ao som de funks ou vendo vídeos que o Ravi gosta. Vejo nele, a minha imagem aprendendo a dançar junto aos artistas que eu observava pela tela, desta mesma maneira. As vezes a minha mãe Sandra e as minhas duas irmãs Luana e Leandra aparecem para curtir com a gente. Teço assim, as minhas relações com as águas do atlântico represadas nessa “bacia”, nesse local sagrado que sustenta vários órgãos relacionados a excreção, a sexualidade, ao gozo, ao sangue e a vida. Talvez, não por acaso, essa observação do Ravi com seu quadril me levou inconscientemente a procurar as aulas de natação...

Essa circularidade do mais novo a mais velha, a circularidade dos movimentos da pelve, a própria circularidade da saia, os elementos da natureza, os saberes encarnados e propagados através da dança, me levam as pretagorias de Sandra Haydée Petit, mãe, professora, pesquisadora, escritora. Para Petit os fundamentos das pretagorias devem abranger os seguintes fundamentos

O autorreconhecimento afrodescendente; a tradição oral; a apropriação dos valores das culturas de matriz africana; a circularidade; a religiosidade de matriz africana entrelaçadas nos saberes e conhecimento; o reconhecimento da sacralidade; o corpo como produtor espiritual, produtor de saberes; a noção de território como espaço-tempo socialmente

2951

construído; o reconhecimento e o entendimento do lugar social atribuído ao negro. (PETIT, 2016, pg. 665)

Portanto, inspirada, permeada e atravessada pelos saberes de Petit e suas pretagogias, sigo reatualizando os meus saberes dançados, as minhas pretologias, as minhas improvisações: ferramenta que utilizo para as criações. Outra mulher preta que é inspiração e referência nas minhas práticas é a Mestra Iara Deodoro, grande precursora na relação poética, política e antirracista no campo das artes cênicas, na capital do Rio Grande do Sul. A sua abordagem metodológica compreende o corpo de maneira integral, bem como, relaciona-se com os quatro elementos da natureza. Nas suas práticas, a aprendizagem não se desvincula da criação, visto que os exercícios de assimilação dos movimentos são desenvolvidos simultaneamente a coreografia (NETO, 2019).

Ao falar sobre as práticas em coletivo, pois o cuidado, as danças e as estratégias se organizam e se aprendem também nas relações com o outro, estão os encontros com o grupo Fragmento Urbano. Os nossos encontros ocorrem uma vez por semana e tem a duração média de 4h. O Fragmento Urbano tem como campo de pesquisas as corporeidades periféricas, afro-diáspóricas, ameríndias, com proposições para a rua e sua paisagem humana a partir do Hip Hop e das danças Funk Styles. Nos nossos encontros conversamos a respeito das dificuldades ocasionadas devido a pandemia, no campo financeiro e na saúde mental, sobre editais, escrita de projetos, recomendações de leituras. No que se refere as práticas corporais, está o aprendizado do repertório coreográfico do grupo, improvisações com base no popping, locking, waving e danças/manifestações da cultura brasileira afro-diáspórica, bem como, os processos criativos. Entre eles, o mais recente é o Terrorismo poético: Pequenas ações para encantar a quebrada.

Quanto as maneiras de registro de todas essas pretologias, cabe citar fotos, vídeos e os meus diários de bordo. Estes, estão permeados de poesias escritas de maneira formal e não formal. Portanto, proponho tentativas de dançar também no papel, na folha, através das palavras. Cabe mencionar que a literatura marginal e periférica são grandes influências e inspirações nessa tentativa de ir na contramão da escrita tradicional e hegemônica. Portanto, não posso deixar de citar nomes como Tawane Theodoro (SP), Bell Puã (PE) e Agnes Mariá (RS), mulheres pretas poetisas que trago comigo, também como referências de oralidades e de

pretoguês. Lélia Gonzales, confrontou a linguagem acadêmica e a gramática normativa em seus textos, através do que denominou pretoguês.

A escrita como um modo de comunicação, pode ser um empecilho, causando o afastamento da educação e da informação, dependendo do modo como é realizada, visto que poucas pessoas tiveram acesso a um sistema educacional minimamente justo e de qualidade. Além disso, a educação é um elemento importante para mobilidade social, principalmente ao falar de pessoas negras. Pensar nessas questões e problematizações é pensar nas “margens”, é criar possibilidades para que as pessoas pretas, pobres, periféricas, em vulnerabilidade social, se vejam ocupando também este ambiente acadêmico.

Desta maneira, não aceitar, não reconhecer, não valorizar, não incentivar e não divulgar estas outras possibilidades de escritas dentro das Instituições é mais uma maneira de praticar o epistemicídio. Mais um instrumento de controle, dominação e negação de conhecimentos, que tornam o ambiente acadêmico não apenas um local de “erudição”, mas também de violência. Sueli Carneiro, filósofa, escritora e ativista antirracismo aborda essa questão, ao trazer que

para nós o epistemicídio é para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: negação ao acesso a 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 auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, pg 97)

Por esses motivos, optar por uma pesquisa autobiográfica no ambiente acadêmico é um ato político e poético. Iniciei as minhas danças, a partir do quintal da minha casa, incentivada sobretudo pela minha mãe. É nessas memórias encarnadas que me apego quando saio de casa e vou para o mundo. É nessas memórias que me apego agora, anos e anos mais tarde, como maneira de traçar estratégias e praticar o cuidado em um momento em que estar e ocupar a rua tornou-se perigoso. Ou melhor, perigoso sempre foi, visto que sou um corpo negro.

Entretanto, a sagacidade adquirida em tempos de outrora, aprimorados diariamente, transformam essas vivências em alimento criativo frente à crise pandêmica, política, hídrica, sanitária, ambiental, que atravessamos. Assim, encerro por agora apresentando um fragmento da poesia PanCAOSdêmico, que integra os meus diários de bordo, onde experiências, vivências, falas e escutas tornam-se

inspiração e uma maneira de dançar nas folhas através das palavras. Uma maneira de vomitar as dores, as agressões e as violências em poesias.

(Des)governo
A fome e a extrema pobreza no país sobem
Arroz chegando a 45,00 reais
Dependendo do lugar
Quem será tem a cor que sofre mais?
(Des)governo
Polícia invadindo favelas
Além de ter que sair pra tramar
A violência invade as vielas
É tanto corre acontecendo, intensificado por essa pandemia
que me pergunto:
Como isso não te afeta em nada?
Tá suave em casa, comida na mesa
Contas pagas, o simples privilégio de poder estar com a família
Então, se tu tá bem, os outros que se fodam?
A minha pesquisa é autobiográfica sim
Falo das minhas danças, dos meus afetos
Porém, segue permeada por todos esses atravessamentos
Pesquisa porosa
Transito entre o micro e o macro
Nesse movimento de expansão e contração do universo
ContrAÇÃO
E aí, a minha pesquisa segue muito pessoal pra ti?
Tenho que me afastar, para ser o que consideram uma “boa” pesquisadora?
Se for assim, prefiro aceitar que sou ruim mesmo
Essa bolha e esse vazio
Os preconceitos e a indiferença
O não reconhecimento dos privilégios
Ou simplesmente cagar pra tudo
Enquanto não é o teu que tá na reta
Calados, são uns poetas!
Palavras que destilam arrogância, prepotência, soberba
Palavras que destilam venenos
Proferidas cheias de adornos
Esse jeito de falar bonito pra mascarar a realidade
Tenho é nojo!
Mas seguimos juntos nesse caminho
Né parça
Que isso que tu considera arte
No teu microcosmos
Te amplie um pouco a visão
E eu que esponja sou
Não absorva tanto de vocês nesse percurso
Umbigo fechado e caminhos abertos
Proteção, cuidado
Amores e afetos
Pelo menos as merdas que cês falam
Servem de adubo para meus escritos
Assim eu sigo, tendo a consciência que
Nessas linhas, pouco também foi falado
Vários rolê foram deixado de lado
Porém não foram esquecidos
Seguem e seguirão comigo
Pelo resto do caminho
(Liana da Silva Cunha, 2020)

Liana da Silva Cunha
UDESC

lianadasilvacunha@gmail.com

Afro-gaúcha, artista da dança, funkeira e pesquisadora. Atualmente, integrante do grupo Fragmento Urbano (Guaianases, São Paulo/SP) e mestranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Técnica de Palco, pela SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco e Bacharela em Dança, pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM.

Orientador: Milton de Andrade Leal Júnior
UDESC

deandrademilton@hotmail.com

Professor titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Diretor teatral e coreógrafo. Graduado em psicologia pela Universidade de São Paulo – USP, mestre e doutor em artes cênicas pela Universidade de Bolonha (Itália), pós doutor em teatro e antropologia cultural pela Universidade de Palermo.

Referências

Afro-Gaúcha em Isolamento: Corpo Poroso e Atravessamentos Pandêmicos.

Intérprete-criadora: Liana Cunha. Cinegrafistas: Felipe Medeiros e Leandra Cunha. Edição: Edson Rocha. Paisagem Sonora: Felipe Medeiros. Belo Horizonte. Youtube Rede Sola de Dança. SPOILER: Mostra de Jovens Coreógrafos. 02/12/20. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=EeNM4NkpnUU&t=411s>. Acesso em 05/04/21

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências em Becos da Memória**. Belo Horizonte: Mazza, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v17n2/19.pdf>. Acesso em 15/11/20

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje. Anpocs. p 223 – 244. 1984

KILOMBA, Grada, 1968 – **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Grada Kilomba; tradução Jess Oliveira . – 1º ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: Graciela Ravetti; Márcia Arbex. (Org.). Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. Pg 69 – 89.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3º Edição. São Paulo: n-1 edições, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NETO, Manoel Gildo Alves. **Falarfazendo dança afro-gaúcha: Ao encontro com Mestra Iara**. 2019. 192 f. Tese (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PETIT, Sandra Haydée Petit. **Práticas pedagógicas para a lei nº 10.639/2003: a criação de uma nova abordagem de formação na perspectiva das**

2955

africanidades. Juiz de Fora, 2016. Disponível em:
file:///C:/Users/User/Downloads/19874-Texto%20do%20artigo-80909-2-10-
20190715.pdf . Acesso em 15/11/20

Terrorismo poético: pequenas ações para encantar a quebrada. Criação:
Fragmento Urbano. Orientações: Douglas Iesus e Tiago Reis. Produção: Anelise
Mayumi e Iolanda Costa. Edição de imagem: Alice Soares. Trilha sonora: Thiago
Sonho. Dançarines criadores: Anelise Mayumi, Beatriz Pontes, Caroline Machado,
Cic Moraes, Douglas Iesus, Eduardo Dialético, Iolanda Costa, Ivamar Santos, Liana
Cunha, Luiz Negresco, Melvin Santhana, Munique Costa, Thiago Sonho e Tiago
Reis. São Paulo. Youtube Cia. Artesãos do Corpo/Dança-Teatro. 13º Visões
Urbanas. Festival Internacional de Dança em Paisagens Urbanas. 25/06/21.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I529368jqNU>. Acesso em
30/06/21.

Corpo e voz: negros no sapateado do brasil

Lucas Santos de Santana (UDESC)

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

Resumo: Este artigo busca cruzar perspectivas sobre o desenvolvimento do Tap Dance no Brasil. O intuito que delineia esse artigo é o de rever, de forma objetiva, o modo como reconhecemos, produzimos conhecimento e sapateamos essa dança. A partir da pesquisa etnográfica da obra “All You Gotta Do Is Ask” de Leonardo Sandoval para o museu Guggenheim em 2020 - em meio a pandemia do Covid 19, que tem o propósito de resgatar a sua origem negra vernacular em corpos africanos, em situação de diáspora nos Estados Unidos desde o século XVI, apontar o que incide sobre os acontecimentos da história Estadunidense por meio das quais se moldaram o Tap até as formas como o conhecemos atualmente. Percorrendo assim, a rebelião de Stono, Congo square e Five Points, e os grandes musicais que ocupam o imagético do sapateado americano, sua importação e as principais características de seu desenvolvimento no Brasil.

Palavras-chave: Tap Dance. Sapateado Americano. Corpo Negro. Histórias das Danças.

Abstract: This article seeks to cross perspectives on the development of Tap Dance in Brazil. The intention that outlines this article is to review, in an objective way, the way in which we recognize, produce knowledge and tap this dance. From the ethnographic research of Leonardo Sandoval's work “Everything You Have to Do I Ask for the Guggenheim Museum in 2020 - amid the Covid 19 pandemic, which aims to rescue its vernacular black origin in African bodies, in a diaspora situation in the United States since the fifteenth century, to point out what affects the events of American history through which the Tap was shaped to the ways we know it today. Going through the rebellion of Stono, Praça do Congo and Five Points, and the great musicals that occupy the imagery of American tap dancing, its import and the main characteristics of its development in Brazil.

Keywords: Tap Dance, Sapateado, Black Body, History of Dance.

Introdução

The fact that we are here and that I speak these words is an attempt to break that silence and bridge some of those differences between us, for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken. — Audre Lorde, “The Transformation of Silence into Language and Action” (p.45, 1977)

2957

Na encruzilhada desse texto, interpelo pelas questões latentes que foram paulatinamente silenciadas, e que acabam por sedimentar nosso olhar e as configurações dos corpos. Aqui se desenha um projeto que visa acrescentar, e revisar, na medida do possível, o conhecimento que temos sobre o *Tap Dance*, enquanto vida, dança, comunicação e cultura da diáspora negra. Numa tentativa de descortinar o que está oculto e aparente nos discursos mediados pelos produtos e produtores do sapateado nas salas de dança pelo país.

Trataremos, nesse artigo, da questão que tangencia tanto o *Tap dance*¹ que acontece no Estados Unidos, quando o Sapateado que se produz no Brasil. A questão que me coloco², como alguém que tem vivido o e, do sapateado, é um convite, a outros artistas do mesmo nicho e de outras áreas, a refletir, criar estratégias, estudar, produzir, se dispor ao movimento, buscando respostas que conduzam a uma reflexão mais pontual sobre o racismo. Se este é fundamental ao sistema, em seus diversos seguimentos, como ele é operado? o que faremos a seguir? Quais ações são possíveis, visto que sistematicamente negros são subalternizados, invisibilizados, não citados, apagados, esquecidos? Como pensar comunidade num sapateado de exceções?

A pandemia do Covid-19 mudou o ritmo produtivo do *Tap* em escala global. E a questão racial que se tolera na dança, e especialmente no *Tap*, emergiu de maneira mais intensa. O debate acerca do racismo sofrido pelos negros nos Estados Unidos, para citar dois, as mortes de *Breonna Taylor* e *George Floyd*, reacendem o movimento *Black Lives Matters* e a urgência da racialidade, como pauta de análise, em todos os segmentos artísticos ou não. A partir desses eventos, a discussão sobre a questão racial se intensificou no ano de 2020, sendo suscitado diversos debates sobre o racismo no sapateado. Como a nossa história do sapateado vive com as nuances de processo racial estadunidense, já passou da hora de entendermos como a presença dos corpos pretos que sapateiam aqui (no Brasil) são entendidos, pelos próprios pares, e quais estratégias individuais e coletivas para minimizar ou reverter as informações difusas, que culminaram na criação do Fórum Brasileiro de Sapateado³.

¹ Opero uma diferenciação entre o *Tap dance*, criação da diáspora negra nos Estados Unidos e Sapateado, dança estadunidense importada a partir dos anos 30 para o Brasil.

² O presente artigo se relaciona diretamente com minha prática artística e pedagógica. Sou negro e sapateio a 20 anos. Todos meus professores foram brancos.

³ Para mais informações acesse www.instagram.com/forumbrasiltap/

Pressuponho que a fundamentação teórica sobre sapateado passa pela constante adaptação. Levando-se em conta o entendimento de como as condições de possibilidades do processo que estamos vivendo vem sendo negociadas, precisamos saber: O que é possível produzir para ampliar e contribuir com o cenário do sapateado no Brasil? Como fazer para que outras narrativas e corpos possam contar a sua história e serem referenciados? A partir das leituras dos textos de Duarte (2006), Fortin (2009) Dal Gallo (2012) podemos projetar os contornos e vislumbrar o percurso. Segundo esse último:

pretende-se propor um método de pesquisa que se caracterize pela subjetividade do pesquisador seja na percepção, que na ação; um método que considere a possibilidade de acontecimentos “por acaso”, um método que bem se adapta ao âmbito das Artes Cênicas e que pode ser definido de “performativo” no sentido de relacionar o “pensar com o corpo em movimento” como possibilidade crítico-teórica. (GALLO, 2012, p.12)

A etnografia, como forma não ontológica de produção, permite propor uma união entre a minha prática artística e o desejo de aprofundar, resgatar e ir de encontro a uma outra narrativa do sapateado. Pensar e reaver uma história do sapateado no Brasil, na qual os protagonistas estão acessíveis, assim como suas práticas e ideias. Consigo afirmar que não só exclusivamente no sapateado, mas nas danças no Brasil, temos um espaço ostensivamente branco e feminino. Diante desse quadro, é possível construir uma visão crítica das diferenças sociais e culturais e seus desdobramentos. Do mesmo jeito, se perceber participante dos meios de produção e manutenção estética, econômicas, de conhecimento, que incidem sobre os corpos.

Pode-se finalizar afirmando que a etnografia, ao ser um método de pesquisa que envolve uma pesquisa de campo que implica uma experiência e uma vivência (embodiment) e pelo fato de pressupor a existência do “outro”, se torna fortemente carregada de performatividade por questões políticas e discursivas; sua utilização permite denotar uma pesquisa como um estudo sincrônico, caracterizado pela transdisciplinaridade, que reconhece a diversidade e permite que exista uma ação política do mesmo pesquisador (GALLO, 2012, p.17)

Esse trabalho parte da vivência do pessoal – no caso, como consequência de minhas próprias experiências como o sapateado – para a construção de uma comunidade do *Tap*. Realizar a coalizão entre vozes e corpos, contando e protagonizando suas histórias, fazendo uma ligação direta entre a matriz dos EUA, como o sapateado produzido no Brasil. Nessa linha de pensamento, fabular sobre os cruzamentos históricos, sociais, econômicos que permitem a

continuidade do *Tap* como dança e arte. Corroborando com as palavras de Fortin (2009), inscrevo minhas reações somáticas enquanto pesquisador como dado etnográfico e minha pesquisa e minha prática artística se animam uma à outra.

No segundo salão, realizo dois movimentos paralelos, resultado da busca nas plataformas de pesquisa acadêmicas e, nos poucos livros impressos em português, no estudo de sapateadores conhecidos, estudos cuja temática é ou se relaciona com *Tap Dance/Sapateado*. Mais profundamente crio meu arquivo de importâncias, a memória das pessoas citadas e a forma de abordagem. Tccs, artigos, dissertações de distintas áreas, são fontes para exemplificar e compreender a construção que se opera nos discursos sobre o desenvolvimento histórico do sapateado.

Trago em correlação, três eventos significativos que modificaram a vida, as danças dos negros diaspóricos e o processo de constituição dos Estados Unidos como nação. Correlacionando possíveis desdobramentos, importações, repetições e características singulares, almejo “estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais da produção textual”. (Fortin, 2009, p.86)

1. Tudo o que você precisa fazer é perguntar?

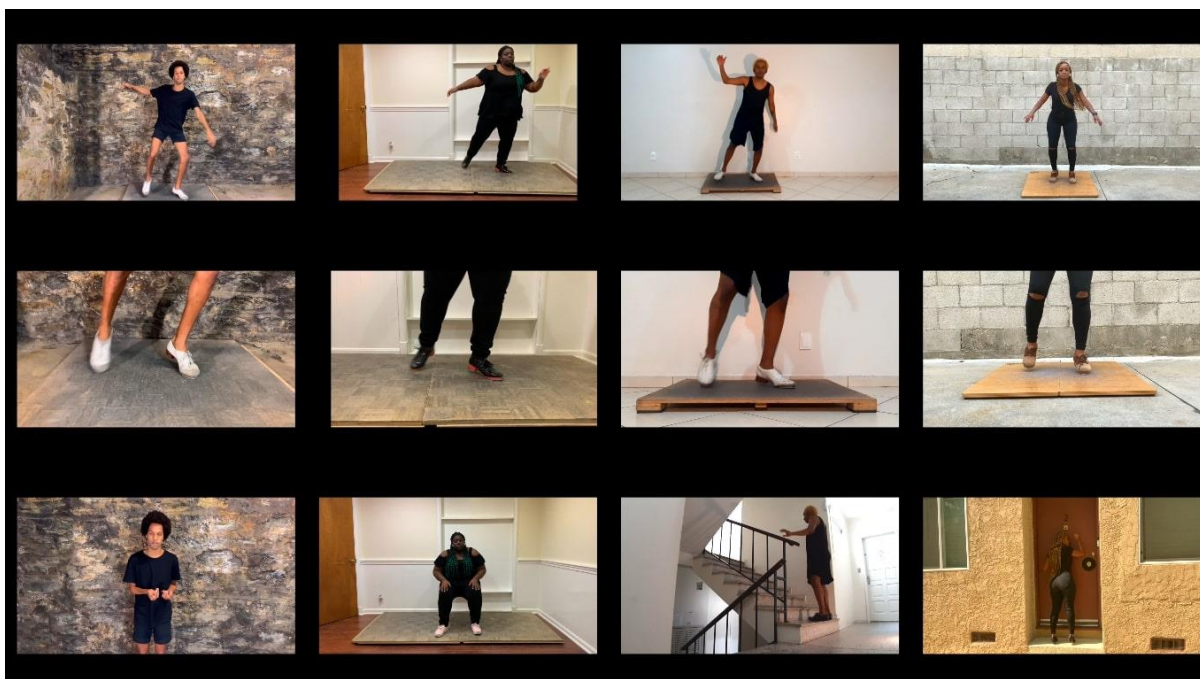


Fig 1: da esquerda para a direita: Leonardo Sandoval, Roxy King, Lucas Santana e Gisele Silva. 1ª linha: sapateado em ambiente fixo. 2ª linha: Foco nas pernas. 3ª linha: Leo, percussiona moedas. Roxy, sapateia sentada. Lucas, sapateia na escada. Gisele, sapateia em frente a uma porta.

Leonardo Sandoval junto com *Gregory Richardson* dirigem a companhia *Music From the Sole* (MFTS), sediada em NYC. O frame que temos acima é do vídeo-dança “*All You Gotta Do Is Ask*”⁴. Composto pelos bailarinos Gisele Silva, Lucas Santana, *Roxy King* e o próprio Leonardo. Esse desafiante convite levou Leo a desenvolver um trabalho diferente de coreografar para um determinado espaço como a rotunda do *Guggenheim*. Esse trabalho exigiu minuciosa construção de roteiro, composição coreográfica, musical e edição.

O convite aconteceu, segundo Leonardo, a partir do interesse da comissão pelo seu trabalho solo, tendo já o visto dançar pela prestigiada *Dorrance Dance*⁵ de *Michelle Dorrance*. A veiculação das imagens do assassinato de *George Floyd*, com o consequente reancender do movimento *Black Lives Matters*, deu origem a criação do programa *Works and Process* do Museu *Guggenheim* de NYC, que permitiu que uma comissão curatorial *online*, convidasse artistas para criar um trabalho que refletisse o que e como estava sendo período de pandemia da Covid 19.

Tudo o que você precisa fazer é perguntar é uma tradução do título do vídeo. Como se tudo que fosse preciso fazer para solucionar ou estabelecer

⁴ Para ver a obra citada: <https://www.youtube.com/watch?v=0s9gvziSaJo>

⁵ Para saber mais: www.youtube.com/watch?v=Fz98tGT0hyk.

conexão fosse, simplesmente, perguntar. Simples e objetivo. Irônico e revelador de lógica de sujeição. Enquanto um artista negro, Leonardo, tem seu trabalho constantemente agraciado pela solidez e criatividade, acompanhado da sensação de ter que provar seu mérito. Uma validação das grandes instituições e incentivadores das artes. É inegável, por exemplo, que os acontecimentos de 2020 forçaram a uma ação, como uma resposta de mudança. Essa mesma instituição que tinha outro *layout* de artistas, obviamente não negros, semanas anteriores, segundo Leonardo.

O processo das gravações do vídeo foi complexo, porque além de não estarmos todos em sala de ensaio durante horas e dias, exigiu a construção de outro caminho coreográfico. Durante um mês, antes do trabalho ser gravado, nós bailarinos e Leonardo, conversamos em grupo ou em encontros individuais. As conversas giraram em torno do processo da pandemia: ansiedades, as faltas e tristezas, os medos e raivas, os cuidados, percepções, as saudades...sendo esse material vivo utilizado para o desenho de um roteiro que pode ser percebido na narrativa imagética. Nas palavras, traduzidas, de *Roxy King*:

“Estar isolado já pesa muito no espírito, desconsiderar todas as interrupções por causa da pandemia, apenas estar confinado faz com que você realmente se sente e pense o tempo todo. Quando as notícias de George Floyd e Breonna Taylor chegaram, eu não sabia como aceitar. Era mais do que perturbador o ver constantemente na TV. Porém a ideia de não falar sobre isso doeu mais. A conversa precisava ser lá e eu levei um dia inteiro apenas chorando. Chorando por aquelas pessoas inocentes. Chorando por aqueles que não estão sendo noticiados. Chorando por mudanças. Chorar pela atenção que o assunto merece. Procurei amigos pelo FaceTime e nunca quis abraçá-los mais do que agora. Senti que a comunidade negra precisava de proteção, orientação e uma forma de contra-atacar. Eu cresci em uma casa branca, o que significa que meus pais são brancos. Eu enfrentei muitas lutas diferentes enquanto crescia e muitas delas eram questões de aceitação de quem eu sou e, infelizmente, o que a cor da minha pele significa na América. No entanto, acho que graças à pandemia, nunca me senti mais conectado com a comunidade afro-americana do que agora. Para o bem ou para o mal, agora vejo em primeira mão o trabalho que ainda deve ser feito aqui e quero no futuro criar mais trabalhos que impulsionem a conversa.” *Roxy King* (10/11/2020 - arquivo pessoal)

O processo criativo foi um caos – diz Leonardo. A distância física impôs outro modo de realização. Trabalhamos com instruções rígidas de gravação na intenção de diminuir e/ou facilitar a edição final. Eram seis cenários, com quatro pessoas dançando em regiões diferentes do mundo, trilha sonora, sincronia e mensagem. É um desafio para artistas que estão se acostumando com horas e dias de ensaio físico e intenso, transpor criação para o formato de exibição em vídeo-dança. A edição final, é o marco de término da coreografia.

O processo de edição de vídeo e de áudio foram compostos especificamente para essa coreografia. segundo Leonardo uma música inédita feita para que coubesse perfeitamente na história e que só foi concluída depois que tudo ficou pronto. O som foi equalizado e exaustivamente corrigido para que o espectador tenha a sensação de estávamos todos no mesmo ambiente. E o resultado, na minha opinião enquanto participante, é impecável e potente. Ficamos todos extremamente felizes com o resultado. Pensando no processo que culmina pela edição no sapateado final, nesse formato foi possível compartilhar sobre o momento da pandemia que nos atravessa como indivíduos e enquanto coletivo. As palavras da Roxy sobre o resultado final, me são preciosas e desejosas:

“Eu realmente amei como você vê todas as nossas histórias individuais se unindo para enfrentar nossos diferentes obstáculos da mesma maneira. Eu gostaria muito de fazer mais peças que compartilhem essas lutas que são muito reais não apenas para mim, mas para milhares de outras pessoas como nós. Tirar a dor e transformá-la em algo bonito é algo que os negros fazem há centenas de anos. Sou grato por todos que vieram antes de mim e estou honrado em continuar o trabalho”. Roxy King (10/11/2020 – arquivo pessoal)

2 – Sapateado Americano?

Nesse salão, trataremos da importação e do desenvolvimento do *Tap* no Brasil. Para conhecer e pensar sobre o seu surgimento, ao longo do texto, trazemos acontecimentos e locais da história do seu surgimento e desenvolvimento em sua matriz estadunidense. A história do *Tap*, é a história dos corpos pretos em diáspora, dos acontecimentos, do caminho de sobrevivência e da criação dos Estados Unidos como conhecemos hoje.

Como essa história não é um arquivo único, porque os corpos, que podem contar suas histórias, foram deslocados a força, em condições desumanas para extração de sua força vital com a finalidade de construção de riqueza e poder para homem branco que dominava esse território. Bom lembrar que diversas informações, inclusive bem conflitantes, circulam num emaranhado de vozes que concorrem ao protagonismo de fala sobre o assunto.

Começamos pelo nome que a modalidade recebe aqui. Sapateado americano, é a tradução para *Tap Dance*. Conjunção de um termo genérico (sapateado), que aqui tem diferentes acepções e imagens, dependendo também de

qual região do país estamos falando, e americano que é o modo como o estadunidense refere-se a si mesmo.

No caso do Brasil as danças folclóricas de diferentes regiões do país, tem suas origens vernaculares do encontro entre indígenas, africanos escravizados, portugueses e espanhóis. Muito semelhante a origem do *Tap*, são os corpos que dão origens a essas manifestações, entretanto elas se desenvolvem no local e no entorno enquanto o *Tap* é importado e desenvolvido em cada região de forma específica.

No Nordeste o coco⁶, é o sapateado ancestral dos corpos diaspóricos e indígenas. Uma dança circular que mescla percussão corporal (bataques dos pés, palmas e cânticos). Do centro da cultura sertaneja, encontramos dinâmica semelhante, sapateado percussivo, palmas e dança, na Catira⁷. No sul do país, temos a Chula⁸, dança típica de Portugal, que encontrou solo e corpos para enraizar-se e criar identidade cultural.

E quando se fala de *Tap Dance/Sapateado*, qual imagem que primeiro nos chega? As respostas mais frequentemente são: *Hollywood, Broadway*, musicais ditos ‘clássicos’, o barulho e a curiosidade que geram as chapinhas de metal, os sapatos, roupas elegantes, homens e mulheres brancos, *Fred Astaire, Shirley Temple*, “Cantando na chuva”, Claudia Raia...

A reflexão sobre as condições materiais e as características mais elementares do sapateado aqui, abrem o caminho para uma gama de perspectivas sobre a nossa história do sapateado. Somos herdeiros da expansão cinematográfica estadunidense do século XX. As danças dos musicais, classificados como clássicos, são nosso imaginário do *Tap*. Seja para a multidão ou para pesquisadores acadêmicos:

Ao pensar em sapateado, as primeiras imagens que vêm em minha mente são as grandes produções musicais da *brodway* e os inesquecíveis filmes de *hollywood* estrelados por talentosos artistas como *gene kelly*, em *singing in the rains*. Este filme estreou no ano de 1953 e “conseguiu reunir um elenco fantástico, muscas belíssimas e coreografias geniais. Tudo isso, muito bem amarrado por uma brilhante direção, fez deste filme uma verdadeira obra-prima até hoje culturada (NOBRE; MACHADO, 2003, p.26)

⁶ Curta! Danças Regionais – Coco de Roda – Isabela de Castro Disponível em: youtube.com/watch?v=G1_Bz6yg9Wo

⁷ Dança da Catira. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=2DUD5io9ayM

⁸ Leonardo Brizola de Mello x Leonardo Moisés Silvano - chula - final - enart 2017. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=VVrMpS9bC18&t=742s

Nessa passagem da pesquisadora OLIVEIRA (2016) no livro *Sapateado, vivências na universidade*, nos deparamos com uma imagem popular, cativante e ainda bastante persistente sobre a história do sapateado. Tap, *A arte do Sapateado* de NOBRE; MACHADO (2003) é o primeiro livro em português sobre a história do Tap. Com passagens sobre a história, lista de filmes – majoritariamente musicais com sapateadores brancos e uma metodologia segundo suas crenças de importâncias corporais, musicais, para a construção de uma boa técnica do sapateado.

Apresento um trecho do livro para que possamos construir um panorama de como foram eleitas perspectivas que historicamente nos levam a crer numa miscigenação que apaga a origem negra, seus corpos, suas histórias, suas contribuições, diluídos na participação em coletivo. O branco, europeu contribui para o crescimento, para a forma, para o melhor aperfeiçoamento da técnica. Ao negro queremos seu legado e não sua presença e continuidade.

Desta forma, podemos dizer que o sapateado é uma dança essencialmente norte-americana, proveniente da fusão cultura entre imigrantes eu ropeus e escravos africanos. O branco contribuiu com a técnica e o aperfeiçoamento so som 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)

Na origem dessa dança, para NOBRE; MACHADO (2003), temos a tradição Irlandesa e Inglesa como fontes primárias. Data-se do século XVIII, na revolução industrial seus rumos mais próximos de nós. Trabalhadores das fabricas se reuniam na hora do lazer com seus sapatos de madeira (*Clogs*) para competirem dançando. No século XIX, os *Clogs* foram substituídos por sapatos de couro e moedas aparafusadas na parte da frente e nos calcanhares. A Irlanda nos lega a dança chamada *Iris Jig*, na qual o dançarino criava intrincados movimentos com as pernas e os pés, não se preocupando com a parte superior do corpo (NOBRE; MACHADO, 2003, P.19)⁹ Enquanto os negros se moviam com *Cabeça tronco, braços, mãos, pernas e os pés no chão de terra batida eram utilizados de forma vibrante e selvagem* (NOBRE; MACHADO, 2003, P.19).

Lewis (2015) em seu livro *Sapateado, Fundamentos e Técnica*, nos apresenta alguns aspectos interessantes sobre todo o ritual que é o sapateado.

⁹ Para saber mais: <https://www.youtube.com/watch?v=HgGAzBDE454>

Desde o entendimento do processo de fazer uma modalidade de dança, a preparação para se aproveitar o máximo os conhecimentos adquiridos, a alimentação que ajudará a melhor performance dentro de sala de aula, vestimentas, dicas e, por último, um outro olhar sobre a história. Essa pesquisadora abre o capítulo afirmando que

A invenção do sapateado geralmente é creditada aos afro-americanos. Um olhar para a história mundial da dança comprova que, embora os afro-americanos sejam responsáveis pela popularidade do que hoje é conhecido como sapateado, a rica história da dança remonta a milhares de anos atrás. Muitos grupos, nações e culturas contribuíram para a formação do sapateado, e vários estilos surgiram ao longo dos séculos. Hoje, grupos de todas as idades apreciam o sapateado como uma arte performática em espetáculos e musicais, como atividade recreativa, como disciplina acadêmica em escolas e universidades e de outras maneiras. Este capítulo demonstra que a singularidade do sapateado está diretamente re-lacionada à diversidade de grupos étnicos que contribuíram para seu formato atual. Ele o conduz ao longo da extensa jornada da criação do sapateado, desde o Irish jig e o hornpipe inglês até os passos de dança dos africanos e nativos norte-americanos. (LEWIS, 2015, p.93)

Diferente do modo como Steans (1968) nos mostra como outros pesquisadores afirmam através do estudo da história, relatos testemunhais da ligação direta entre danças e rituais africanos com os primeiros movimentos, os primeiros passos que compunham não só a estrutura do *tap*, como as danças que lhe foram matrizes.

Traduzo livremente dois trechos de seu livro, em que o autor cita um historiador da história Africana e um coreógrafo, trazem suas falas sobre o que conseguiram testemunhar e que são pontos importantes para entendermos essa ligação direta entre as danças do corpo negro que se produzem no mundo todo e sua matriz nos corpos dos africanos em diáspora. *Os filhos da África estavam fazendo charleston antes de Julius César ter ouvido falar da Grã-Bretanha e eles ainda estão*¹⁰ afirma fredrick Kaigh (apud STEANS)

“os dançarinos se moviam com a pelve projetada para a frente, a parte superior do corpo ligeiramente inclinada para trás, solta e respondendo livremente ao ritmo, as pernas ligeiramente afastadas e impulsionando um passo arrastado com um salto sutil - um passo característico da África e encontrado frequentemente no Brasil e nas Índias Ocidentais.”¹¹ (STEANS, 1968, p.18)

¹⁰ the children of african were doing charleston before julius caesar had so much as hear of britain and they still are.

¹¹ the dancers moved with pelvis thrown forward, the upper body slightly tilted back, loose and responding freely to the rhythm, legs slightly apart and propelling a shuffling step with a subtle bounce - a step characteristic of africa and found often in brazil and the west Indies.

A escravidão estadunidense começa a partir do século XVI. O *Tap* é uma dança vernacular das *plantations* de algodão. Derivada da memória africana, dos encontros multiculturais entre esses, os nativos americanos e europeus (Irlandeses e ingleses), e da criação de uma comunidade, de uma rede de afeto, apoio e de revoluções/superações sociais e artísticas. Um exemplo de dança trazida e modificada na diáspora foi o *Ring Shout*¹².

Como afirma Knowles (2002), em 1739, a revolta de *Stono* marcou o rumo da história. Após a morte de 25 colonos protestantes na Carolina do Sul por negros escravizados, em 1740 foi decretado o 'Ato Negro', uma série de leis que proibiam que os africanos escravizados se reunissem em grupos em horas de lazer, portassem instrumentos musicais, ganhassem dinheiro, aprendessem a escrever. Medidas para prevenir novas revoltas e atrasar o progresso do povo negro. Com isso, a percussão corporal, a dança, a música, ganham a força dos instrumentos proibidos para comunicar e fortalecer ainda mais as comunidades negras.

Com essa proibição na América protestante, no final do século XVIII e no início do século XIX, houve uma migração de parte da população escravizada para Nova Orleans, que era cristã, onde era permitido acúmulo de capital para compra e venda e alforrias e reuniões aos domingos na praça que ficou conhecida pela maioria de escravizados vindos do congo, como praça do Congo. Esse período histórico podemos vislumbrar como o início, a fundação do *Tap* enquanto vai tomando suas primeiras formas e estruturas, como conhecemos hoje.

Nos deslocando para a *Manhattan* do XIX, o *Five points*, é o bairro pobre na parte de baixo da ilha que proporciona encontros e acontecimentos. Novamente uma concentração de negros agora livres, libertos, alforriados, porém subalternizados pelas políticas de atraso e manutenção da pobreza, com irlandeses que também eram marginalizados. Esse caldeirão social coloca o *Tap dance*, sob as lentes de *Charles Dickens* (um intelectual branco europeu) em seu livro *American Notes* (1880), pela primeira vez no mundo. *William Henry Lane*, mais conhecido como *Master Juba*, um negro que morreu aos 27 anos de fadiga, nos mostra o legado de esforço físico, psicológico e social que negros sempre tiveram sob a tutela do poder branco.

¹² Plantation Dance Ring Shout, 1 de maio. de 2016. 1 Video (3:10). Publicado pelo canal mhenrystl. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NQgrlcCtys0>. Acesso em: 27 de jun. 2021.

Mais adiante na história temos o entretenimento estadunidense dando seus primeiros passos e mostrando sua estruturação de forma mais profunda e originária: o circuito *menestrel/Vaudeville* e o uso do *Blackface*. Os circuitos de shows eram compostos de quadros música e dança, de humor e variedades, em que apenas artistas brancos eram permitidos usando *blackface*. Essa prática consistia em pintar com cortiça queimada o rosto, colocar batom vermelho na boca caricaturando as feições negras, em peças em que o negro e seus hábitos eram ridicularizados. O entretenimento estadunidense nasce da prática de pessoas brancas imitando, atuando como pessoas pretas. Posteriormente, demandou-se a criação de um circuito negro onde artistas negros usavam *blackface* para atuar e viver vidas pretas.

Esses pontos históricos são estratégias que sistematicamente vão docilizando, apagando os corpos, a memória e a força. Continuar produzindo novidade, fugas e revoltas, a transmissão por documentos e histórias, são resistências, re-ações para conter certos confusos discursos. Steven Harper¹³ na apostila de conteúdo e referências para a Prova Teórica de Sapateado no Rio de Janeiro, nos afirma que *por mais preconceituosas que fossem essas representações, demonstravam pelo menos uma curiosidade dos brancos pelas danças negras, ao ponto de querer buscar inspiração “do outro lado” e até imitá-las, mesmo que com deboche*. Como é construído esse fetiche de viver sob a pele negra e uma suposta convivência pacífica são corroboradas pela pesquisa no Brasil. (p.4)

¹³ Fonte: INDÍCE ANALÍTICO DOS ASSUNTOS HISTÓRICOS ABORDADOS (spdrj.com.br). Acessado 11JUL2021.



Fig 2: Programa “Café sem concerto” na Tv Tupi – Rio de Janeiro década de 60. Da esquerda para a direita: regina Célia Côrtes Sálvio Bezerra, Rosa Alice Berestezky, Ana Maria Côrtes Coelho e Elizabeth Beresteky.

A importação do *Tap* para aqui acontecer como sapateado decorre de uma série de esquemas contrários e contraditórios ao desenvolvimento primário dessa dança. Em um primeiro momento, o que nos chegou foram os musicais, o grande cinema hollywoodiano. *Fred Astaire*, *Ginger Rogers*, *Shirley Temple*, e alguns artistas que circulavam pelo mundo aprendendo de forma autodidata a técnica.

A partir da pesquisa de Mattar (2020) trago o senhor Gualter Silva, um dos pioneiros do sapateado que se tem registro no Brasil, que iniciou sua carreira nos anos 30. Professor das alunas que aparecerem na figura 2. Deu aulas de sapateado em São Paulo a partir dos anos 60 e formou uma importante linhagem de alunos e professores a partir de seus ensinamentos. A figura 2 é um retrato de como importamos uma característica ultrapassada do racismo estadunidense e desdobramos na ideia do professor como grande figura do sapateado. “Apesar de nunca ter dado aulas, Bob Lester também merece ser mencionado.”, afirma SILVA (2017) quando discorre sobre os personagens importantes para a construção dessa arte aqui no Brasil.

Abro as questões sobre o sapateado no Brasil com a pergunta: Você já viu uma pessoa preta sapateando? Destaco algumas características adiante sobre o modo do sapateado no Brasil. O seu começo se dá de forma institucional. O sapateado vem a partir das academias de dança que começaram a proliferar ao longo do século XX no Brasil. O *modus operandi* é do *ballet*, mesmo quando obviamente são propostas diferentes. Profusões e vendas de metodologias, os modelos possíveis de produção do sapateado, como ser professor, ter um evento de sapateado, ter ou estar em uma companhia, são os únicos modos que até então temos de se estar sapateando.

Essa lacuna produzida pela falta de conhecimento das fundações do sapateado direciona a este fazer exclusivo de estilo. Reproduzimos o entretenimento musical importado de outra época, como num refrão arranhado. Com Adichie (2019) nos relembra do perigo da história única. A tomada do todo por uma parte única, tanto do legado histórico quando da reprodução do sapateado do entretenimento, replica infinitamente o refrão da formatação dos corpos pelas academias de cursos livres, impossibilitando a singularidade, o diálogo, a troca, o sapateado como comunicação.

E com isso, negligenciamos a potência que poderia se pensar as condições e os corpos que aqui temos para produzir sapateado. Importamos uma concepção de *Tap Dance*, embranquecida, elitista, a partir do entendimento do *ballet* sobre dança e sobre os corpos. Excluimos a possibilidade da diferença se operar pela dança, pelos corpos em movimento. Tomo emprestado dos estudos trans o conceito de duplo-vínculo que segundo Habib (2020) *o consumo dessas corporeidades contrasta com a violência em oposição a essas vivências*.

O conceito de duplo vínculo trabalhado por Habib (2020) nos ilustra como esse corpo que sapateia aqui, pode e deve ser comportar e produzir de forma a apagar e impedir outros corpos, corpos pretos, corpos pobres, que são os corpos originários a comporem o salão do sapateado. Como queremos os conhecimentos, as histórias, temos a inspiração das imagens, consumimos viagens e cursos para aprender essa arte negra lá nos EUA, escrevemos artigos, TCCs, dissertações de mestrado, mas nas salas de aulas a sua grande maioria de alunas são brancas, os professores são brancos, os festivais e encontros, o imaginário é composto de brancura. Nas palavras de Habib o

Duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada. O duplo vínculo, como simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, é um local habitado pelos Corpos Transformacionais, quer queiram, quer não. (HABIB, 2020b, p.189).

Conclusão

Seremos capazes de modificar o modelo importado? Ainda cabe nos perguntar sobre a existência de um sapateado brasileiro? Será que ainda utilizaremos sapateado americano/*tap dance* do modo como fizemos até então? Mais perguntas do que respostas, é o que posso oferecer. Essas questões e outras possíveis ainda estão em processo de descoberta e reflexão. Nossa conclusão com nosso percurso é afirmar que temos condições de falar de outro modo.

Nos nutrimos de outras possibilidades de imagens. Temos materiais que nos indicarão outro caminho. Ferramentas para perceber o que está por trás. O que funda a realidade que temos no *Tap Dance*, é que aqui se fez sapateado americano. Colocamos no mapa da academia, não apenas professores e suas linhagens. Contamos sobre o trabalho potente de Leonardo Sandoval, que é brasileiro em todas as suas produções. Falamos sobre o longo e brutal processo escravocrata entendendo sua irreversibilidade enquanto discurso e vidas individuais.

Colocamos o discurso dos musicais como uma possibilidade, e não como o único possível. Refletimos sobre como o desenvolvimento do nosso sapateado está diretamente ligado aos processos que o *Tap* teve. Ao fim que possamos buscar mais informações que nos movimentem a lugares novos. Que busquemos a *paz infinita, de poder fazer elos de ligação numa história fragmentada*, e que Beatriz Nascimento nos compartilhe no filme *Orí*.

Lucas Santos de Santana
UDESC
Caslu1@hotmail.com

Começou no Tap Dance aos 8. Membro da Cia Trupe Toe (SC) da MFTS (NYC). Esteve no Duke na 42nd Street e em uma residência no The Yard em Martha's Vineyard. Co-dirige o Sonoros Festival de Sapateado no RJ. Mestrando em Teatro pela UDESC.

Referências:

- ADICHIE, chimamanda. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CHAVES, Larissa Melo. **Sapateado na formação docente: um diálogo entre jogo e interdisciplinaridade na licenciatura em dança da UFPA**. UFPA, 2021.
- DUARTE, R. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004.
- DAL GALLO, Fábio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. **Moringa Artes do Espetáculo. João Pessoa**, v. 3, n. 2, p. 2012, 2012.
- FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena, n. 7, 2009.
- HABIB, I. G. Corpos Transformacionais: Proposições decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena. In: ALMEIDA, Saulo Vinícius; BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020a. p. 183-204.
- _____. CORPOS TRANSFORMACIONAIS: A facetrans no Brasil. **Arte da Cena (Art on Stage)**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 68–106, 2020. DOI: 10.5216/ac.v6i2.64738. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/64738>. Acesso em: 27 jun. 2021.
- HILL, Constance Valis. **Tap Dancing America: A Cultural History**. New York: Oxford University Press, 2010.
- Knowles, M. **Tap roots: the early history of tap dancing**. Jefferson, USA: McFarland, (2002).
- LEWIS, Lisa. **Sapateado: Fundamentos e técnicas**. Barueri, SP : Manole, 2016. 121 p. Tradução de Marcia Di Domenico.
- LORDE, Audre. **Sister. Outsider: Essays and Speeches**. Trumansburg, NY : Crossing Press, 1984.
- MATTAR, Bia. **História do sapateado no Brasil**. 1ª ed. Itajaí: Traços & Capturas, 2020.
- NOBRE, Flávio Augusto Salles; MACHADO, Maria Amália Brasil Bina. **Tap: a arte do sapateado**. Rio de Janeiro: Editora Addresses, 2003.
- MATTOS, Rafaeli. **Ah Vai Andas?! Um Sistema Criativo A Partir Do(S) Sapateado(S)**. UFRJ: Rio de Janeiro, 2013.
- SILVA, Rafael. **O Sapateado Americano no Cenário Artístico Brasileiro**. CEUCLAR, 2017.
- SEIBERT, Brian. **What the eyes hears: A History of Tap Dancing**. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2016.
- STEARNS, Marshall Winslow. **Jazz Dance, The Story of American Vernacular Dance**. Nova York: Da Capo Press, 1994.
- TEIXEIRA, Erika Gomes; OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo de (Organizadoras). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

Masculinidades negras na dança: subjetividades dos corpos na produção do sensível

Luciano Correa Tavares (UFRGS/PPGAC)

Suzane Weber da Silva (UFRGS/PPGAC)

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

Resumo: A pesquisa aqui apresentada parte de um olhar sobre a trajetória do autor, um bailarino negro brasileiro. Compreende a sua experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, que neste contexto significa quebras em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista. Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros, cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Os dados acerca das trajetórias dos colaboradores serão obtidos mediante entrevistas narrativas; e as análises levarão em conta aspectos geracionais dos processos de formação das suas identidades, bem como seus processos criativos e históricos. Pretende-se evidenciar que essas masculinidades têm a possibilidade de ir muito além daquilo que lhes é imposto socialmente. Nesse sentido, essas masculinidades – construídas na contramão da estigmatização de homem negro – produzem aspectos do sensível na arte, abrindo caminho para que esses artistas deixem-se levar pelas experiências dos seus corpos negros, refletindo sua ancestralidade.

Palavras-chave: MASCULINIDADES NEGRAS NA DANÇA. HOMEM NEGRO. ESTEREÓTIPOS. PRODUÇÃO DO SENSÍVEL.

Abstract: The research presented here starts from a look at the trajectory of the author, a black brazilian dancer. He understands his professional experience in the field of dance as a rupture of paradigms, with in this context means breaks in relation to the hegemonic pattern of black masculinity and the stereotyped view of black men, established by a structurally racist and sexist society. In the perspective of counts on the collaboration of five other black brazilian dancers, whose trajectories are also marked by paradigm ruptures. They are: Rubens barbot, Rui Moreira, Rubens oliveira, Luiz de Abreu and Jackson Conceição. Data about the employees' trajectories will be obtaneid trough narrative interviews; and the analyzes will take into account generational aspects of the processes of formation of their identities, as well as their creative and historical processes. It is intended to show that these masculinities have the possibility of going far beyond what is socially imposed on them. In this sense, these masculinities – built against the way for these artists to let themselves be carried away by the experiences of thier black bobies, reflecting their ancestry.

Keywords: BLACK MASCULINITIES IN DANCE. BLACK MEN. STEREOTYPED. PRODUCTION OF THE SENSIBLE.

2973

1. Introdução

O recorte da pesquisa apresentada neste texto iniciou-se a partir de uma reflexão e análise de minha própria trajetória. A pesquisa em questão, trata de um bailarino negro brasileiro que leva em consideração sua própria experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas, ou seja, uma quebra em relação ao padrão hegemônico de masculinidade negra e à visão estereotipada de homem negro, convencionada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

A motivação pelo tema iniciou-se na minha pesquisa de mestrado, em que fiz uma análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepegoquedelícia*¹, ambos da Eduardo Severino Cia de Dança. O aspecto que convém destacar foi o rompimento com o padrão normativo de masculinidade, sobretudo com o corpo negro masculino que dança. É dessa ruptura que se origina o meu interesse de pesquisa no campo da dança, desdobrado na criação coreográfica do solo *Rito* (2017), que celebra o encontro de duas masculinidades: uma brasileira e outra nigeriana, representada pelo percussionista Ilú Akin.

Se grande parte de minhas referências artísticas e escolares foram eurocêntricas, como entender o legado afro? Como me entender na minha cor, no meu corpo diaspórico? Em 2018, em busca de trocas artísticas, intelectuais e de pertencimentos, idealizei a mostra *Masculinidade Negras na Dança*², cujo objetivo foi mostrar a representatividade daqueles corpos fora dos espaços hegemônicos de poder tradicionais aos homens³. Para a mostra, criei um solo para mim, intitulado *Partituras Voodoo*, e dirigi o solo *Kyrah Katrina*, para o bailarino Marcos Chagas. A efervescência de pensamentos, saberes, trocas e questões, que surgiram naquele encontro, foi o disparador para alçar um voo maior: a pesquisa de doutorado.

¹ TAVARES, AVARES, Luciano Correa. Um olhar sobre as gestualidades provisórias em *IN/Compatível?* E *Tempostepegoquedelícia*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

² Evento que ocorreu em Porto Alegre no Teatro Carlos Carvalho na Casa de Cultura Mário Quintana de 20 a 23 de novembro de 2018. O evento buscou evidenciar masculinidades negras que dançam em suas pluralidades de danças e saberes: dança afro, danças urbanas, dança contemporânea, dança moderna, vogue. Programação e participantes pode ser conferidas em <https://masculinidadesnegrasnadanca.wordpress.com/>

³ Segundo Hanna (1999), há espaços indicados para modelos masculinos iniciados a partir da modernidade e solidificados no século XIX num processo civilizador nos moldes da heteronormatividade. Ainda que a pesquisa de Hanna (1999) se configure no final do século XX, acreditamos que em termos de larga escala e representatividade ela é importante e ainda atual.

Na participação dos colaboradores e participantes desse estudo serão considerados artistas brasileiros de reconhecimento no campo da dança; buscamos compreender o período em que eles deram seus primeiros passos no campo da dança; de que forma se perceberam diferentes em relação a papéis sociais masculinos tradicionalmente esperados; os impactos disso na formação de suas subjetividades; as influências que marcaram suas vidas e trazem para o presente; os rastros de suas ancestralidades nos seus trabalhos artísticos; quais as técnicas, as formações artísticas e experiências corporais que se colaboraram para o desenvolvimento de uma carreira profissional no campo da dança e o que isso representa socialmente. Dessa forma, poder-se-á ter uma noção abrangente de suas constituições e pertencimentos sociais enquanto artistas criadores de obras que lidam com o campo do sensível. Os objetivos perpassam por evidenciar o fazer artístico de cada um e de suas heranças; colocar em evidência a pluralidade de linguagens; compreender a mobilidade de suas identidades ao longo da vida.

Diante do exposto, surge a questão: *apesar de barreiras sociais por conta de gênero e raça, de que modo eles tornaram-se reconhecidos e referências no campo da dança? Durante suas trajetórias artísticas e sociais, de que modo alguns bailarinos negros revelam questões advindas de gênero e de raça?*

Um fato importante a ser observado e justificado é que essas masculinidades negras têm a possibilidade de ir muito além daquilo que lhes impuseram desde o período colonial – imposição que ainda hoje perdura de modo visível. Nesse sentido, essas masculinidades que serão analisadas, construídas na contramão da estigmatização de homem negro, produzem aspectos do sensível na arte, abrindo caminho para que esses artistas deixem-se levar pelas experiências dos seus corpos negros, refletindo sua ancestralidade. Assim, a discussão proposta nesta investigação deseja abordar aspectos conceituais sobre masculinidade e o modo como as masculinidades negras elaboram suas representações por meio de seus corpos, entrecruzando-se com suas relações constitutivas: a negritude, o processo de construção de identidade, subjetividades e representatividade.

Acredito que esses conceitos podem me favorecer a elaborar e mobilizar *perguntas* sobre masculinidades negras. Partindo do ponto de vista representacional, aqui já lançamos uma primeira questão: que olhar é lançado para os corpos de homens negros?

2. Masculinidades em análise

A discussão sobre masculinidade teve sua efervescência durante os movimentos feministas, gays e negros (1960-1970) contra preconceitos e discriminações sofridos por esses grupos que questionavam o poder “masculino, branco e heterossexual” (SOUZA, 2013, p. 36). Nesse sentido, aquela condição de ser homem já vinha com uma carga de privilégios que não eram partilhados com os demais grupos sociais. Isso se dava por rejeição a esses grupos, medo deles, não aceitação. Consequentemente, as hierarquias sociais, as desigualdades, os ordenamentos de quem pode ascender socialmente e quem não pode, de quem tem direito de pertencer a um grupo social e de quem não tem tal direito, entre outros, balizam aqueles que estabelecem a norma.

Nessa linha, Guacira Louro (1999, p. 9) afirma que: “Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão, e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada”. O fato de não precisar de uma nomeação quando se fala em “masculinidade” sugere uma certa imposição criada para conter outras categorias de homem. Nesse sentido, o homem negro, o índio, o mulato, o homossexual, no ponto de vista desses sujeitos dominantes, não são *homens* e tampouco são considerados como *humanos*, mas sim apenas coisas. Nisso, o conceito de masculinidade trazido por Souza (2013) elucida esse grupo enquanto um coletivo de acordo com uma dinâmica social e cultural:

[...] a masculinidade é uma experiência coletiva, em que um homem busca reconhecimento através de práticas com as quais conquistará visibilidade e status social perante seu grupo. As práticas sociais masculinas podem mudar, de acordo com a sociedade, ou mesmo dentro de uma mesma sociedade, pois a masculinidade é passível de variação, conforme a região, classe, origem étnica, religião etc. (SOUZA, 2013, p. 36).

Se a norma atribuiu a essa classe social o reconhecimento de sua identidade com todos seus atributos, por que não atribuir o reconhecimento do outro, aqueles que escapam a norma? Aqui, neste caso, queremos discutir o status do homem negro, e compreender a masculinidade negra supõe o entendimento da construção social da masculinidade hegemônica, conforme a conquista do reconhecimento de seu grupo social, como cita Souza (2013). Inserido nesse contexto, como é compreender as masculinidades negras na dança? Essa

2976

masculinidade é diferente da masculinidade negra em si, um padrão que foge do padrão de *homem negro* no âmbito das expectativas sociais normativas?

É fato que as legitimações das práticas sociais do que é considerado a masculinidade “normal” ganha o status de normal dentro de uma normalidade pífia, a qual ordena tudo dentro de caixas, e sair fora dessas caixas representa a anormalidade. Guacira Louro (1999) usa o termo “desviantes” para expressar a representação dessa “anormalidade”⁴. De acordo com a autora, os “outros” sujeitos sociais serão marcados, definidos e dominados a partir dessa normativa. Nesse contexto, “[...] a mulher é representada como ‘o segundo sexo’, e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual” (LOURO, 1999, p. 9).

Nessa perspectiva, o homem negro é uma outra possibilidade de homem, de ser, de existir no mundo: temido, odiado, discriminado, marginalizado, racializado, sexualizado por grupos dominantes. Isso porque é necessária a existência do “outro” para que haja diferenças, desigualdades, disputas e embates pelo reconhecimento de uma identidade, assim como os espaços de poder. De acordo com Silva (1998), a identidade e a diferença são processos inseparáveis, já que a identidade cultural abrange as características sociais, que se definem como grupos enquanto tais. É o que vem a se aproximar do conceito de masculinidade proposto por Souza (2013), quando diz que a visibilidade e o status social do grupo ao qual se pertence garantem a representatividade e o reconhecimento. “A identidade só faz sentido numa cadeia discursiva de diferenças: aquilo que ‘é’ é inteiramente dependente daquilo que ‘não é’. [...] a identidade e a diferença são construídas na e através da representação: não existem fora dela” (SILVA, 1998, p. 1). A partir do que diz o autor, denota-se que se faz necessário – também – o reconhecimento da identidade negra, enquanto categoria sócio-histórica, visto que esta não é apenas uma identidade que passa pelo processo da identidade cultural, mas, sim, passa também pelo conceito de negritude, uma vez que este é um fator fundamental na constituição dessa categoria.

A concepção de homem dito “normal” foi construída pela sociedade ao longo dos tempos e, ainda hoje, perpetua-se em todos os campos da sociedade, especialmente nas sociedades ocidentais que foram colônias. Nestas houve uma

⁴ Embora o conceito de Guacira Louro refira-se à questão de gênero(s), o termo “desviante” poderia, por empréstimo, ser aplicado a outros segmentos. Nesse quadro desviante, pode-se alocar a maior parte da população brasileira de negros, mas também parte da comunidade LGBT e suas variantes.

divisão em duas categorias: a masculinidade hegemônica e a subalterna (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013). Conforme os autores:

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. [...] certamente ela [a hegemônica] é normativa. [...] ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global [...]. (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

Essas masculinidades são o centro de disputa das relações de poder, uma vez que estão imbricadas e interseccionadas nas relações de gênero, sexualidade, classe, etnia, entre outras. Nessa perspectiva, a masculinidade subalterna está à margem desse modelo “ideal” de homem, visto que ela sempre está numa posição relegada, marginalizada, discriminada, o que é um importante demarcador das diferenças. Ou seja, o não reconhecimento do outro, de sua identidade enquanto tal, tem causado o embate entre tais masculinidades pelos espaços de poder. De um lado, a hegemonia masculina branca, heterossexual e burguesa; de outro, o contraponto com a masculinidade subalterna, relegada sem quaisquer direitos. Em outras palavras, as minorias sexuais e étnicas representadas pelos homens têm sempre uma conotação marginal quando comparadas com a masculinidade hegemônica (SOUZA, 2013). Assim, a representatividades das masculinidades destoantes, segundo padrões estabelecidos, faz ecoar a história dos antepassados desses sujeitos representados como resistência ao apagamento.

As masculinidades negras nos últimos tempos, no Brasil, têm tido um amplo campo de debate de inúmeros autores contemporâneos, como Henrique Restier da Costa Souza, Rolf Malungo de Souza, Lucas Veiga, Paulo Melgaço da Silva Júnior, Bruno de Jesus⁵. Esse tema de emergência vem se desenvolvendo no meio social, acadêmico e cultural, a partir dos crescentes e recorrentes acontecimentos relacionados a homens pretos discriminados pela violência, pela

⁵ Costa Souza, é um dos primeiros autores de artigos sobre masculinidades negras, é doutorando em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP/UERJ), desenvolve pesquisas na área de movimentos sociais e na formação de masculinidades. O segundo é um dos organizadores, junto com o primeiro, do livro *Diálogos Contemporâneos sobre Homens Negros e Masculinidades* (2019), do blog *Masculinidade Negra: pai e filho* (2012). O terceiro é Mestre em Psicologia pela Universidade Fluminense, é autor do artigo *Diáspora da Bixas Pretas: sobre ser negro e gay no Brasil* (2018), é autor dos cursos sobre Psicologia Preta realizados pelo Brasil e autor do blog *Descolonizando* (2020). O quarto tem uma ampla pesquisa sobre gênero, sexualidade, masculinidades em artigos no campo escolar. O quinto propõe uma narrativa do legado do Mestre King e Jorge Silva. Ver plataforma Lattes e redes sociais.

pobreza, pelo racismo, e pelo ódio – em contraponto com a força de suas produções culturais em diferentes áreas: dança, teatro, música, artes visuais.

A despeito da visão delimitada socialmente e culturalmente de que o homem negro pode estar em qualquer lugar, raros são os casos encontrados quando pensamos – por exemplo – quais são os nossos médicos, os nossos professores, os nossos governantes negros. No entanto, temos alguns espaços sociais, como é o caso da cultura e das artes, em que nas últimas décadas a masculinidade negra consegue de modo pontual quebrar esse paradigma. Nesse sentido, alguns bailarinos negros – tema de estudo deste trabalho – abriram, indiscutivelmente, espaço para uma visão diferente de masculinidade, especialmente de masculinidade negra e, mais especificamente ainda, de masculinidade negra na dança.

3. Homens negros e suas masculinidades dançantes

Geralmente, quando um homem começa a dançar, aprofundar-se em seus estudos no campo da dança e tornar a dança profissão, isso gera um estranhamento no meio social, tanto nos meios em que ele circula como na família. Dentro de uma visão ultrapassada, porém atual no Brasil, a dança não é considerada uma profissão, é entretenimento e é “coisa de mulher”, uma vez que ela não dá um retorno financeiro efetivo e tampouco *status de homem*. A noção de gênero autorizada pela sociedade sobre *para quem é a dança e quem pode dançar* está dirigida para o gênero feminino, muito em função de os gestos e dos movimentos serem leves e delicados, as roupas serem justas (malha, no caso do ballet). Conforme Duarte (2019, p. 112):

Quando jovens meninos começam a dançar e a conviver no mundo da dança muito provavelmente enfrentarão um duplo preconceito: dentro da própria família e no contexto social. As expectativas e normas de gênero e, sobretudo, de sexualidade, são muito altas em relação ao mundo masculino padrão, conservador, especialmente a cobrança para se tornar um “homem de verdade”.

O ser “homem de verdade” seria estar dentro do padrão de homem autorizado pela sociedade ou fazer “coisas de homem”? Como seria o padrão de “homem negro de verdade”? Respostas à primeira questão não faltam, visto que as lentes heteronormativas para o padrão de homem estão naturalizadas pela sociedade. Sendo assim, “as relações que se produzem entre os indivíduos são

2979

atravessadas não apenas pelo marcador gênero [...], mas também pela sexualidade [...]” (SEFFNER; PICCHETTI, 2016, p. 64-65). O autor e a autora ainda afirmam que a definição do aceitável ou não sobre a sexualidade e outras questões relacionadas aos gostos, em geral, definem seu papel social – o que pode gerar zonas de permissividade e intolerância, de proximidade e de afastamento, que, por sua vez, geram “[...] graves desigualdades políticas e sociais, levando até a violência” (*Idem ibidem*). Isso, conseqüentemente, alimenta a criação do cenário de exclusão e violência que é bastante conhecido pelas minorias sociais no Brasil. Em específico, nesse cenário está o homem negro, que é alvo constante de preconceitos e ameaças, principalmente dos setores de segurança da sociedade, representados pela polícia e pela justiça.

Em vista dessas considerações, os sujeitos desta pesquisa são indivíduos que desestabilizaram a normativa de homem, de homem negro e de como essa classe é vista e, de certa forma, normalizada por setores da sociedade. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Contudo, conforme alguns exemplos citados nas entrevistas, quando um destes bailarinos deixa seus lugares que ocupam artisticamente para fazer ações do cotidiano, eles podem ser alvo de situações racistas, como por exemplo, serem confundidos como ladrões e marginais por serem homens negros. Portanto, gênero, raça e classe fazem a diferença. Mesmo com todas essas instabilidades estruturais e sociais são homens que conseguem dançar e se manter reconhecidos no campo na dança.

Rubens Barbot é gaúcho radicado no Rio de Janeiro; foi coreógrafo, bailarino e diretor da companhia de dança que leva seu nome, *Rubens Barbot Teatro de Dança*⁶ (RJ), sendo esta uma das primeiras companhias de dança contemporânea negra do Brasil. Rui Moreira é paulistano, bailarino, coreógrafo, teve passagem marcante pelo Grupo Corpo⁷ (MG) e nas companhias Cisne Negro⁸ (SP),

⁶ Fundada em 20 de agosto de 1990 no bairro de Quintino na cidade do Rio Janeiro, pelo coreógrafo e bailarino Rubens Barbot, natural da cidade do Rio Grande (RS) e radicado no Rio de Janeiro de 1989. A primeira Companhia Negra de dança contemporânea [...]. Barbot desenvolve, centralizando seu trabalho numa análise profunda dos gestos, movimentos e imagens que se desprendem dos corpos afro-brasileiros. (COMPANHIA..., 20--?, [online]).

⁷ Fundado por Paulo Pederneiras em 1975, em Belo Horizonte, o Grupo Corpo estrearia no ano seguinte sua primeira criação, *Maria Maria*. [...] o balé ficou seis anos em cartaz e percorreu catorze países. [...] Hoje, tendo criado 39 coreografias, a companhia tem se apresentado em lugares tão distintos quanto a Islândia e a Coreia do Sul, Estados Unidos e Líbano, Itália e Cingapura, Holanda e Israel, França e Japão, Canadá e México. (GRUPO CORPO, 20--?, [online]).

⁸ O Balé da Cidade de São Paulo é uma companhia de balé contemporâneo existente na cidade de São Paulo e um dos corpos estáveis do Theatro Municipal de São Paulo. [...] o grupo é formado por

Balé da Cidade de São Paulo⁹, Cia. Azanie (França), SeráQuê? (MG) e Rui Moreira Cia. de Danças (MG). Luiz de Abreu é mineiro; criou trabalhos que criticam os estereótipos do homem e da mulher negra na sociedade brasileira; entre eles estão: “Sonhos Quebrados”, “Isadora”, “A Magia da Bahia” e “O Samba do Crioulo Doido”. Jackson Conceição (FlowJack¹⁰), por sua vez, é gaúcho, bailarino, coreógrafo e professor de Hip Hop em comunidades e projetos sociais; ademais, é bailarino da Ânima Cia. de Dança e foi bailarino da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. No perfil destes artistas, é interessante notar que quase todos têm experiências em festivais internacionais e são reconhecidos em nível nacional como profissionais de dança, tendo em vista que todos passaram por companhias de dança remuneradas e de algum modo, mesmo que pontualmente, foram beneficiados por editais de cultura. No entanto, a dança é uma das áreas das artes das mais instáveis e de retorno financeiro precário. Ou seja, mesmo esses artistas desfrutem de reconhecimento no meio da dança profissional, o reconhecimento artístico simbólico certamente não equivale ao reconhecimento econômico, algo a analisar na pesquisa em andamento.



Figura 1: Rubens Barot.
Foto: Vitor Hugo Alves.

Através desses participantes-colaboradores citados acima, esta pesquisa propõe-se a pensar como essas masculinidades romperam o que estava “pré-

34 bailarinos de sólida formação artística e atua na programação do Theatro Municipal. (BCSP, 20--?, [online]).

⁹ É considera uma das melhores companhias contemporâneas do país completou em 2019 42 anos de existência. (CISNE..., 20--?, [online]).

¹⁰ Nome artístico, porem será a opção de referência nesta pesquisa pelo nome é de Flow que é mais conhecido.

2981

determinado” pela sociedade para esses sujeitos, demonstrando o potencial representativo de cada um na esfera do sensível, mas também no campo social e cultural. Propomo-nos a pensar em que medida a percepção e os sentidos abrem caminho para se permitirem deixar levar pela experiência. Assim, fica entendido que uma pessoa não é mais ou menos capacitada e reconhecida socialmente que a outra pelo fato da cor de sua pele, mas, sim, tal reconhecimento e capacidade estão relacionados ao capital social, cultural e corporal que ela possui.

O capital social está ligado ao corpo e a tudo aquilo que é construído, produzido e absorvido no meio social, pois, conforme afirma Silva (2009, p. 1):

O corpo social refere-se à dimensão do corpo na qual é possível perceber as inscrições e marcas sociais e está ligado à ideia de que o corpo é construído pela sociedade. É no jogo social que serão definidas as diferentes hierarquias de modelos de corpos e, portanto, um corpo ideal.

Desse modo, a masculinidade negra na dança vem quebrar paradigmas hegemônicos do que se entende por masculinidade, comumente naturalizada, assim como sobre a masculinidade negra. Nesse sentido, o que se entende por capital, no senso comum, restringe-se a questões econômicas e monetárias. Conforme Bourdieu (1994, citado por SILVA, 2009), o capital não deve ser confundido somente com riquezas e bens materiais e econômicos, mas, sim, deve ser visto como uma série de aquisições conquistadas por meio de práticas e experiências legitimadas em um determinado espaço/tempo social. Para a autora, “[...] o corpo é uma dimensão fundamental que concentra um dos principais capitais da dança [...]”; nesse âmbito, o capital corporal do bailarino “[...] compreende elementos como dimensões, forma, aparência, mas também as técnicas corporais em dança” (SILVA, 2009, p. 4).

Assim, pode-se entender como foram construídos os dois tipos de capitais que cada bailarino desta pesquisa possui, visto que cada um adquiriu-os dentro de estéticas específicas de dança. É interessante observar que, no caso de Rubens Barbot – que foi quem criou a primeira companhia de dança brasileira focada na cultura negra e com bailarinos negros, a *Cia. Negra de Dança Contemporânea* – há um vasto repertório de criações¹¹ concebidas por ele. Isso resulta da troca de saberes, vivências, experiências, convívios, práticas de dança em aulas, cursos e no próprio ato de dançar e de criar suas coreografias. É de se pensar: *qual é o impacto*

¹¹ Ver sobre suas criações em: <http://ciarubensbarbotteatrodedanca.blogspot.com/>

social que a presença de um homem negro na dança gerou naquele momento? Isso chamou a atenção de algum setor social ou ficou restrito a um grupo? Ainda, qual é o poder representativo que seus trabalhos significam nos dias de hoje? Têm algum valor? Essas e outras são questões relacionadas a Barbot e aos outros bailarinos que estou elaborando nessa investigação.

Desse modo, o poder representativo sobre a masculinidade negra, neste estudo, recai sobre suas presenças cênicas, uma vez que estas ocupam um espaço de poder que não é o mesmo de outras áreas, mas sim do campo das artes da cena, que, por sua vez, podem ter uma função reivindicatória através da arte. Este aspecto é completamente significativo se olharmos para o ponto de vista das desigualdades e dos apagamentos por que essas pessoas passaram e ainda passam. Para compreender esse apagamento, torna-se importante abordar a temática do negro, sobretudo na dança de cena, relacionada a todo o processo sócio-histórico-cultural brasileiro. A partir do momento em que se considera a dimensão de que as masculinidades negras na dança são uma categoria artística e política, é preciso instaurar lugares de discussão, bem como de produção cênica, de modo que esta possa ser multiplicada, difundida e documentada.

A concepção de que as masculinidades negras na dança são uma categoria artística e política vem da proposição de Patrick Acogny (2017) ao expor que:

[...] “danças negras” é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. Ela incita a deslocar o aspecto estético das práticas para além do continente africano, na medida em que os povos do Norte da África também são africanos, mas onde as práticas coreográficas se distinguem das danças subsaarianas aproximando-se mais das danças orientais e árabes. Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o vínculo com a África algo essencial para sua identidade. (ACOGNY, 2017, p. 152-153).

Por esse ângulo, é fundamental que o caráter artístico e político de tais masculinidades no Brasil seja avaliado, uma vez que aborda as questões artísticas ligadas à política no nível de afirmação, reivindicação e representação que contribui para a formação de suas identidades. Nesse viés, traços da herança cultural trazida da África, imbuída de significados, permanecem com seus predecessores como fonte de inspiração e pertencimento a uma raça, a uma tradição. Assim, as danças e

as criações de cada bailarino pesquisado, de alguma forma ou de outra, carregam consigo resquícios deixados por seus ancestrais¹².

A respeito das danças negras, Acogny (2017) afirma que elas se declaram como “algo estratégico”, não se limitando em definir, mas sim “incluir e abrir”. Ou seja, para a autora, “ao assumir tal denominação, o artista negro pode compreender o olhar do outro assumindo o que ele é, rejeitando toda e qualquer fantasia projetada sobre ele” (2017, p. 153). Infere-se, portanto, que está implícita nisso a criminalização, a fetichização, a excessiva sexualização, entre outras marcas sobre os corpos de homens negros, e estes devem assumir-se como realmente são como seres humanos e não corroborar o imaginário coletivo.

Contudo, pode-se entender também como o caráter relacional constrói e associa o gênero como definidor das relações de poder e de hegemonia. Para isso, Duarte (2019, p. 80) afirma que:

A categoria de gênero, a partir de uma visão construcionista do social, configura-se como uma ferramenta analítica e, ao mesmo tempo, política, uma vez que articulada à(s) sexualidade(s) e a outros marcadores culturais acaba funcionando como um organizador cultural e destacando o caráter relacional das práticas sociais.

Dentro desse contexto, as masculinidades negras na dança operam como um sinalizador das diferenças, como sendo um importante passo para a busca da representatividade, do pertencimento e do reconhecimento dos potenciais criativos. Frente à crescente onda de racismo e intolerância com relação às diferenças de raça, classe, etnia e orientação sexual em nossa atualidade, demonstrar resistência é fundamental e urgente em tempos conturbados. São fatos históricos completamente cabíveis naquilo que Césaire (2010) afirma sobre alguns aspectos acerca do que seja negritude “A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa de espírito. Ela é um despertar; despertar de dignidade. Ela é uma rejeição; rejeição à opressão. Ela é a luta, isto é, a luta contra a desigualdade” (CÉSAIRE, 2010, p. 109). Em vista disso, tais associações fazem-se necessárias, visto que são uma resposta aos destratos sofridos pelos povos negros.

¹² Esse tema está em desenvolvido na pesquisa.



Figura 2: FlowJack. Foto: Luciana Canello.

Essa é uma percepção que certamente norteia os artistas que vivem de sua arte e resistem bravamente aos constantes ataques ao seu campo de trabalho no meio cultural, sobretudo após os desmontes que essa área vem sofrendo nos últimos anos e mais intensamente na gestão atual do país.

Portanto, aquela afirmação citada no início deste texto, de que a dança não é uma profissão e não dá retorno financeiro, infelizmente, tem um fundo de verdade no contexto em que vivemos. Falar de sujeitos pretos dançantes dentro de um mundo desigual e (pré)conceituoso implica conhecer suas formações, suas realidades, seus gostos, suas rotinas, suas práticas de dança, suas estratégias de resistência. Sobre isso é que este estudo em andamento visa a compreender, documentar e analisar.

Luciano Correa Tavares
UFRGS/PPGAC

lucianocorreatavares@gmail.com

Luciano Correa Tavares é doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Formado em Biblioteconomia pela UFRGS. É idealizador e organizador da mostra Masculinidades Negras na Dança.

Suzane Weber da Silva
UFRGS/PPGAC
ssuzaneweber@gmail.com

Suzane Weber da Silva é professora associada do Departamento de Teatro e integra o PósGraduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS). Doutora em estudos e práticas das artes pela Université du Québec a Montreal (UQAM/CA). Realizou pós-doutorado na Coventry University (UK). Atriz e bailarina.

Referências

- ACOGNY, Patrick. **As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África**. Rebento, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio 2017.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nadyala, 2010.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W.. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 424, jan./abr. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- DUARTE, Gustavo de Oliveira. Masculinidades dançantes em Pelotas/RS. **Paralelo 31**, n. 7, dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/10594>>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- DUARTE, Gustavo de Oliveira. Homens que dançam: sexualidades e envelhecimento na cena e na docência contemporânea. **Educação, Artes e Inclusão**. Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 106-126, jul/ago. 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/12731/pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2020.
- HANNA, Judith Lyne. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- KABENGUELE, Munanga (Org.). **Cem anos e mais de bibliografia sobre o negro no Brasil**. São Paulo: USP, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MUYLAERT, Camila Junqueira. et. al. Entrevistas narrativas: um importante recurso em pesquisa qualitativa. **Rev. Esc. Enferm.**, USP, n. 48, p. 193-199, 2014.
- SILVA, Suzane Weber da. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2009. São Paulo: USP, 2009.
- SILVEIRA, Denise Tolfo; CORDOVA, Fernanda Peixoto. A pesquisa científica. In: Gerhardt, Tatiana Engel; Silveira, Denise Tolfo. (Orgs.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 32.
- SEFFNER, Fernando. PICCHETTI, Yara de Paula. A quem tudo quer saber, nada se lhe diz: uma educação sem gênero e sem sexualidade é desejável? **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 24, n. 1, p. 61-81, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/6986>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- SOBRE crime e castigos. **Vitor Chaves e Rafael Braga**. Cambridge: [s.n], 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7TyMJ8pHj8/>. Acesso em: 12 jan. 2020.
- SOUZA, Rolf Malungo de. Falomaquia: homens negros e brancos e a luta pelo prestígio da masculinidade em uma sociedade do Ocidente. **Antropolítica**. Niterói, n. 34, p. 35-52, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/168>>. Acesso em: 28 dez. 2019.
- TAVARES, AVARES, Luciano Correa. **Um olhar sobre as gestualidades provisórias em IN/Compatível? e Tempostepegoquedelícia**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/170493>>. Acesso em: 2 jun. 2021.

Técnica Silvestre online: novas possibilidades da dança trazidas pela pandemia de coronavírus

Marcela Botelho Brasil

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

Resumo: Em abril de 2020, num contexto de proliferação mundial do coronavírus e de abrupto isolamento social, a Técnica Silvestre iniciou a promoção de ações artístico-educativas de maneira online. Estas novas possibilidades da dança mediada pela internet trouxeram a relevância do trabalho em *família* e a construção de uma identidade da Técnica não centrada apenas nas figuras das matriarcas que vieram antes. Buscando Gilroy (2007) para refletir sobre esta identidade enquanto instituição, que apesar de compartilhada, não apresenta o enfraquecimento das individualidades de cada guia deste processo, mas pelo contrário, tem contribuído ainda mais para que a criação de Rosangela Silvestre siga em constante desenvolvimento, trazendo, inclusive, o repensar da palavra *técnica* como algo estático. Convocando Oliveira (2007) para contribuir com o olhar sobre ancestralidade, segue urgente o reconhecimento desses saberes e fazeres diaspórico-africanos perante instituições de pesquisa e universidades brasileiras, considerando a conexão destas danças com suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões das minorias e seus protagonistas, de acordo com Ferraz (2017). O estudo de caso da Técnica Silvestre reafirma esta urgência, assumindo seu papel de referência nos processos de preservação e transmissão deste conhecimento ancestral, neste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir.

Palavras-chave: DANÇA. TÉCNICA SILVESTRE. ONLINE. PANDEMIA.

Abstract: In April 2020, in a context of worldwide proliferation of the coronavirus and abrupt social isolation, Silvestre Technique started to promote artistic-educational actions online. These new possibilities of dance mediated by the internet brought the relevance of *family* work and the construction of an identity of this Technique not centered only on the figures of matriarchs who came before. Seeking Gilroy (2007) to reflect on this identity as an institution, which despite being shared, does not show the weakening of the individualities of each guide in this process, but contrary, has contributed even more to the creation of Rosangela Silvestre continues in constant development, bringing even the rethinking of the word *technique* as something static. Convoking Oliveira (2007) to contribute to looking at ancestry, there is an urgent need to recognize these diasporic-African knowledge and practices in Brazilian research institutions and universities, considering the connection of these dances with their historical-social and political struggles around the issues of minorities and their protagonists, according to Ferraz (2017). The Silvestre Technique case study reaffirms this urgency, assuming its role as a reference in the processes of preservation and transmission of this ancestral knowledge, in this online way of existing - and resisting - of art, education, dance and its possibilities for the future.

Keywords: DANCE. SILVESTRE TECHNIQUE. ONLINE. PANDEMIC.

2987

1. Contextualização do objeto de estudo: a Técnica Silvestre

Em 1982, Rosangela Silvestre¹ deu início aos primeiros estágios de estruturação de uma dança, que ao longo do tempo se consolidou como uma técnica contemporânea com raízes afro-brasileiras. A organização desta dança, que segue em constante evolução e que tem uma profunda base filosófica inspirada em fontes ancestrais, recebeu o nome de sua criadora, passou a ser conhecida por Técnica Silvestre e foi mundialmente difundida pela tradução para o inglês: *Silvestre Technique*.

A Técnica Silvestre traz em sua fundamentação uma concepção de corpo que se expressa em constante conexão com o universo, na qual se sustentam propostas de movimento com o objetivo de proporcionar ao praticante um processo de treinamento físico e expressivo, independentemente do nível ou experiência anterior que apresentem. Este conceito foi nomeado por Rosangela Silvestre de *corpo-universo* e é um dos exemplos do vocabulário próprio utilizado por esta técnica.

O *corpo-universo* é concebido utilizando como símbolos três triângulos formados no corpo: o triângulo da intuição, percepção e visualização, localizado do topo da cabeça aos ombros, atualmente mais referenciado como *triângulo da inspiração*, ele aponta para cima simbolizando a conexão com o universo; outro triângulo é o *triângulo da expressão*, que se localiza desde os ombros até o umbigo, apontando para baixo; e o *triângulo do equilíbrio* localizado do quadril até os pés, com uma maior extensão longitudinal e também direcionado para baixo.

Na Técnica Silvestre, esses três triângulos estão ligados aos quatro elementos da natureza: *terra*, *água*, *ar* e *fogo*. O elemento *terra* conecta-se com o *triângulo do equilíbrio*, que dá uma sensação de aterramento e estabilidade. A *água* conecta-se com o *triângulo da expressão*, o que permite experimentar fluidez e continuidade, associando-se ainda aos movimentos de contrações e ondulações do

¹Rosangela Silvestre é coreógrafa, dançarina, instrutora de dança e criadora da Técnica Silvestre. Natural de Salvador, Bahia, ela é bacharel em Dança e pós-graduada com Especialização em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Ela pesquisou dança e música no Brasil, Índia, Egito, Senegal e Cuba, formando esta paleta eclética de movimentos e que alimentam a sua técnica em constante evolução. Ela adquiriu formação em outras técnicas de dança: Martha Graham, José Limón, Lester Horton, Katherine Dunham, barra ao solo, balé clássico, experimentando ainda diversas expressões como 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.

centro do corpo. O elemento *ar* está também conectado ao *triângulo da expressão*, trazendo a sensação de liberdade de movimento, e pode ser experimentado pelas possibilidades de giros e saltos, torções e espirais. *Fogo* é o elemento que se conecta com o *triângulo da inspiração*, que nesta técnica é associado a qualidades de determinação, força de vontade e ataque na fluência do mover corporal, mas também em estreita relação com as ideias de intuição, visualização e percepção, que nutrem conceitos relacionados à espiritualidade.

Aos elementos da natureza são também associadas as simbologias de orixás: características, cores, fluências e suas próprias essências. O estudo destas simbologias apresenta as conexões entre os ritmos e o movimento tradicional, arquétipos e histórias, das danças de orixás interpretadas como uma forma de arte, proporcionando descobertas do simbolismo sagrado que inspira cada corpo a dançar e reconhecendo Orixá como a essência do universo e do movimento.

Além disso, a Técnica Silvestre traz a fundamentação dos *chakras*, canais energéticos do corpo utilizados para potencializar a conexão interna com a verticalidade e o alinhamento dos bailarinos e demais praticantes da técnica.

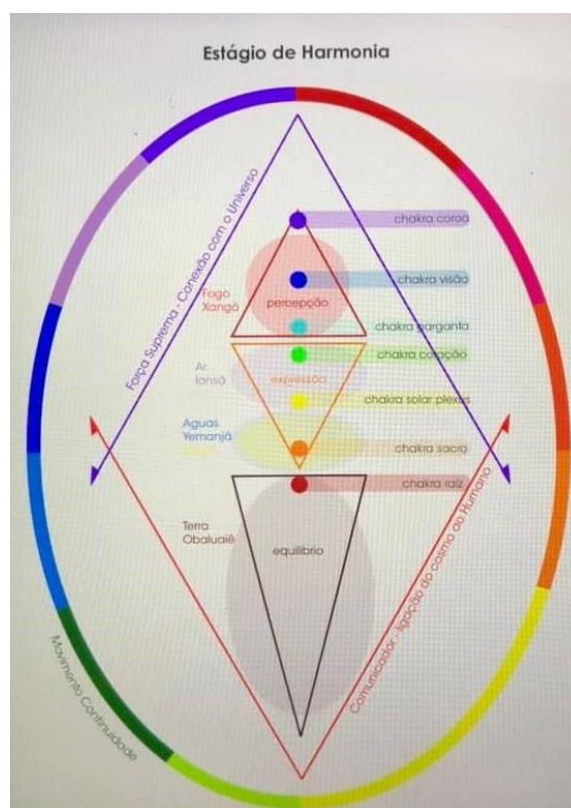


Fig. 1: Imagem idealizada por Rosangela Silvestre como referência da concepção de *corpo-universo*. Produzida por Jahlyn Karuna.

2. Panorama das ações online da Técnica Silvestre desde abril de 2020

O ano de 2020 trouxe a proliferação mundial do vírus COVID-19 e os impactantes desafios de isolamento social, fechamento de fronteiras, paralisação de atividades de educação e cultura e, no caso da dança, as impossibilidades: dos workshops em estúdios, do contato entre corpos de diferentes convívios sociais, da realização de espetáculos presenciais, dentre outros.

Em março de 2020, enquanto a pandemia chegava ao Brasil, foi realizado o primeiro contato do que viria a ser o time de professores que iniciou as atividades online como continuidade aos trabalhos de dança da Técnica Silvestre, que acabara de celebrar a sua 25ª edição do curso Intensivo de janeiro de forma presencial. Nesta equipe online, ou como se diz no vocabulário Silvestre, nesta *família* estavam: Rosângela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams e Marcela Brasil.

Contando com o suporte da plataforma *Zoom Cloud Meetings*, através da Profa. Tamara Williams, vinculada à estadunidense Universidade de Norte Carolina de Charlotte², foi aberto, em abril de 2020, o primeiro mês de experiências de dança online e ao vivo, com um programa que promovia aulas introdutórias sobre os fundamentos da Técnica Silvestre, seguidas pelo processo de treinamento com as *conversações* de movimento baseadas na cultura afro-brasileira e nas simbologias de orixás.

Logo na primeira semana, foi notória a importância do trabalho em *família*, uma vez que os problemas de instabilidade da internet de determinado professor eram superados por esta interação entre a equipe de trabalho, de forma que a continuidade do processo era preservada. Outra constatação inicial foi a importância do letramento digital, uma vez que era preciso também instruir como atuar neste ambiente virtual, como utilizar a plataforma em diversos dispositivos, orientando a exigência da disponibilidade dos vídeos dos participantes sempre abertos e microfones desativados, com a possibilidade do uso do chat para perguntas, dúvidas ou reflexões.

Para este primeiro mês de experiências online, com início no dia 6 de abril de 2020, foram ofertados dois diferentes horários para aulas de Técnica Silvestre às segundas, quartas e sextas: das 12 às 14 horas e das 18 às 20 horas, no horário do Brasil, mas visando atender e abraçar a interessados na prática em diferentes fusos

²University of North Carolina at Charlotte - UNCC.

horários. Às terças e quintas, no horário das 12 às 14 horas, dando continuidade à iniciativa de Vera Passos, foram oferecidas aulas de Barra ao Solo, replicando a ideia dos programas Intensivos, nos quais outras técnicas também fazem parte do processo de treinamento em Técnica Silvestre.

A oferta online foi um sucesso, reuniu a comunidade Silvestre em diferentes partes do mundo e o resultado é que mês após mês, a demanda foi crescente, gerando novos processos em diferentes horários para atender aos interessados também na Austrália, Nova Zelândia, Japão, continente europeu, dentre outros.

Em agosto, foi oferecido o primeiro Intensivo de Técnica Silvestre online, o espaço da escola virtual se fortaleceu com a aquisição de seu próprio domínio na plataforma Zoom e a Técnica Silvestre segue, assim, mantendo as tradicionais iniciativas dos programas de treinamento intensivo que aconteciam presencialmente na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, no centro histórico de Salvador, nos meses de janeiro e agosto.

Os músicos que faziam parte da *família*, Alysso Bruno e Renato Pereira, vieram somar também ao Intensivo online, além da presença de Luciano Xavier, que já atuava nas aulas de Simbologia oferecidas às sextas-feiras desde o mês de maio de 2020. Para o Intensivo, também participaram dos controles de frequência a equipe de produção que há longas datas atuava nos cursos presenciais: Emilena Santos e Samantha Carvalho. Havia uma limitação de 100 participantes por reunião, e por haver praticantes que excediam este número, isto ocasionou a divisão em dois grupos em diferentes reuniões, o que foi possibilitado mais uma vez pela parceria com o domínio da plataforma de Tamara Williams que serviu de anfitriã destas reuniões também durante o mês de agosto, além de sua atuação como professora da Técnica Silvestre.

Na finalização do Intensivo, houve a mostra artística com as composições coreográficas dos dois grupos trabalhados separadamente nas aulas de Técnica Silvestre, de forma a celebrar as mostras realizadas tradicionalmente na sala Céu da Escola de Dança da FUNCEB.

Um dos projetos que caminhava em paralelo com as aulas online da técnica foi o desenvolvimento de ilustrações pelo artista Rodrigo Chakra, que iniciou uma série de estudos e produções de material técnico, didático e artístico sobre o entendimento dos triângulos e do *corpo-universo*, com enfoques anatômicos

combinados aos símbolos idealizados por Rosangela Silvestre. Após inúmeros diálogos - para definição de detalhes desde cores até intenções, à esta mais recente representação do *corpo-universo* foi acrescentado um corpo. Um corpo humano, metade ossos, metade músculos, que recebeu as influências dos materiais compartilhados nas aulas de cinesiologia, ministradas por Marcela Brasil, que aconteciam como introdução de algumas aulas do processo de treinamento online. Esta nova possibilidade de compartilhamento de tela trazida pela tecnologia, permitiu a curadoria de vídeos e animações para abordagem dos estudos do corpo, fazendo conexões das possibilidades biomecânicas de cada articulação com movimentos sugeridos pela Técnica Silvestre.

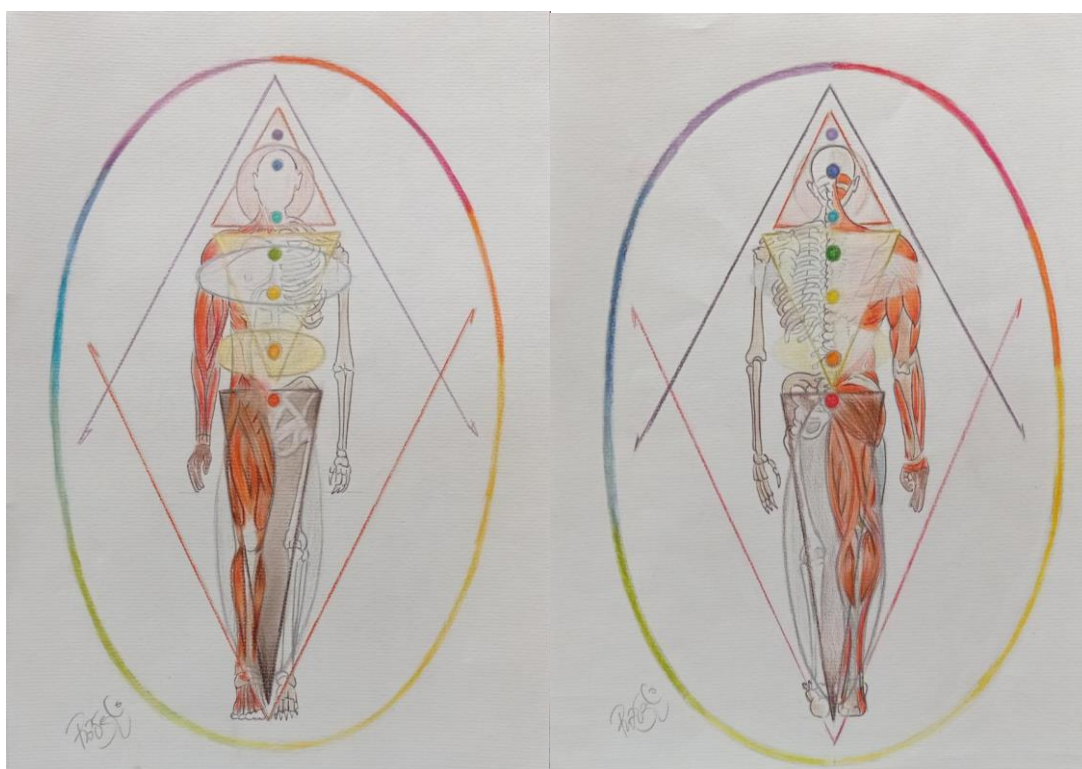


Fig. 2: *Corpo-universo*, 2020. Trabalho do artista Rodrigo Chakra em comunhão com as concepções de *corpo-universo* de Rosangela Silvestre.

Assim, foi elaborada esta arte, envolvendo conceitos de anatomia para representação do corpo, neste recorte em plano coronal ou frontal, que divide o corpo em ventral ou anterior e dorsal ou posterior - frente e costas, de forma a representar as dualidades, contudo, sem separar este corpo físico das simbologias. O advento da funcionalidade do uso de recursos de imagem, suas várias leituras possíveis e reflexões sobre as temáticas diárias da técnica, possibilitaram a integração com as artes visuais, também através de outro artista, que participou como convidado de uma das aulas de Simbologia. Adinelson Àkànbi Ode, que

2992

também contribuiu com suas pinturas sobre ancestralidade e seus estudos sobre a língua iorubá, inspirando a contação de histórias ancestrais relacionadas às divindades de matrizes africanas.

Outra atividade também desenvolvida ao longo de 2020 foi o grupo de estudos em Técnica Silvestre, que contava com a participação da equipe de professores: Rosângela Silvestre, Vera Passos, Deko Alves, Tamara Williams, Marcela Brasil, tendo como convidadas Vanessa Oliveira e Ágata Matos, que posteriormente também se tornaram professoras da equipe online, e ainda Jenifer Ferraro e Adriana Lanteri, também professoras de dança na Argentina que trabalham com princípios da Técnica Silvestre. O grupo de estudos começou suas reuniões em setembro, reunindo-se duas vezes por semana, às segundas e quartas das 18 às 19:30 horas, trazendo como temáticas reflexões sobre a definição de Técnica Silvestre, a troca de experiências pedagógicas e observações sobre a metodologia aplicada às aulas online, o estudo das conversações de movimento e suas modificações e variações ao longo do seu desenvolvimento.

Virtualmente, a Técnica Silvestre vai se consolidando como promotora não apenas de workshops pontuais concentrados nas pessoas de Rosângela Silvestre e Vera Passos, como também se fortalece enquanto instituição mantenedora de cursos regulares: de Técnica Silvestre, Simbologia dos Movimentos dos Orixás, Barra ao Solo, Cinesiologia, Dança Capoeira, Alongamento, dentre outros.

As demandas organizacionais ultrapassaram a administração de e-mails e se estenderam para o alimento das redes sociais – demandas da nova era - gerando muita produção de conteúdo visual, resgate de vídeos antigos, ativando a memória e história da Técnica Silvestre, assim como também os compartilhamentos de gravações dos atuais processos online. Tarefas de atenção diária, sem folgas nos finais de semana, como a atualização da página no Instagram @silvestretechnique. Estas atividades são gerenciadas e efetuadas por Tamara Williams e Marcela Brasil.

Como já é comum nos processos de treinamento intensivos realizados tradicionalmente nos meses de janeiro e agosto, as aulas acontecem simultaneamente em português e inglês, uma vez que o público presente nas aulas demanda por estes dois idiomas. Além da comunicação verbal, foi criada uma metodologia na qual um professor assumia a função de guiar os movimentos, e pela dificuldade em ver os alunos movendo através das telas dos dispositivos, a tarefa

das correções contemplando os detalhes ficava a cargo dos demais professores, atentos à observação e cuidado com os alunos. Outra tarefa importante, que cabe ao anfitrião da reunião, é administrar a dinâmica de entrada dos participantes na sala virtual, destacar o vídeo do orador, dividir o grupo manualmente em diferentes salas, manter áudios desligados e responder mensagens através do *chat*. Com o aprendizado do uso da plataforma, foi adicionada a possibilidade do coanfitrião, que tem a habilidade de dar conta de algumas destas tarefas.

Durante o percurso online em 2020, a equipe de professores cresceu e recebeu a Vanessa Oliveira como parte desta família de guias de movimento, iniciando com Técnica Silvestre, mas propondo também aulas como Alongamento com estudos anatômicos da fáscia. Posteriormente, Ágata Matos também iniciou seu processo guiando as aulas de Silvestre para o grupo da noite.

O início de 2021 marca a 26ª edição do Intensivo de janeiro, pela primeira vez na modalidade à distância. Para controle dos registros, foi confeccionada uma ficha de inscrição online, que consiste também numa anamnese de saúde, além de abarcar questões relativas ao uso da imagem em redes sociais em postagens relacionadas à Técnica Silvestre. Contando com a participação ativa de sete professores durante este processo Intensivo, foram divididos três grupos de trabalho para que se possa apreciar melhor cada estudante, oferecendo cuidados e orientações mais personalizadas. Além do processo de treinamento oferecido de 4 a 29 de janeiro de 2021, de segunda à quinta-feira das 12:30 às 14:30 horas, foram oferecidas, às sextas-feiras, aulas diversas às 11:30 horas – Dança Capoeira, Barra ao Solo, Balé e Alongamento - seguindo com a aula de Simbologia dos Orixás das 12:30 às 14 horas, que contou com a presença de convidados também ligados às danças negras e à preservação do conhecimento da diáspora africana. A mostra intitulada *Entrelaços* reuniu as criações desenvolvidas com os três grupos de estudantes, intercaladas às performances das professoras Ágata Matos e Marcela Brasil e à cerimônia final ao som de Luciano Xavier e seus toques e cantos para Oxumaré, com a celebração da dança de todos os participantes e convidados para este evento online, resgatando laços ancestrais que guiam, transformam e transmitem energias da terra, fincando raízes através da dança e multiplicando saberes que, regados de poesia, nutrem e curam pelo poder das mãos e dos vínculos fortalecidos pelos entrelaços nunca esquecidos.

Fevereiro trouxe os módulos de *Aprofundamento em Técnica Silvestre*, com uma proposta de três meses de estudos, com aulas ministradas por Rosangela Silvestre às segundas, terças e quartas das 10:30h às 12:00h e outra turma das 18:00h às 19:30h. Ainda em fevereiro, após duas semanas de pausa depois do Intensivo, foi retomado o Processo de Treinamento, contando com a estreia da professora Lucimar Cerqueira nas aulas online.

Assim, dando continuidade, mês após mês, ao processo de treinamento mediado pela internet, em abril completou-se um ano de Técnica Silvestre online. Outro marco bastante significativo foi o lançamento do livro de Tamara Williams: *Dando vida ao movimento: a Técnica de Dança Silvestre*³, que foi publicado pela editora McFarland nos Estados Unidos. Em seu livro, Tamara Williams, que estudou extensivamente com Rosangela Silvestre no Brasil, situa a técnica da dança na história espiritual e cultural dos afro-brasileiros e, em particular, na mobilização política e social dos negros brasileiros nos anos 1970 na Bahia. Em seguida, ela investiga e analisa minuciosamente a teoria e a prática da Técnica Silvestre, tanto codificando o movimento quanto destacando sua conexão com a resistência, o fortalecimento e a cura, como uma extensão das tradições espirituais de dança de africanos escravizados no Brasil.

Nos bastidores de todas estas ações, se fortaleceu o *chamado* por um espaço físico para a Técnica Silvestre em Salvador - Bahia, lugar de suas raízes, de onde a cultura afro-brasileira foi aos poucos sendo exportada e valorizada pelo mundo. A campanha por esta casa para a Técnica Silvestre teve início no final do ano de 2020, em aliança com outras instituições que divulgam a cultura brasileira pelo mundo, a exemplo da parceria com o *International Samba Congress*, entidade promotora de workshops de arrecadação de fundos em prol da aquisição e construção deste espaço de dança e cultura no centro histórico de Salvador.

O grande passo na aquisição deste espaço físico gerou a formação de uma associação, como organização responsável pela administração desta casa, que visa receber todas as *famílias* interessadas no estudo da Técnica Silvestre e das raízes afro-brasileiras que estão dentre os seus movimentos e fundamentos. 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

³Título original: *Giving life to movement: the Silvestre Dance Technique*.

primeiros associados que deram corpo a esta organização foram: Emilena Santos, Deko Alves, Adinelson Okanbi Ode, Rodrigo Chakra, Marcela Brasil, Vanessa Oliveira, Lucimar Cerqueira, Samantha Carvalho, Hélio Oliveira e Cléber Trindade.

O primeiro evento da Silvestre Associação Cultural acontece de forma online em 19 de junho de 2021, como um abre-alas do projeto *Vamos Arte-cular*, que trouxe uma aula-performance com a temática *Simbologia de orixá: herança e inspiração*, reunindo a família de artistas: Rosangela Silvestre, Marivaldo dos Santos e a Yalorixá Mainha da Bahia. A transmissão diretamente da sua sede ainda em construção, um pavimento localizado na Praça da Sé - Centro de Salvador, contou também com a participação do pintor Rodrigo Chakra, que em articulação com as iniciativas de dança, elabora pinturas de telas inspiradas nas ações da Técnica Silvestre e nas simbologias de orixás. O quadro *Benção da mãe Oxum*, 2021, se constituiu como a primeira obra elaborada para esta articulação, marcando assim, o início das ações desta associação.

3. Reflexões sobre fontes ancestrais e identidade

Mais de um ano já se passou após o início desta iniciativa online da Técnica Silvestre, mas as medidas restritivas de enfrentamento à pandemia ainda perduram no Brasil. A escola online se fortaleceu com a aquisição do próprio domínio na plataforma Zoom, a *família* de professores e artistas envolvidos cresceu, novos projetos online de forma independente surgiram e as janelinhas virtuais vão se consolidando como possibilidade de resistência dos saberes da diáspora africana intrínsecos à prática e ensino da Técnica Silvestre.

Vale a pena ressaltar, que as fontes ancestrais que inspiram muitos dos conceitos da Técnica Silvestre, têm também conexão com os povos originários deste território hoje chamado Brasil. Estas inesgotáveis fontes de inspiração se revelam nas propostas de harmonia e simbiose com a natureza, no reconhecimento das produções como construções coletivas e no próprio conceito de *família* como uma extensão da comunidade, dentre outros aspectos. Estas percepções foram recentemente aguçadas durante o componente curricular: *Saberes, arte e educação indígena*, da Pós-graduação *Latu Sensu* em Arte-Educação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Certamente, as mensagens destas tenras descobertas justificam a escrita de um novo artigo científico, com a citação e

2996

referência de autores das culturas indígenas, como valorização de seus fazeres próprios, de suas lutas políticas, de suas necessárias representatividades na sociedade brasileira, sempre no plural, tamanha é a diversidade de seus povos, saberes e conhecimentos. Por ora, ressalta-se que a generosidade de Rosangela em compartilhar de forma tão aberta a Técnica Silvestre com o mundo tem também raízes indígenas.

Documentar parte desta história é um dos objetivos deste estudo, que valoriza as descobertas durante o percurso das aulas remotas. Hoje, não é novidade entrar numa reunião online, obedecendo à ética de manter microfones desligados e enviar dúvidas e comentários através do bate-papo. Metodologias que foram sendo experimentadas e construídas nestas aulas de dança online e síncronas. Foi preciso adaptar-se ao guiar movimentos à distância, dar conta da relação com as câmeras dos dispositivos, a fim de conseguir demonstrar as intenções de cada ação. Foi dada atenção especial à tridimensionalidade dos triângulos, as suas existências não apenas na parte frontal dos corpos, mas sim, em multidimensões, com múltiplos sentidos e possibilidades. Novo desafio foi encontrar outras maneiras de sugerir correções sem poder tocar os corpos com as mãos. Os corpos foram tocados por palavras, pela interação com objetos do cotidiano, pela necessária escuta das comunidades em diferentes partes do mundo, falando línguas distintas e reunidas pela força das lições já compartilhadas, sobretudo pelas matriarcas que vieram antes, ou até mesmo, tendo a primeira aula deste modo remoto, com uma diversidade de professores.

Com o advento das aulas online, observa-se que a própria identidade da Técnica Silvestre, apesar de sustentada por fortes referências matriarcais destas ancestrais vivas, começa a conquistar um caráter enquanto instituição, uma vez que as adaptações ao mundo digital marcaram a relevância do trabalho conjunto em *família*, funcionando como fonte de nutrição de jovens professores e artistas que hoje atuam nos processos de treinamento promovidos online sob o respaldo deste nome.

Pensar identidade convoca questões trazidas por James Baldwin (apud Paul Gilroy, 2007) e as considerações das armadilhas entre identidade e política, sobretudo nas transferências diretas de identidades compartilhadas. Na Técnica Silvestre, os sucessores deste legado têm liberdade para desenvolver suas individualidades, contribuindo ainda mais para uma proposta de dança não-estática,

viva, em constante desenvolvimento e reestruturação. Sobre identidade e as conexões desta Técnica com a diáspora africana, reflete-se sobre como “a diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social de identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia” (GILROY, 2007, p.154).

A pandemia trouxe à cena uma revolução poderosa com a ampla exploração do recurso dos ambientes virtuais mediados pela tecnologia, que se constituiu numa forma de atenuar fronteiras geográficas neste fazer-saber centrado no corpo. Seus aprendizados através das vivências com o movimento, sugerem como hipótese que este período de constante reinvenção seguirá presente nas metodologias de ensino da dança pós-pandemia, bem como nas práticas artísticas do porvir. O existir – e resistir – com esta mediação da internet propiciam também a reafirmação da manutenção da sabedoria diaspórica africana, através das diversas *conversações* com o corpo propostas pela Técnica Silvestre. O ambiente é virtual, mas traz experiências reais de compartilhamento, onde são invocadas as próprias histórias daqueles que dançam, conectadas às suas ancestralidades.

A proposição do diálogo entre dança e ancestralidade contempla as elucidações de Eduardo Oliveira (2007) sobre a ética que vem travestida de estética e sobre o contar as próprias histórias, que assim como os mitos têm “a função pedagógica da transmissão do conhecimento ao mesmo tempo em que sua forma narrativa acaba por criar a própria realidade que se quer conhecer” (p.237). O encantamento, desconsiderado como objeto de estudo, é afirmado, entretanto, como “a condição para submeter objetos de estudo à pesquisa” (OLIVEIRA, 2007, p. 233). Que outras técnicas oferecem o convite ao protagonismo de contar a própria história? Reconhecer-se encantada por esta Técnica desde o primeiro contato com sua estética no palco e possuir o desejo de mover como aqueles corpos poderosos em cena, como num amor à primeira vista, reservava a surpresa de encontrar uma base filosófica tão profunda que amplia a percepção da própria identidade de qualquer dançarino ou praticante desta dança Silvestre. E “o olhar encantado re-cria o mundo, porque vê o mundo com olhos de encanto” (OLIVEIRA, 2007). E o olhar encantado de Rosângela Silvestre, presenteou a dança com um legado de correlações culturais que se entrelaçam nesta organização chamada Técnica Silvestre.

A palavra *técnica* ainda parece assustar alguns ambientes acadêmicos. Uma tentativa de suavizar as preocupações com uma interpretação que associe a Técnica Silvestre a um sistema fechado ou puramente tecnicista, é buscar a compreensão de técnica como um saber-fazer próprio, e por considerar a inseparável relação deste objeto de estudo com a arte, compreender que seus procedimentos também não estão à parte da ciência. Contrapondo-se à ideia de uma estruturação de sequências fixas e pré-coreografadas a serem repetidas, a criação de Rosangela Silvestre é tecida hoje por muitas mãos - e corpos - e segue em constante desenvolvimento, trazendo este repensar da palavra *técnica* como algo estático. Esta constante evolução faz desta técnica de dança uma obra viva, não-estática, que leva a outras criações em outros campos do saber e da arte, agregando novas correlações e possibilidades ao estudo do movimento e promovendo a elaboração de contemporâneos conceitos, vocabulário e produção de conhecimento na área da dança.

Assim, trazer a Técnica Silvestre para a investigação científica é buscar identificar este sistema aberto de interações que tem seus fundamentos em fontes ancestrais interligadas à cultura brasileira, sem a pretensão de escrever manuais de instrução ou guias de movimento, mas buscando alinhar este estudo ao fomento de um conhecimento científico crítico, trazendo as expressões poéticas, históricas, políticas, educacionais e epistêmicas dos seus fazeres e saberes. Delimitando a este recorte das experiências artístico-educativas online neste momento de distanciamento social por conta da pandemia de coronavírus, apreciam-se as descobertas percebidas através das dançantes janelas virtuais, que apesar da potência de suas mensagens e da relevância neste contexto, apresentam-se como um pequeno capítulo da sua história.

Destarte, como metodologia da pesquisa utiliza-se o estudo de caso dos processos de treinamento online oferecidos pela Técnica Silvestre – enquanto instituição – desde abril de 2020. Como resultado, espera-se legitimar este conhecimento contando com o apoio das instituições de pesquisa e universidades brasileiras, uma vez que se torna cada vez mais urgente o reconhecimento das danças negras enquanto área de conhecimento em dança. Servindo-se das elucidações de Ferraz (2017, p.116), que propõe-se o termo *danças negras* enquanto conceito e não apenas como linguagem de dança, reiterando a

consideração de suas lutas histórico-sociais e políticas em torno das questões da negritude, das minorias e seus protagonistas.

Refletir sobre fontes ancestrais e identidade, partindo da Técnica Silvestre, traz à tona não apenas protagonistas, mas sim, a afirmação de uma comunidade diversa pela união em *família*, elevando as considerações desta pesquisa a temas sobre representatividades que foram retiradas do lugar de destaque pelo sistema colonizador. O necessário empoderamento e resgate destas lideranças, histórias e memórias, que possuíam na oralidade a sua forma de transmissão, ganham, pois, a retórica do discurso acadêmico como adição à sua resistência e existência, destacando, neste trabalho, o notório saber-fazer diaspórico-africano, e aproveitando a pesquisa para dar voz à diversidade.

4. Considerações finais

Este é um período sobre o qual é preciso escrever. As dores do mundo foram espalhadas através de um vírus coroado que veio da China e atingiu todo o mundo. A volta ao normal tem sido retardada, sobretudo em países como o Brasil, onde a magnitude dos nossos números e complicações políticas fazem com que a logística de saúde já não funcione tão bem em condições habituais. Fala-se de um novo normal pós-pandemia, que em julho de 2021, ainda não chegou. Preocupa-se com a economia, são reabertos centros comerciais e cada atividade luta para ser reconhecida como essencial. Cultura, turismo e arte continuam a sofrer imenso baque. Teatros seguem fechados enquanto o público segue recolhido em casa a apreciar *lives* dos artistas mais famosos, com patrocinadores mais poderosos. E pessoas seguem morrendo, parentes continuam sendo perdidos, a criminalidade e violência atingem picos cada vez mais altos e é difícil encontrar alguém que não sofreu danos próximos.

Neste ambiente, resiste-se com as aulas online. Dançando as dores e as esperanças, são homenageados amigos e entes queridos que foram vítimas destes tempos, já não importa o motivo da morte. Buscando forças em rostos nas janelinhas que podem estar do outro lado do mundo, ter notícias de outros países funciona como acalanto, como ver pessoas sem máscaras dançando juntas, fazendo carnavais e reunidas para workshops. No princípio, a arte no formato online foi desacreditada, muitos foram contrários a princípio, mas ela existe, e resiste!

3000

Durante estes tempos de encontros online com a Técnica Silvestre foram também compartilhados os medos e o mal-estar que se acercavam. A proposta era mover e atender a um processo de treinamento, mas este processo deu voz a muitas histórias que estavam sozinhas, isoladas, reclusas, porque não dizer, oprimidas. Abrir uma reunião e perguntar se alguém tem algo a compartilhar fez surgir um espaço de apoio entre uma comunidade real, falante de diversos idiomas, que foram aprendendo português por sentir a força de algumas mensagens que não tinham tradução exata.

O que se dança em momento de dor? O que se escreve quando há sofrimento? O que move as pessoas em tempos difíceis? Tragédias são compartilhadas pelas redes sociais, escolas de arte fecham as portas e sopros tão promissores de vida são extintos. E qual o lugar da dança, o papel da arte e da educação? Seguir acreditando! Como as utopias que servem para caminhar. Servem apenas para seguir caminhando, em direção a sonhos nem sempre possíveis, que realizam outros grandes feitos pelo caminho.

Neste período, sobre o qual é preciso escrever, a Técnica Silvestre é um tema sobre o qual muito ainda precisa ser escrito. Ela já tem seu espaço consolidado e seu reconhecimento, principalmente fora do Brasil. O primeiro livro publicado está na língua inglesa, universidades de dança americanas trabalham com a Técnica para seus estudantes, enquanto isso no Brasil, precisamos nos legitimar correlacionando nossos estudos com autores mais consagrados nos meios científicos, como se todo fundamento de uma organização técnica já consolidada não fosse exemplo suficiente de estudo, de práxis, de aprofundamento e conhecimento.

É preciso ser reconhecido pelas próprias universidades, citar as maravilhosas palavras de Rosangela Silvestre, Vera Passos e tantos outros professores que guiam estes processos com tamanha entrega que parecem envoltos em encantamento, guiados pelos ancestrais e conectados com as visualizações do futuro, repetindo para os estudantes que contar a própria história é essencial, que manter a própria presença é primordial, e que mover-se na profundidade destas mensagens é contemplar um infinito de dar e receber que ultrapassam o corpo, atingindo esferas espirituais.

Parte desta escrita é propositalmente documental, por ser considerada necessária e urgente a demarcação desta história, que já teve alguns detalhes

3001

perdidos ao longo do processo - como a precisão de algumas datas de produções, a exemplo do logotipo da marca e da primeira imagem de corpo-universo. A pandemia traz como reflexão estes momentos de antes e depois, da incerteza de como será daqui para frente, a dúvida sobre se iniciativa online irá perdurar ou se já experimenta os desgastes que as pessoas ao redor do mundo sentem pelo prolongamento do processo de reclusão social e múltiplas conexões virtuais. O que ainda permanece significativo?

A força e beleza das mensagens da Técnica Silvestre vai revelando novas e maiores proporções a este estudo, nos entrelaçamentos desde passos de dança, até as conexões consigo mesmo, com a natureza e com a comunidade, num ciclo de descobertas que conecta várias artes e reafirma a urgência de preservação e transmissão de conhecimentos ancestrais, ainda que usufruindo das possibilidades deste modo online de existir - e resistir - da arte, da educação, da dança e suas possibilidades do porvir. Reconhecer um trabalho com esta sensibilidade é necessário e impreterível, incentivando propostas e ações que possam fazer as pessoas continuar a caminhar. Que as referências matriarcais e as conexões com as fontes ancestrais das quais esta Técnica se alimenta, gere frutos que nutrem outros artistas, pesquisadores, pessoas, e que seus feitos sejam registrados para além das redes sociais e dos tempos de pandemia.

Marcela Botelho Brasil
marcelabrazil@gmail.com

Mestre em Dança (UFBA) com projeto de pesquisa apoiado pela FAPESB. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e Metodologia da Educação Física e Esporte (UNEB). Possui graduações como Dançarina Profissional (UFBA), Licenciatura em Dança (UFBA) e Licenciatura Plena em Educação Física (UCSAL), além dos estudos e atuação em Pilates Mat, Yoga e Técnica Silvestre.

Referências

- FERRAZ, Fernando M. C. Danças Negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, v. 6, p. 115-124, 2017.
- GILROY, Paul. **Entre Campos**: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça. São Paulo: Annablume, 2007.
- OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

Anavantu Juninação: análise do fazer e espetacularização da Quadrilha Junina Caipiras - Mata de São João - BA.

Márcio Fidelis dos Santos (UFBA)

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

Resumo: A pesquisa trata dos estudos teórico-práticos dos elementos de *espetacularização*, Carvalho (2010) da Quadrilha Junina, incluindo a dramaturgia e musicalidade, com foco na estética da dança, a fim de (re)conhecer os seus sentidos dentro da tradição popular, assim como as possibilidades de reconfiguração, potencializadas pelo fazer artístico junino na contemporaneidade. Os envolvidos são adolescentes, jovens, adultos, brincantes da Quadrilha Caipiras da Mata, moradores das comunidades periféricas e entorno da cidade de Mata de São João (BA), cujo a maioria vive em contexto de vulnerabilidade social. Essa investigação vem sendo desenvolvida no Programa do Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia e teve início no ano de 2020, tem o interesse na problematização dos fenômenos que contribuem e interferem no desenvolvimento contínuo do fazer artístico do movimento quadrilheiro, tendo a realidade da comunidade como mote de criação e enunciação política e produção da cultura popular a partir da *etnociologia* de Bião (2009) como método de pesquisa e com os conceitos da *quadrilha junina* de Castro (2012), *identidade e ancestralidade* de Macedo (2001).

Palavras-chave: DANÇA. QUADRILHA JUNINA. CULTURA POPULAR. ANCESTRALIDADE. ESPETACULARIZAÇÃO.

Abstract: The research deals with the theoretical-practical studies of the elements of *spectacularization*, Carvalho (2010) from Quadrilha Junina, including the dramaturgy and the musicality, with a focus on the aesthetics of dance, in order to recognize its meanings within the popular tradition, thus as the possibilities of reconfiguration, potentiated by Junino's artistic work in contemporaneity. Those involved are teenagers, young people, adults, players from Quadrilha Caipiras da Mata, residents of the peripheral communities around the city of Mata de São João (BA), most of whom live in a context of social vulnerability. This investigation has been developed in the Professional Master's Program in Dance at the Federal University of Bahia and began in 2020. It is interested in problematizing the phenomena that contribute and interfere in the continuous development of the artistic making of the square movement, having the reality of community as a motto for creation and political enunciation and production of popular culture from Bião's ethnociology (2009) as a research method and with the concepts of Castro's gang of June (2012), identity and ancestry of Macedo (2001).

Keywords: DANCE, QUADRILHA JUNINA, POPULAR CULTURE, ANCESTRALITY, SPECTACULARIZATION.

Apresentação

Este artigo faz parte de uma pesquisa desenvolvida no Mestrado em Dança, no Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

A convergência entre minhas experiências nos âmbitos pessoal e profissional, impulsionou o interesse pela análise do processo de *espetacularização* da quadrilha junina na Bahia. 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 sócio-cultural e artística de forma a consubstanciar esta pesquisa em andamento.

O título Anavantú Juninação traz a relação direta com o brinquedo popular junino, a celebração, a festa e a espetacularização. A palavra Anavantú que vem do francês, indica ir adiante, aqui empregada para traduzir o avanço das produções artísticas nesse festejo, seguindo da palavra juninação que é empregada como licença poética para fazer uma analogia numa simbiose das palavras junina, celebração e espetacularização.

Uma das questões que motiva a pesquisa é a relação da minha trajetória com o mundo artístico, que se deu a partir da minha inserção nos grupos de quadrilhas juninas na cidade de Simões Filho a partir de 1989, que por um forte interesse passei a fazer parte desse movimento junino que já nos primeiros passos sentia o corpo pulsar vibrando de forma contagiante com aquele ritmo do arrasta-pé (ritmo musical tradicional da região nordeste), me trazendo a um estado de *alacridade* Sodré (2017).

Esse movimento me levou a profissionalização na dança através de agentes da área inseridos no movimento junino. Assim tive contato com grandes mestres que compõem a minha formação artística profissional e me estimularam ao processo da pesquisa.

A *espetacularização* são as transformações de cenas, rituais, modos de expressão culturais que redimensionaram suas práticas para atender a dispositivos do poder econômico Bião (2007), gerando o poder do olhar, que pode ser construído de fato como dois poderes opostos e conflitantes Carvalho (2012).

A pesquisa segue essas lógicas de transformações e redimensionamentos e de que por um lado, o poder do espetáculo pode ser o poder de quem olha e é olhado, como é o caso do poeta popular que recita na feira, dos brincantes de uma folia que se deslocam tocando e cantando pelo povoado, ou dos dançarinos que se apresentam em seus ambientes comunitário. Em todos esses casos, artistas e público se olham em um espaço comum e familiar aberto às trocas, inclusive de posições, entre quem olha e quem é olhado.

As realizações de caráter da *espetacularidade* vão além de uma necessidade vital, orgânica de sobrevivência. Relacionam-se com o jogo estético de um acontecimento que, ao ser executado, se completa na recepção do objeto por uma platéia que assiste, que contempla, que dialoga com o que é apresentado.

Bião (2007) aponta a relação da Etnocenologia com o campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados.

O eixo de interesse é a *Quadrilha Junina Caipiras da Mata*, onde sou coreógrafo e diretor artístico. Essa junina foi fundada em 2018 na cidade de Mata de São João (BA), por mim e um grupo de artistas com a finalidade de brincar as festas e estimular o movimento no estado, inserir mais um coletivo quadrilheiro nos festivais juninos e fomentar práticas da cultura popular na cidade.

O nome Quadrilha Junina Caipiras da Mata, é uma alusão ao nome do município de Mata de São João onde está localizada a quadrilha e a forma como era chamado os moradores do interior da zona rural. Já o São João, enquanto festa popular, está relacionado a uma representação caricatural do homem do campo e seu ambiente de vida, aportado no modelo imagético do *matuto* ou *caipira*, personagem que, dentro do contexto em questão, performatizaria a vida no campo e suas comemorações festivas.

A população rural aparecem como indivíduos rústicos e pouco refinados, desprovidos de entendimento em relação aos códigos estéticos do cidadão urbano e para Chianca (2006),

Essas definições de “matuto” ou “caipira” indicam a instalação de uma distância simbólica entre o “rural” e o “urbano”, que se tornará definitiva nas representações cidadinas. Seu alcance torna esse abismo progressivamente categórico e reificante, através da construção de um personagem que vai representar essa antinomia para o cidadão. Assim, o matuto é o “selvagem”, que se opõe claramente ao citidiano, não somente pela sua maneira de vestir e pelos universos e referências opostos: eles são moral e

3005

essencialmente diferentes. Apesar do seu comportamento “acanhado, tímido, desconfiado”, o matuto é também “ignorante e ingênuo”. (CHIANCA, 2006, p.55).

Esses códigos, são bastante observáveis durante o período das festas juninas em praticamente todo o Brasil, na quadrilha Caipiras é um contexto simbólico dos folguedos considerados típicos do período.

A Quadrilha é uma dança palaciana do século XIX, que tornou –se popularizada e transformada pelo povo, que deu características próprias do palácio imperial até os sertões nordestinos, Cascudo (2001, p.547), no “Dicionário do Folclore Brasileiro”, já chamava atenção para as transformações da quadrilha enquanto Dança.

Enquanto uma expressão de dança que originalmente tem sua origem na Europa, mas devido aos processos de transmutação cultural e diversos contextos, sujeitos e fatores somam-se para o que hoje se tenha uma diversidade na sua forma de fazê-la e interesses impactados por valores da contemporaneidade. Ressaltamos que a presença das comunidades negras nos bairros e localidades interioranas contribuíram e contribuem para significativos elementos culturais.

Encontramos como conceituação, o que Castro (2012) apresenta com o resultante da apropriação de um costume da classe mais abastadas por parte da população, nesse ponto que parece estar concentrada a especificidade da quadrilha, bem como seu status de prática da cultura popular brasileira.

As quadrilhas juninas, assim como outras expressões culturais, são grandes representantes da cultura nordestina, pela sua expressividade nesta região. Mas é preciso frisar que os grupos juninos, assim como os festivais de quadrilha existem em todo o país.

A origem dessas festas juninas (ou joaninas) em nosso país se confunde com a sua própria história, haja vista que constituem uma manifestação que se estruturou ao longo do tempo a partir da fusão de elementos advindos da Europa que foram somados às práticas dos povos originários e afro-diáspórico no Brasil.

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).

Em um olhar próprio que lanço a partir das minhas experiências, entendo que os festejos juninos e as quadrilhas juninas configuram um cenário singular que se transformou em uma manifestação espetacular, massiva e estilizada que impulsiona a mobilização da população local. Essa participação da comunidade de forma intensa, dá a esse brinquedo da então cultura popular um lugar de pertença, formação, identidade, acolhimento, afeto e liberdade.

O objetivo é contribuir para a ampliação do entendimento da interpretação que se lança na experiência dos grupos quadrilheiros, na perspectiva social, política e cultural. Ao longo das leituras e reverberações do ambiente acadêmico de mediação e reflexão das práticas artísticas pedagógicas, que trouxe questões de ordem contemporânea que atravessa essa manifestação popular aqui implicada.

Segundo Abreu (2003), aquilo que hoje compreendemos como tradição não é um fenômeno puro ou cristalizado, mas em movimento. Fazemos parte de uma sociedade composta não por uma, mas por muitas culturas heterogêneas, ou, como afirma Canclini (2000), *híbridas*.

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.

Processo contínuo do fazer quadrilheiro

Pensar no processo contínuo do fazer das festas juninas, seus folguedos e brinquedos da cultura popular em destaque a quadrilha junina, dentre as várias manifestações dos festejos culturais, pela importância como prática cultural arraigada no imaginário coletivo, identidade ancestral, formação e produção artístico cultural de extrema relevância para manutenção e difusão dos festejos juninos.

Essa prática artística cultural das quadrilhas juninas antes relacionada às festas nas dimensões comunitárias, segundo Castro (2012) ampliou-se e tornou-se complexa, envolvendo diversos agentes e espaços, passando a não estar apenas nos terreiros das comunidades, mas nas ruas, quadras, tablados, 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, os interesses pessoais e outras subjetividades que possam

3007

estar envolvidas nesse processo. Dessa forma vem acontecendo os processos 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 dos quadrilheiros.

Os chamados quadrilheiros, são os atores sociais que compõem as quadrilhas e diretamente o universo simbólico das competições juninas 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 típicas a novos elementos, dentre os quais a questão da competitividade 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 do objetivo final da competição em especial a Caipiras da Mata, com o passar do tempo, assumiram um caráter profissionalizado. Cujos trabalhos estão fortemente baseados 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.

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 competitiva 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 espetáculo junino, ganha uma dimensão 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.

Pensar na quadrilha junina é pensar em ancestralidade, em tradição e ela não é imutável e estática ela acompanha de forma dinâmica o tempo e o espaço. Segundo Oliveira (2001), a tradição por sua vez é a malha que sustenta todos esses princípios historicamente produzidos.

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 fazer artístico da quadrilha junina, que dialoga com o corpo coletivo, temas e questões atuais.

Uma visão ampla do fazer artístico 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. Isso dá a quadrilha junina uma dimensão de multirreferencialidade cultural.

Considerando o fato de que a porosidade das fronteiras e dos fluxos multidirecionais prometem ou parecem 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).

O olhar lançado neste artigo tem como contexto especificamente os grupos quadrilheiros na Bahia, em especial a Caipiras da Mata, a partir da inserção dela nos meios competitivos. A pesquisa é fruto da minha relação enquanto participante e pesquisador/brincante do tema gerador em questão.

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.

Obviamente, algumas regressões históricas e preocupações com a ideia de tradição, inevitavelmente atreladas ao campo da cultura popular, 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.

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.

A quadrilha junina Caipiras da Mata tem em seu processo deste fazer, colaboradores de diversas áreas das artes. Além dos brincantes, o coletivo junino

3009

compõem uma equipe de artistas como coreógrafos, cenotécnico, aderecista, músicos, cantores, cenógrafos, dramaturgicos, figurinistas, costureiras, maquiadores, cabeleireiros, sapateiros e produção técnica.

Considero que as reflexões sobre a cultura popular 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 sobres 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 permanecerem 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.

Reconhecendo 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 a cultura popular 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 e as culturas juninas, essa realidade também possui questões de escritas com o teor bem mais aplicados com a relação das experiências das danças populares. Encontramos como conceituação no que Neves (2016) apresenta nos seus estudos:

Danças populares como processos de tradução das expressões culturais populares brasileiras, considerando a abordagem das suas diversas matrizes estéticas, modos de fazer, aprender, divulgar e produzir conhecimentos em diferentes contextos. Considero ainda que o estudo dessas danças é reivindicado também como uma atitude política que visa à reflexão crítica sobre processos hegemônicos de ensino para afirmar a abertura de novos campos de pesquisa e sua inserção como potencialidade produtora de saberes para a área da Dança. (NEVES, 2016, p. 29).

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). Nessa direção, pensar o movimento junino é uma ação estruturante de sociabilidade, de caráter colaborativo e interesses mútuos.

Um desafio de se pesquisar algo do qual se faz parte, uma vivência direta construída no movimento quadrilheiro matense 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 diferentes espaços e situações onde o trabalho do grupo Caipiras da Mata se construiu nesse período.

Nesses momentos, 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 mestrado, 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 efluir a quadrilha na contemporaneidade, compreendendo as formas de interação, o pertencimento cultural, a construção de uma identidade ancestral e sua espetacularidade, através do resultado prático-teórico culminado num espetáculo e um artigo do processo. No qual a relação entre eu, o outro, sociedade e cultura local são ingredientes que dão sabor a essas novas experimentações, um tempero especial, para esse banquete majestoso que é a cultura popular. 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 Caipiras da Mata 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.

É importante lembrar que a quadrilha de cunho competitivo, profissionalizada que é aqui citada, não é o único tipo existente atualmente. Mas é preciso admitir que ela tem a maior representatividade atual no contexto junino nacional, e principalmente no contexto que influencia os grupos sociais na sua transformação e formação artística na cultura popular.

A quadrilha enquanto um brinquedo da cultura popular que se relaciona com a sociedade a sua volta, esta 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 profissionalizados das quadrilhas, 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 na espetacularidade e espetacularização.

Concluído a pesquisa teremos um material teórico-prático, em forma de artigo, memorial e vídeo dança do espetáculo que será produzido durante a pesquisa, além de todo processo do fazer artístico, textual junino e da forma de espetacularização, para servir a academia, o movimento junino e toda sociedade a entender esse lugar de produção de conhecimento artístico das quadrilhas juninas, suas estruturas, necessidades e dinâmicas que precisam ser refletidas e asseguradas.

Entendendo que o popular com seus aspectos diversos no tempo e no espaço, especificidades das diversidades manifestadas na originalidade e na pluralidade das identidades, como expressões culturais que vem do povo e da sociedade, como afirma Neves (2016, p.28,29), ela não é menos ou está fora da mesma lógica de estudo, pesquisa e afetação tal qual das outras expressões artísticas.

Márcio Fidelis dos Santos
UFBA

fidelismarcio@hotmail.com

Mestrando do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança UFBA;
Membro do GIRA Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares UFBA; Licenciado em Dança (UFBA); Professor de Dança do Curso Técnico em Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA

ameliaconrado@hotmail.com

Doutora em Educação pelo Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação (PPGE/UFBA). Professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Líder do GIRA - grupo de pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares

3013

Referências:

- ABREU, Martha. **Cultura Popular, Um Conceito e Várias Histórias**. RJ, Casa da Palavra, 2003.
- BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**, Salvador: P & A, 2009, pp.45-70.
- BIÃO, Armindo. **Um trajeto, muitos projetos**. In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia. Salvador: P& A, 2007, pp. 21-42.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11 Ed. São Paulo: Global, 2001.
- CANCLINI, Néstor García. **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.
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX**. Natal: EDUFRRN - Editora da UFRN, 2006.
- CASTRO, Thiago Silva de. **A Quadrilha Junina em um Contexto De Profissionalização: um estudo sobre a cultura quadrilheira em Sobral/CE**. UVA, 2012.
- CARVALHO, José Jorge de. **Espetacularização e Canibalização das culturas populares na América Latina** - Revista Antropológicas, 2012 - periodicos.ufpe.br.
- LUZ, Marco Aurélio. **Agadã: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 4.ed. Salvador: EDUFBA, 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007. p. 129-260.
- MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa Implicada, Currículo e Formação. Espaço do Currículo**, v.5, n.1, pp.176-183, Junho a dezembro de 2012.
- MACHADO, Vanda. **Pele da Cor da Noite**. Salvador: EDUFBA, 2013.
- MENEZES NETO, Hugo. **O balancê no Arraial da Capital: quadrilha e tradição no São João do Recife**. 2008. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.
- MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora terceiro Nome, 2011
- NEVES, Denilson Francisco das. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA** - Denilson Francisco das Neves - 2016. 262 f.: il.
- SODRÉ, Muniz A. C. **Pensar nagô**. Rio de Janeiro: 1º Ed Vozes. 2017. pág. 238.

Capoeira emancipatória: Uma metodologia emergente na formação acadêmica em dança, em diálogo à capoeira regional

Marcos Cezar Santos Gomes (UFBA)

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

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo elucidar a Capoeira Emancipatória-CEM como uma vertente que se originou dos atravessamentos com a Capoeira Regional. Com a intenção de investigação da própria prática de ensino da capoeira para dançarinos na formação acadêmica em dança, a partir da sua implicação metodológica, experiência que perdura há dezoito anos, a pesquisa transitou pelo caminho qualitativo, bibliográfico e explicativo. A emancipação aqui tratada, postula que além de outras conquistas, a exemplo da livre escolha individual e coletiva, o direito de construir seus saberes, otimização da consciência política, Freire (2017), sinaliza para caminhos que emergem na desconstrução de ideias e ideais que oprimiram e negam as subjetividades afrodescendentes, (GOMES, 2017). Entende-se que a academia precisa repensar o modo de produção epistêmica que vem sendo ao longo de décadas, possibilitando, portanto, outros modos de fazer, sobretudo, que advém de pesquisadores negros, militantes da causa. Propor a capoeira com algumas novas terminologias dentro do conceito de capoeira emancipatória em que se defende é nutrir a formação acadêmica em dança com uma estética diferenciada, que representa um momento contemporâneo de redimensionamento cultural, assim como recuperação dos ideais africanos. Os resultados confirmam que a Capoeira Regional foi a matriz pela qual a Capoeira Emancipatória pôde ser iniciada no ensino acadêmico em dança.

Palavras-chave: CAPOEIRA EMANCIPATÓRIA. METODOLOGIA EMERGENTE. FORMAÇÃO ACADÊMICA. DANÇA. CAPOEIRA REGIONAL.

ABSTRACT: This article aims to elucidate Capoeira Emancipatória-CEM as a strand that originated from crossings with Capoeira Regional. With the intention of investigating the practice of teaching capoeira for dancers in academic dance training, based on its methodological implications, an experience that has lasted for eighteen years, the research moved along a qualitative, bibliographical and explanatory path. The emancipation discussed here postulates that, in addition to other achievements, such as free individual and collective choice, the right to build their knowledge, optimization of political awareness, Freire (2017), signals for paths that emerge in the deconstruction of ideas and ideals that oppressed and deny Afro-descendant subjectivities (GOMES, 2017). It is understood that the academy needs to rethink the way of epistemic production that has been taking place over the decades, enabling, therefore, other ways of doing things, especially those that come from black researchers, militants of the cause. Proposing capoeira with some new terminologies within the concept of emancipatory capoeira in which it is defended is to nurture academic training in dance with a differentiated aesthetic, which represents a contemporary moment of cultural redimensioning, as well as the recovery of African ideals. The results confirm that Capoeira Regional was the matrix

3015

through which Capoeira Emancipatória could be initiated in academic teaching in dance.

Keywords: CAPOEIRA EMANCIPATORY. EMERGING METHODOLOGY. ACADEMIC TRAINING. DANCE. REGIONAL CAPOEIRA.

Introdução

Ao pensar nas desigualdades criadas pelos aparelhos ideológicos, enquanto lugar cristalizado por uma sociedade eurocêntrica que faz apologia a axiologia acadêmica, entende-se ser emergente um pensamento que reflita um planeta mais justo, onde a ética transite possibilitando equidade entre as pessoas. É com esse pensar sentir enquanto ser humano, que se define o tema da pesquisa intitulado Capoeira emancipatória: uma metodologia emergente na formação acadêmica em dança, em diálogo à capoeira regional. Essa, criada e desenvolvida por Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, in memoriam.

Além de Mestre, ele foi carpinteiro e carroceiro; homem contemplado com o título acadêmico de Dr. Honoris causa (Nenel, 2018). A sua capoeira outrora vista como elemento transgressor, por meio da premissa escravocrata de matriz africana, ainda que com insurgência própria, torna-se referencial para a criação e difusão da capoeira emancipatória em seu diálogo com o campo da dança, na formação universitária. Portanto, a pesquisa pretende elucidar a capoeira emancipatória com alguns cruzamentos com a capoeira regional; apresentar algumas terminologias, a exemplo de *corpoeiridade*, linguagem *corpoeirificada*, *corporeificando* e outras, emergidas na trajetória etnográfica em que se atuou como mediador.

Também, contribuir para o crescimento de publicações nessa temática diante da escassez e analisar a capoeira regional como a primeira metodologia sistematizada para o ensino da capoeira no mundo, a qual reverberou como matriz indispensável para o surgimento de algumas configurações, sobretudo para a capoeira emancipatória, na investigação do Mestre Zambi (GOMES, 2013). Analisado o entrave em adquirir referências bibliográficas para a capoeira emancipatória, pois, esse método encontra-se em ascensão no âmbito da dança, sinaliza-se para a dissertação de mestrado - Capoeira emancipatória no ensino de dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera (GOMES, 2013).

3016

Destarte, mesmo com um inevitável recorte etnográfico, a metodologia utilizada tem o cunho qualitativo bibliográfico explicativo, porque, se desenvolveu a partir de informações vindas de livros e artigos já publicados e disponíveis em várias plataformas (GIL, 2017). Portanto, se faz necessário demarcar uma trajetória de aproximadamente quatro décadas vivenciando a capoeira tanto na teoria quanto na prática, pontuando, assim, os atravessamentos pelo campo do ensino-aprendizagem em grupos de capoeira, assim como em escola pública profissionalizante de nível técnico em dança, companhia profissional e Universidade Federal de formação em Dança.

Nesse sentido, as “escrevivências” recorrentes aqui em capoeira emancipatória “não irão aparecer como história para os senhores da casa grande dormir, más para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2016). O diálogo nessa produção será centrado em um sentimento diaspórico decolonial, através de referenciais afrocentrados, a exemplo de (MUNIZ SODRÉ, 2017), (MILTON SANTOS, 2009), (AMÉLIA CONRADO, 2006), (KABENGUELE MUNANGA, 2020) e Decolonialidade e pensamento diaspórico, 2018; onde pudemos refletir preconceito na fala de Abdias do Nascimento.

“Em certo momento na assembleia geral do Colóquio, quando os delegados oficiais do Brasil tentavam me silenciar, levantei minha voz e me identifiquei não como um representante do Brasil, mas como um sobrevivente da República de Palmares” (JOAZE, 2018, p. 14). Esse fato ocorreu em 1977, durante o Festival Mundial de Artes e Culturas Negras, na Nigéria. Exemplo do que Conceição Evaristo chamou, acima, de sono injusto.

No ciclo da diferença epistêmica interculturalista, embasa-se os argumentos com (BOAVENTURA SOUSA, 2007), (RENGEL, 2005), (VARELA, 1993) e outros, para entender a proposta desse estudo. O problema de pesquisa permeia pela seguinte inquietação: de que maneira a capoeira regional contribuiu para o surgimento da metodologia da capoeira emancipatória nos espaços acadêmicos de dança? A capoeira regional na sua originalidade é integradora e busca emancipar os praticantes por meio do desenvolvimento cognitivo, diante da complexidade da sequência pedagógica de ensino e de outras questões metodológicas.

A regional possibilita intrepidez, enfretamento ao medo e desejo de vencer as batalhas que o sistema impõe. Desenvolve a habilidade, segurança nos

contatos corporais e uma dada resistência físico-técnica; mas, também, enfatiza o desdobramento sócio-político (CAMPOS, 2009). Na transição de metodologias de ensino, regional para emancipatória, o pesquisador se enxerga instigado pela postura corpoeirada, uma espécie de competência objetiva possível a todas e todos. Pensa em caminhos que possibilitem dançarinos usufruírem dessa nova narrativa corporal, de emancipar-se ou gestar-se no trânsito da corpoeiragem, ontologia negociada com a presença dos conhecimentos prévios de cada participante.

Assim como outros novos termos que foram apresentados anteriormente, o corpoeirificar se deriva da corpoeira, se remetendo a um lugar do corpo emancipatório, corpo que se liberta do mundo opressor, em cada prática vivenciada. Capoeira emancipatória é o conceito central aqui. “O conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos” (VALLÉE, 2013). A corpoeira, termo próprio, acolhe e incorpora a cor preta retinta dos negros de Angola, aqui chegados por volta do início do século XVI Rego (2015). Emana da subjetivação da poeira, que é inerte no solo, mas que também é movimento de livre fluência, assim como o corpo, estando em qualquer um dos três níveis de movimento em Laban; a saber, baixo, médio e alto; para o estudo do movimento corêutico e eukinético (RENGEL, 2005).

Portanto, a capoeira emancipatória se constitui como um método de ensino em trânsito, criado a partir de experiências etnográficas para auxiliar dançarinos em formação acadêmica, baseado no diálogo constante e nos conhecimentos prévios apresentados pelos estudantes (GOMES, 2013). Esplanada a introdução, o segundo capítulo elucida a capoeira emancipatória e suas evidências na formação acadêmica em dança; a Capoeira Regional do mestre Bimba e a Regional como propulsora da emancipatória encerram em concomitância com as considerações.

Capoeira emancipatória e formação acadêmica em dança

Na atual conjuntura nacional, percebe-se que a universidade tem dedicado parte do seu tempo a observar que os jovens negros existem e que um percentual deles não tem oportunidade de acessar os bancos dessas instituições, sobretudo, nas públicas. A luta pelo direito de usufruir desse lugar vem sendo um intenso desgaste para nós, pois, também, pretendemos produzir conhecimento em

3018

um espaço tão almejado (GOMES, 2017, p. 114). Ao prosseguir com a militância, continuaremos no intenso desejo de possíveis mudanças epistemológicas nos rumos do conhecimento científico. Nesse tópico, a cultura popular chega representada pela capoeira, em uma vertente para dançarinos.

Esse novo formato conceituado como Capoeira Emancipatória - CEM, deverá potencializar algumas habilidades corporais do dançarino, confirmação advinda de experiências etnográficas já vivenciadas pelo propositor da investigação em escolas e companhia de dança, inclusive, com resultados empíricos apontados; caminho que a crise mundial causada pelo novo Covid 19 não permite atualmente, modificando, portanto, a metodologia da pesquisa. A composição conceitual de emancipação para formação acadêmica em dança, por meio da proposta didática e metodologia, perpassa por Marques (2011). E se define, além de outros autores, basicamente, em Gomes (2017) com a luta dos movimentos negros educadores em décadas anteriores e sua influência na atualidade, Santos (2007) focando a emergência na emancipação social e na base libertadora de Paulo Freire (2017).

Na capoeira emancipatória (CEM), a estética corporal se conecta com a sinesfera, corêutica e eukinética em Laban, (RENGEL, 2005); possibilidade de diálogo com o interculturalismo no que tange ao aporte utilizado. Ainda na expressividade e dinâmica do corpo, esse estudo atenta para a enação em Varela (1993), ele nos convida para refletir sobre a fluidez do movimento representado pela captação, “O ato de perceber-se na ação *enativa*, coligada no esquema sensório-motor, permite ações que deverão guiar-se pela sua própria percepção”. O corpo na capoeira se ver em um intenso diálogo com a dança contemporânea, para construção de novos corpos, ações para cidadania e concepção de mundo a partir de outro paradigma epistêmico, além de narrativas poeticamente politizadas, reflexão que enaltece a capoeira na formação acadêmica em dança (SILVA, 2008).

Ao entender a desumanização como o oposto da humanização, se faz necessário pensar em ações libertadoras com base na equidade; não necessariamente com direitos iguais, mas, todos com direitos em suas especificidades. Esse pensamento se remete ao ideal emancipador que esse trabalho se propõe, enquanto proposta para dançarinos em formação acadêmica. Entende-se que o respeito na ação educativa tem uma pedagogia e essa pretende ser, na concepção da capoeira emancipatória, a da diversidade. É preciso pensar

em um bojo de saberes emancipatórios, portanto, acredita-se na subversão didática, diante de corpos encantados pela desobediência (SANTOS, 2019, p. 96).

Diante do exposto, a capoeira emancipatória contrapõe os métodos de ensino tradicionais que atuam com dançarinos em formação acadêmica. Uma das hipóteses é que as pessoas estudantes de dança, independente de idade, gênero ou capacidade cognitiva, tem uma aversão à capoeira tradicional, pelo fato de apresentar um estereótipo de luta, competitividade e menos dançante. Nilma Lino Gomes, em uma expressiva obra na resistência pela conquista da emancipação, sobretudo do povo preto, nos fala que é preciso “Converter vítimas da opressão em atores políticos que protagonizam a resistência e a luta” (GOMES, 2017, p. 11). A Dra. Nilma é professora na Universidade Federal de Minas Gerais e foi orientanda do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos. Logo, na recorrência do livro, o seu embasamento teórico bebe dessa fonte em vários momentos.

E, pensar Boaventura através das pesquisas de Nilma, nos conduz aos fundamentos do seu conceito - Epistemologia do Sul, que por sua vez, traz olhares que orientam esse estudo;

Por epistemologia entende-se toda noção ou ideia, refletida ou não sobre as condições do que conta como conhecimento válido. E é por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional ou inteligível. De acordo com o autor, não existe conhecimento sem prática e atores sociais. (GOMES, 2017, p. 28).

A ativista Nilma vem apresentando o pensamento acerca da Sociologia de Boaventura e foca na questão dos conhecimentos válidos. Esses, temos discutido de forma incansável e por conta das leituras, enfrentamos a Epistemologia do Norte, conceito seu também, que é hegemônica, prepotente, preconceituosa, racista e intolerante conosco, pessoas afrodescendentes e indígenas. Já a Epistemologia do Sul nos favorece. Nela temos espaço para indagações sobre novas formas de produção científica na educação, processos de regulação-emancipação do conhecimento, sociologia das ausências e das emergências, ecologias de saberes e o pensamento pós-abissal (GOMES, 2017, p. 39).

Ao pensarmos em produção de conhecimentos emancipatórios no espaço acadêmico, especificamente para dançarinos em formação, torna-se pertinente transitar, ainda, pelo pensamento sociológico de Boaventura, vejamos; “Isso é, para mim, a extensão universitária às avessas; a extensão convencional é levar a universidade para fora, a ecologia de saberes é trazer outros conhecimentos para

3020

dentro da universidade, uma nova forma de pesquisa-ação” (SANTOS, 2007, p. 130).

Pelo que vemos algumas escolas de nível superior em dança não adotam os estudos de capoeira em sua grade curricular. Essa investigação traz reflexões e embasamentos no sentido de reverter essa realidade, tendo em vista o potencial coreográfico, de criação e improvisação que a capoeira apresenta e, não somente essas potencialidades, mas, todo o arcabouço que engloba essa linguagem educativa no contexto de arte-dança. Nesse sentido, em Milton Santos, observamos que devemos, nos “Opor à crença de que se é pequeno, diante da enormidade do processo globalitário, a certeza de que podemos produzir as ideias que permitem mudar o mundo” (SANTOS, 2009, p. 10).

A partir de uma pesquisa mais aprofundada no material bibliográfico disponível sobre a problemática da exclusão da capoeira nos currículos das escolas superiores de formação em dança, pode-se verificar que alguns profissionais da área disponibilizam parte do seu tempo para se debruçar na questão, inclusive, colocando-se favorável a uma mudança. Nesse cenário, a professora Dra. Amélia Conrado, docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do grupo de pesquisa GIRA – PPGDANCA nos brinda com uma informação coerente em torno da discussão;

É evidente que pela complexidade e valor que a capoeira detém enquanto uma forma de saber, arte, cultura, conhecimento, história, entre outros atributos, ela poderia constituir-se, no âmbito das universidades brasileiras, como uma área de conhecimento científico, ou mesmo um curso específico de formação, um campo interdisciplinar de investigação e extensão. Todavia, constatamos que isso não vem se dando nesta dimensão. (FREITAS, 2015, p. 225).

A ecologia de saberes já abordado em parágrafo anterior, em ação dialógica com o pensamento pós – abissal, parece dialogar intrinsecamente com a perspectiva ideológica das pesquisadoras Amélia Conrado e Ábia França, essa, coautora. Ambos os trabalhos se remetem a lugar de possibilidade epistêmica e quebra de paradigmas hegemônicos que sustentam um pensamento abissal e subserviente. A luta pela emancipação individual, coletiva, intelectual, social, assim como em outras dimensões, continua sendo o direito de ser pessoa e (co) existir em um mundo de privilégios de alguns.

A prática emancipatória em dança, através do ensino da capoeira, requer de nós profissionais da área um empenho a fim de zelar pelas boas relações

3021

interpessoais. É necessário entender que a emancipação que se vem defendendo, originou-se nos corpos que constituímos parcerias ao longo do tempo, em que houve mediação do conhecimento, por meio das ações etnográficas ou/e pesquisa ação, as quais permitiram ver, fazer, saber, conhecer e entender-me emancipador. A emancipação, portanto, em que se sonha, não quer uma utopia engessada no estereótipo macro ocidental, mas, no micro, lá de casa; dos cuidados de mãe que reverberou no território habitado da infância até a fase adulta.

De um corpo que tentou ser mundo e foi castrado pela colonização impregnada há alguns séculos. Em um corpo com tradição, saber popular e que respira movimento contemporâneo. Portanto, entendemos assim “Hoje é consensual que, na realidade, nós não “temos” simplesmente um corpo, pois “somos” igualmente corpo: a tentativa de conscientização coletiva dessa realidade orientou grande parte das ditas contraculturas” (SODRÉ, 2017, p. 104). Já a pesquisadora, professora Dra. Helena Katz, referência na área de dança, diz que “Faz muito tempo que o homem deseja entender o que tem a sua volta. Faz pouco tempo, entendeu o quanto está implicado no que está observando, aparentemente lá fora. Uma perspectiva tão nova, que inaugurou outro renascimento”. E, ainda complementa que “Estamos inscritos num fluxo de transformações que altera o mundo e a nós mesmos. Somos corpos que se colocam num cosmo que não estaciona”. (KATZ, 2005, p.07).

É plausível compreender que, enquanto proposta para a aprendizagem inicial da capoeira no campo acadêmico de dança, o procedimento metodológico orienta que o ensino tradicional deverá abrir espaço para o movimento criativo e autônomo. E será a partir dos códigos da própria tradição, que esses mesmos movimentos deverão ser alterados, mediante a ressignificação gestual corpo natureza, que deverão vislumbrar novos horizontes, elegendo a flora, a fauna e tantos outros elementos do contexto artístico estético em dança.

O caminho emancipatório de uma capoeira *por vir* fica por aqui, entendendo o sistema racionalista como opressor, que nega a nossa existência e consequentes subjetividades construídas, enquanto pessoas pretas em diásporas. A nossa linguagem não dual, ela difere do homem branco europeu e nos impulsiona aos questionamentos e lutas, é o que retrata essa pesquisa e tantas outras, mesmo sabendo que somos bombardeados, pelos reacionários, na tentativa de inibir o nosso ativismo cotidiano. Munanga (2020) questiona “Que jogo traiçoeiro é esse que

eles tentam fazer conosco?”. E reforça afirmando que “Eles querem que esqueçamos o nosso passado”.

O legado da capoeira regional do Mestre Bimba

Ao refletir o universo da capoeira e mais especificamente o legado da Regional, que é o foco nesse momento, tem-se a impressão de tudo que não é Capoeira Angola é da Capoeira Regional; o que se caracteriza como um grande equívoco. Aqui nos deparamos com uma oportunidade para desmistificar o estereótipo criado com a imagem do mestre Bimba e a sua iniciativa de idealizar a primeira metodologia para o ensino e formação em capoeira. Esse eminente método traz na sua bagagem noventa e três anos de existência, vejamos o que diz Rego, 1968, p. 45;

Para início de argumentação, quero citar a capoeira de mestre Bimba, chamada Capoeira Regional e tida por todos como uma outra capoeira, distinta da que geralmente se chama Capoeira Angola [...] Num dos diálogos que mantive com o mestre Bimba, perguntei-lhe porque inventou a Regional, ao que me respondeu que achava a capoeira Angola muito fraca como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal.

Como se pode ver, temos na fala de Waldeloir Rego, uma das primeiras e mais importantes obras sobre capoeira, um marco histórico que é caracterizado pelo feito do mestre Bimba, o da criação. Iniciar a escrita desse capítulo com uma obra respaldada pelos tantos pesquisadores interessados pela capoeira é procedente diante do que se precisa informar. O Ensaio Socioetnográfico de Rego (1968, p. 32) descreve sobre a importância de refletir a respeito dos negros e seus folguedos, assim como a capacidade de criação e imaginação deles, quando cita o mestre Bimba como uma das referências. Cabe afirmar que vários estudiosos já se debruçaram para publicar sobre a capoeira de Bimba, no entanto, este estudo busca visibilizar a genialidade do mestre por uma ótica mais familiar, afetiva, preservando a imagem dele que é “avô” de capoeira de quem vos escreve.

Em tese, baseado na extensa bibliografia que temos atualmente na capoeira, entende-se que o mestre Bimba não tinha o menor preconceito com a capoeira antiga, entendida como Angola na época, até mesmo porque ele a praticou e era companheiro de rodas dos grandes nomes da época. Para Tavares (2014, p. 44), Bimba utilizou uma ótica “bem apurada” e analisou a capoeira tradicional na década de 1920 e concluiu que a mesma se descaracterizava e, portanto, sofria

3023

preconceito diariamente. Para aquele momento histórico, diminuir a imagem da capoeira era algo inconcebível, tendo em vista o risco de perder o seu caráter de luta. Era uma prática respeitada nas festas de largos e exibições nas feiras livres e Mercado Modelo em Salvador – Ba.

Em pleno século XXI do terceiro milênio, pelo menos é o que consta no calendário que se entende no mundo ocidental, nota-se uma legítima crise sanitária, política e financeira no Brasil. Com ela, emergem tantas personalidades que outrora eram heróis do seu povo, com uma contribuição histórica imensurável e hoje estavam, literalmente, esquecidas. O mestre Bimba surge nesse cenário, todavia, resgatado por essa e tantas outras pesquisas espalhadas pelo mundo, dado a sua importância social e educativa na vida dos seus alunos, discípulos e admiradores que entendem o quanto tem sido relevante a sua contribuição para a capoeira. Um dos aprendizes, o mestre Ezequiel falecido há cerca de 20 anos, dizia que se Bimba não fizesse as apresentações públicas de 1937 e 1953, para o governador do estado Juraci Magalhães e para o presidente da República Getúlio Vargas, respectivamente, a capoeira poderia ser extinta do cenário histórico cultural.

Outra pessoa que traz uma fala bastante coerente sobre seu mestre é Ubirajara Guimarães Almeida, apelidado como Acordeon. Ele é residente em Nova York (USA) há mais ou menos 35 anos, inclusive, com uma aluna formada mestra de capoeira. Seu encanto por tudo que viveu e aprendeu com mestre Bimba é tão grande, que viaja pelo mundo anunciando a sua gratidão. Hoje é conhecido como mestre Acordeon e em uma de suas publicações, relatou:

Bimba foi um homem íntegro, um quilombola rebelde e um guerreiro altaneiro nos embates da vida. Seu interesse na capoeiragem, no candomblé e nas mulheres nortearam sua existência. Com a criatividade, inteligência e até mesmo com um certo grau de anacronismo e inocência que várias vezes apresentou em seu comportamento simples, Manuel dos Reis Machados foi uma das mais representativas encarnações do pensamento afro-brasileiro na Bahia antiga (ALMEIDA, 1999, p. 49).

Ao comentar acima sobre contemporaneidade e esquecimento ou negação dos “heróis nacionais”, na recente citação de Almeida, o olhar do aluno ascende à valorização afrodescendente do seu mestre. Homem preto, candomblecista, filho de pais pobres, criado na periferia do Engenho Velho de Brotas, SSA, mestre Bimba tornou-se um ícone no contexto didático pedagógico para o ensino da capoeira. É procedente analisar a possibilidade dos movimentos sociais e os movimentos negros (Gomes, 2017, p. 27) predominantes na década de

3024

70 a 90 terem sido influenciados, também, pelo pensamento do mestre Bimba, visto ter sido um defensor dos direitos igualitários para o exercício pleno da cidadania, educação e educação popular.

Seu talento transcende e sua coragem sobrepõe à elite burguesa colonizadora do período. Bimba foi capaz de excluir o atabaque da sua charanga, aderindo apenas a um berimbau e dois pandeiros. Simplesmente, como estratégia para ludibriar a atenção dos repressores da capoeira antiga. Daí, ele segue ensinando e qualificando jovens baianos, de todas as partes, que o procuravam no Nordeste de Amaralina, assim como no centro histórico – Pelourinho.

Sabe-se que após a criação da capoeira regional, mestre Bimba continuou se estruturando e contando, especialmente, com o apoio de alguns dos seus alunos da década de 30. Dois dos mais importantes era José Sisnando e Angêlo Decanio. A partir dessas contribuições a Regional ganha alguns aspectos acadêmicos, como uma pedagogia alicerçada no exame de admissão, sequência de ensino, cintura desprezada, batizado, esquentar-banho, formatura, jogo da lúna e especialização. Ao chegar para matrícula na academia, já na primeira aula mestre Bimba chamava o aluno calouro para o centro da roda com o intuito de verificar a capacidade física e a habilidade motora. Solicitava três exercícios básicos: cocorinha, queda de rins e deslocamento para trás (ponte) (CAMPOS, 2009, p. 210).

Nesse sentido, fica transparente o quanto o mestre, embora intuitivamente, foi capaz de idealizar princípios fundantes para o ensino da capoeira. É nesse contexto que se faz necessário entender que a capoeira regional não tem relação com capoeiristas, sejam alunos, professores, contramestres ou mestres que não passaram pela escola especializada. A capoeira é extremamente popular no Brasil e já ultrapassa a marca de 160 países praticantes pelo mundo. Portanto, não cabe entender que tudo que não faz parte da Capoeira Angola vem de praticantes da Capoeira Regional, não procede. Podemos ver abaixo uma síntese da metodologia de ensino do Mestre Bimba; sistematização de um método.

A sequência de ensino é inerente ao aprendizado da Regional. Criada especialmente para o aluno iniciante abarca movimentos simples e complexos, em um total de oito partes, considerada como o ABC dessa vertente. Em seguida temos a cintura desprezada, alternativa para melhorar a mobilidade das articulações e otimizar a destreza. Era um treinamento para preparar os alunos quando estivessem, também, em espaços apertados. Mestre Bimba criou o batizado para

3025

contemplar os iniciantes, que apresentava características muito próximas da perspectiva acadêmica. Nesse evento os alunos tinham que levar as suas madrinhas, jogar com os padrinhos, assim como escolher orador e paraninfo da turma. Além do esquentar banho, com a finalidade de aguardar o colega sair do banheiro e não esfriar existia os toques, cânticos, formatura, curso de especialização e emboscadas. Esse bojo procedimental tornou Manoel dos Reis Machados um homem diferenciado para aquele momento histórico, mesmo sem formação acadêmica.

A capoeira emancipatória e sua matriz na capoeira regional

A Capoeira Regional criada pelo então Dr. Honoris causa (in memoriam), Manuel dos Reis Machados (Mestre Bimba), por volta do início do século XX, continua dando uma grande contribuição para a manutenção da capoeira em sua diversidade. O jogar, lutar e dançar capoeira, tem sido algumas das configurações desfrutadas por pessoas de todas as faixas etárias, em diversas nacionalidades, independente de gênero, classe social, condição étnico – racial e humana em que se encontram. Vale ressaltar que no ano de 1953, Campos (2009), o Mestre Bimba fez uma apresentação, juntamente com seus principais alunos, no palácio do governo. Nessa ocasião, Getúlio Vargas era o presidente da república e logo após o evento, considerou a capoeira como “a verdadeira ginástica brasileira”.

Como se pode perceber, a natureza da capoeira regional é essencialmente integradora e busca, inclusive, emancipar as pessoas por meio da socialização, oferecendo desenvolvimento cognitivo. Ao possibilitar intrepidez no seu modo de fazer corporal, motiva para vencer o medo, aumenta a sensibilidade sensorial, a segurança de si e oferece uma dada resistência técnica. Mas, também, social e política, visto as abordagens no capítulo dois, inspiradas na proposição emancipatória do mestre Zambi, (GOMES, 2013). Dado o momento oportuno para conhecer, repensar e consequentemente valorizar o legado do Mestre, intitula-se esse capítulo de - *A regional como propulsora da capoeira emancipatória (CEM)*.

Portanto, a capoeira do Mestre Bimba foi salutar e imprescindível para emergir a capoeira emancipatória, visto a sua importância como matriz no aprendizado inicial do presente pesquisador. A história teve início nos anos 80, no dia 11 de setembro de 1986 data de matrícula na escola, quando marca um novo

3026

ciclo de aprendizagem como aluno do Mestre Vermelho 27 e do Mestre Bamba, ambos responsáveis pelo espaço naquele momento. As características da capoeira regional descritas nos parágrafos abaixo demonstram a liga necessária para o surgimento de uma proposta para dançarinos na formação acadêmica.

...queriam controlar a violência intrínseca à Capoeira, torna-la mais “civilizada”. Aliás, tanto Pastinha como Bimba se colocaram no papel de civilizadores da Capoeira – o primeiro afirmou ter tirado a capoeira da lama, “valorizei-a, civilizei-a”, o segundo que foi “um criador e um civilizador da capoeira”. (FIALHO, 2021).

O início da atuação etnográfica como professor na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) em 2003, em concomitância com as aulas ministradas no Balé Folclórico da Bahia (BFB), foram vivências empíricas em loco, com os estudantes de dança. Foi, exclusivamente, um momento de descobertas, onde se permitiu iniciar as primeiras experimentações didáticas metodológicas para o surgimento e desenvolvimento da capoeira emancipatória.

Do ponto de vista emancipador, a capoeira regional desenvolvida pelo seu criador, deixa-se entender que é possível e preciso cultivar a obra, a partir dos princípios hierárquicos, podendo ser técnico, sócio - político ou humanitário. Compreende-se que por toda trajetória de ensino, o mestre Bimba conseguiu inscrever e manter na sua academia dezenas de alunos, muitos homens e poucas mulheres, perspectiva cultural na capoeira. Interessante é que mesmo para a época, referindo-se ao momento de ditadura militar, os alunos que chegavam e se matriculavam no Centro de Cultura Física e Regional – CCFR permaneciam por longos anos, acompanhando toda metodologia de ensino idealizada pelo mestre.

Considerando ser um tempo difícil para o convívio no pelourinho, visto ser aquela área uma zona de prostituição e grande tensão no mundo do crime, tudo indica que se entender como integrante daquela academia representava status para os que ali estavam. Aponta-se que a proposta do mestre Bimba, no que diz respeito à aquisição e manutenção da disciplina para a efetivação bio-psico-sócio-política é literalmente o manual para um método de ensino. Esse, para além de tantos benefícios de natureza física, pessoal, social e moral, oferece uma espécie de estilo de vida para os praticantes, o exercício “pleno” da cidadania. Já dizia o nosso saudoso cantor e compositor Renato Russo “disciplina é liberdade”.

Essa afirmação acima baseada na ideologia do mestre Bimba, estava na cartilha denominada Regulamento da Academia do Mestre Bimba, registrada na

3027

parede interna do Centro de Cultura Física e Regional, situada na rua das laranjeiras n.1, terreiro de Jesus, sede pelourinho, sua segunda academia, tendo sido a primeira no Nordeste de Amaralina, em Salvador - Ba. O documento no qual se refere, trouxe normas comportamentais para os alunos iniciantes e formados. Foi uma das estratégias criadas pelo mestre para melhorar a imagem dos capoeiristas da época, frente ao grande preconceito que os mesmos sofriam na sociedade, sobretudo, no centro histórico, um verdadeiro ranço escravocrata (ALMEIDA, 1982, p.28).

Em meio a essa exposição ideológica, sobre o método do mestre Bimba, que aparentemente insinua rigidez e tecnicismo, encontramos respaldo emancipador, tendo em vista a imagem disciplinadora, todavia, paternalista que ele assumia com maestria. A emancipação vista pelo conceito de Freire (2017.), pensador com o mérito de ter sido um dos grandes educadores da nação brasileira, se pauta em reconhecer que no processo emancipatório há uma forte intencionalidade política declarada e que se assume enquanto transformação das condições desfavoráveis.

Já Gomes (2013, p.13) traz a sua vivência etnográfica, entendendo ser fundamental que a emancipação, sobretudo, na prática da capoeira regional, transite por uma comunicação não hegemônica, ao se tratar de relação interpessoal, porque o mestre Bimba, embora muito sério, não foi um homem prepotente. Por ter sido estudante dessa escola, há cerca de trinta e cinco anos e ainda permanecer, afirmaria que os alunos do mestre Bimba o tinham como um pai que se respeita, portanto, digno de admiração e de escuta, nunca por medo ou opressão.

Sendo assim, compartilha-se que em todo e qualquer contexto, seja ele artístico, social, cultural, entre tantos outros, a educação enquanto ferramenta fundamental na formação humana, precisa atuar como prática de emancipação (FREIRE, 2017, p. 59). No pensamento do docente Miguel Arroyo “Qualquer projeto educativo precisa ser um projeto de humanização. Isso implica admitir a desumanização, mesmo sendo uma dolorosa constatação”. Essa reflexão se remete ao que foi o início do trabalho com a dança, a partir da capoeira emancipatória.

Considerações

Ao pensar na contribuição do Mestre Bimba para a comunidade contemporânea da capoeira, a partir da sua metodologia de ensino, foi possível

3028

constatar que a capoeira regional é dotada de princípios emancipatórios. Essa afirmação resultou no alcance do objetivo geral dessa pesquisa. Como prática emancipatória, os fundamentos do jogo da regional eram diariamente exercitados com o intuito de possibilitar autonomia. Nesse sentido, confirmou-se a hipótese de que a capoeira regional é integradora e exercita o cognitivo.

Com a contribuição do referencial teórico, pôde-se entender que o bom convívio com os estudantes em formação acadêmica em dança, para aprendizagem da capoeira, necessita do diálogo constante no conceito freiriano, assim como nas convicções políticas do movimento negro educador, em Nilma Lino Gomes.

Ao elucidar a capoeira emancipatória e alguns dos seus atributos para formação em dança, foi possível apresentar conceito e algumas novas terminologias para a vertente em desenvolvimento, contribuindo, assim, para aumentar as publicações na área.

Por entender que emancipar é possibilitar direitos antes negados, conferimos que a presença da capoeira na universidade resultará em excelentes resultados técnicos para os estudantes. Espera-se que as lacunas aqui existentes sejam supridas com a produção e publicação de novos trabalhos, nessa temática.

Marcos Cezar Santos Gomes
UFBA

E-mail - zambi.mestre@hotmail.com

Aluno Especial do Doutorado no PPGDANCA - 2021.1-UFBA. Mestre em Dança pela UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança - UFBA e em Metodologia da Educação do Ensino Superior - Fetrab. 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.

Referências

- ALMEIDA, Raimundo César Alves de. **A saga do mestre Bimba**. Salvador: Ginga Associação de capoeira, 1999.
- ALMEIDA, Raimundo Cesar Alves de (Itapoan). **Bimba: perfil do mestre**. CEUFBA, 1982.
- CAMPOS, Hellio (Mestre Xaréu). **Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- CONRADO, Amélia Vitória de Souza. FRANÇA, Ábia Lima de. **Capoeira no currículo do Curso de Educação Física da UFBA**. In: FREITAS, Joseania Miranda (Org.). **Uma Coleção Bibliográfica: os Mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde** no Museu Afro-Brasileiro da UFBA. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 225-236.

3029

- COSTA, Joazo Bernadino. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**: 1. Ed.—Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- EVARISTO, Conceição. **Escrevivências**: Identidade, gênero e violência na obra de conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Editora ideia, 2016.
- FIALHO, Paula Juliana Foltran. **Mulheres incorrigíveis**: histórias de valentia, desordem e capoeiragem na Bahia. São Paulo: Editora Dandara, 2021.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 6.ed. São Paulo: Atlas, 2017.
- GOMES, Nilma Lino. **O movimento Negro Educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017.
- GOMES, Marcos Cezar Santos. *Capoeira emancipatória no ensino da dança: uma proposta emergente dos saberes de mestres na espacialidade da cinesfera*. Dissertação (Mestrado em Dança). Salvador: UFBA. 2013.
- KATZ, Helena Tânia. **A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.
- MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2011.
- MUNANGA, Kabenguele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- NENEL, Mestre. **Bimba**: um século da capoeira regional. Org. Lia Sfoggia (Lua Branca); Tradução Valter Luís da Costa (Mascote). Salvador: EDUFBA, 2018.
- RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
- REGO, Waldeloir. **Capoeira angola**: ensaio socioetnográfico. 2.ed.-Rio de Janeiro: MC&G, 2015.
- SANTOS, Laudemir Pereira dos. **A filosofia do malandro**: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. Revista da ABPN, v. 12, n. 31, dez. 2019 – fev. 2020, p. 95-112.
- SANTOS, Milton. **Território e Sociedade**: entrevista com Milton Santos. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.
- TAVARES, Luiz Carlos Vieira. **Mestre Bimba, de carvoeiro a educador**. Curitiba: PR: CRV, 2014.
- VALLÉE, Benoit Hardy. *Que é um conceito?* São Paulo: Parábola Editorial, 2013.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH. E. **L'inscripton corporelle de l'espirit**: sciences cognitives et experience humaine. Paris: Editions du Sevil, 1993.

Núcleo SaPUCa: um ebó político-epistêmico do corpo que samba

Autor:

Maria Alice Monteiro Motta (UFRJ)

Coautores

Anderson Dionizio das Neves (UFRJ)

Elvio Pereira de Assunção (Teatro Del Pratelli)

Laíza Bastos Vieira (UFF)

Ramon Belizário Nunes Veridiano (UFRJ)

Regina Maria Ferreira (UFRJ)

Taciana Moreira Barbosa Laranja (UFRJ)

Thaynã Fabiano do Rosário Vieira (UFRJ)

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

Resumo: O texto propõe-se como uma oferenda (ebó) político-epistemológica para apresentar o assentamento do Núcleo de Pesquisa Samba no pé urbano carioca (SaPUCa) nas graduações em Dança da UFRJ. Intenta a emergência de práticas e gramáticas contracoloniais como base para a compreensão do corpo que samba a partir do aporte de conceitos-energias de Exu e Orunmilá.

Palavras-chave: SAPUCA. SAMBA. CORPO. UNIVERSIDADE.

Abstract: The text is proposed as a political-epistemological offering (ebó) in order to introduce the settlement of the Núcleo de Pesquisa Samba no pé urbano carioca (SaPUCa) within the dance graduation courses at UFRJ.

It aims the emergence of countercolonial grammars and politics as basis for the comprehension of the body that dances samba, starting from the contribution of the concepts-energies of Exu and Orunmilá.

Keywords: SAPUCA. SAMBA. BODY. UNIVERSITY.

1. Da necessidade do ebó¹.

Quando pensamos “Quais danças estão por vir?” podemos nos remeter ao bastão da novidade, mas também nos perguntar quais danças ainda não estão/são validadas em determinados espaços. O espaço universitário historicamente construiu conhecimentos e, muitas vezes, não deu voz ao detentor originário daquela sapiência. As graduações em Dança da UFRJ, em que pese todo seu valor e grandeza na construção da Dança brasileira, ainda não contavam com

¹ Ebó é derivado do termo iorubá egbó, que significa “raiz”. É uma oferenda das religiões afro-brasileiras dedicada a algum orixá, podendo ou não envolver o sacrifício animal. Aqui, oferecemos a criação do Núcleo SaPUCa, bem como a escrita do texto como uma oferenda antecipada para que se abram caminhos potentes, criadores e agregadores da diversidade.

nenhum projeto específico sobre a corporeidade do Samba. Eis que viemos aqui oferecer nosso ebó-escrita para abrir as encruzilhadas de movimentos atravessados por saberes diaspóricos do corpo-samba.

2. De onde somos?

Educação é fundamento de Exú, um “vir a ser” que opera nas instâncias da imprevisibilidade e possibilidade, é dialógica e inacabada, imbrica o “eu” ao “outro” e nos lança na condição de tecer nossa vida como uma resposta a ser dada àqueles que nos interpelam (SIMAS E RUFINO, 2019, P. 52).

Antes de quaisquer firulas², é necessário entender o território onde núcleo terreiriza seu assentamento: o Samba Carioca. O Samba no pé urbano carioca é uma performance corporal que possui suas raízes no samba do morro³ – ritmo urbano nascido na região do Estácio de Sá⁴, no início do século passado, entre os anos de 1900 e 1920 –, sendo caracterizada pelo desempenho livre do passista, em movimentações espontâneas, e que, frequentemente, diz muito sobre seu universo particular e contexto socioespacial⁵. De objeto de rechaçamento cultural e social, percebido como vadiagem de um povo que representava o passado e o retrocesso⁶ para o país, à símbolo constituinte de nossa brasilidade e identidade nacional. O Samba no pé urbano carioca ainda continua gozando de pouco prestígio e aceitação diante de sua importância. Vítima de incessantes processos de racismos, simbólicos ou não, a dança do samba, ainda hoje, é vista como uma estética menor entre outras já mais bem estabelecidas no universo cênico. Para além disso, o corpo que samba, costuma ter sua visibilidade licenciada apenas em determinadas datas e em certos locais, sendo segredo de outros espaços culturais durante o restante do ano. Por este prisma, podemos concluir, só lhe é permitido atuar em espaços onde haja uma autorização folclorizada e/ ou objetificada do samba.

Nesse sentido, nos movemos a partir de Orunmilá e Exú⁷, como forças primordiais de potencialidade e emergência de outras rotas, que se abrem em

² Passos elaborados e enfeitados pertencentes a Dança do Samba no Pé Urbano Carioca.

³ (LOPES e SIMAS, 2015, p.)

⁴ Bairro da Zona Central, Rio de Janeiro.

⁵ Ibid, p.

⁶ (CARVALHO, 1987)

⁷ “Orunmilá e Exú são aqueles que enxergam, conhecem, acessam e caminham em todos os tempos/espacos. Exatamente por isso, Orunmilá (...), é aquele que nos aponta formas de potencializar os caminhos. Exú (...) é a força que opera nas ações que buscam a transformação. Assim, Orunmilá e Exú operam de maneira integrada, cruzando os diferentes campos do

encruzilhadas; de tessituras que se dão à medida do caminhar. A própria escrita desse texto se faz como “oferendagem” de apresentação do movimento, que emerge como egrégora⁸ coletiva, chamada **Núcleo de Pesquisa e Extensão de Samba no Pé Urbano Carioca**. O Núcleo SaPUCa é um ebó epistêmico-político que opera por meio da universidade sem se limitar a ela. Possui como objetivo o estímulo, a preservação e o resgate da memória das performances do samba no pé, sobretudo, na vertente carioca, a partir da perspectiva do corpo, provendo, assim, mecanismos de cruzamento e interseção entre os saberes acadêmicos e os diaspóricos. Somos corpos/corpas-samba; corpos/corpas que sambam; corpos/corpas em samba. Alguns profissionalmente, outros não; alguns alocados “dentro da universidade”, outros “dentro da escola de Samba”; alguns no solo Pindorama, outros levando o samba pelas encruzilhadas do atlântico. Somos drible, esquiva, rasteira; síncope⁹; pé, cadeira e cadência¹⁰.

Todavia, mesmo sendo isso tudo, há algo primeiro; anterior a nossa vinda que nos permite seguir de maneira fluída, sem que percamos de vista o que nos é necessário. Assim, como a relação entre destino e caminho e a flexibilidade que o jogo de búzios nos propõe; temos princípios, teorias, bases, raízes que são definidas (mas não definitivas) que nos fomentam visão de por onde vamos e de onde viemos. Sabedorias que amalgamadas nos caracterizam enquanto esse coletivo que somos.

3. Quem somos? Da raiz até o pescoço

3.1 Onde e como nos reunimos?

Antes de qualquer passo mais enfeitado, precisamos apontar algo que nos principia, que é sermos **corpos-terreiros**. Por sinal, condição, totalmente,

conhecimento, atuando na capacidade de interagir com os mesmos e gerando novos efeitos. Dessa maneira eles fundam e estabelecem todo e qualquer tipo de comunicação, por isso são as potências ligadas à diversidade de formas possíveis e suas escritas (SIMAS E RUFINO. 2019, p. 18)”.

⁸ Força que se constitui a partir da soma de energias de um coletivo.

⁹ A síncope, característica típica da música africana e do candomblé, é o efeito rítmico produzido pelo prolongamento ou deslocamento do acento do tempo fraco ao tempo forte. O prolongamento do acento faz com que não exista uma percussão na batida forte. Assim, produz-se uma quebra da expectativa por uma batida forte e por isso verifica-se um choque. Os ritmos sincopados quebram a ordem dos ritmos esperados e criam assim um novo padrão de ordem. O nosso corpo; o coração, o nosso andar obedece a um funcionamento rítmico isócrono. A falta desse ritmo provoca um choque, uma sensação de caída. Simbolicamente nos fala de a possibilidade das coisas não acontecerem sempre na mesma forma, e obriga o corpo ao movimento. No samba podemos entender como o movimento que traduz um contratempo que quebra a ordem binária padrão e propõe certa malemolência e gingado aos gestos.

¹⁰ PEREIRA, 2019.

necessária e importante para constituição do corpo negro, arrancado de sua terra, nesse país chamado, bem recentemente, de Brasil. Ao falarmos dessa categoria reafirmamos a capacidade do corpo de memorar e rememorar, e a partir dessa habilidade compor possibilidades e cenários cinestésicos que criam outras “realidades”, realinhando ou bagunçando as relações socioculturais (econômicas, espaciais etc.) que se dão naquele espaço. Ao nos afirmamos enquanto **corpos-terreiros** nos colocamos como descendentes de corpos e corpas que recriaram, aqui, essas relações supracitadas, a partir da memória da mente, da pele e do musculo, tornando possível um florescimento de outros saberes. Transformação de tudo aquilo que se apresenta enquanto morte uma possibilidade de vida, e, por isso, reler os usos dos espaços fazendo um território sem “vida” como o Viaduto de Madureira tornasse uma potência cultural e artística com o Baile Charme do Viaduto, por exemplo.

Exatamente essa possibilidade de releitura e produção de novas realidades que nos possibilita sermos **alo(u)cados na universidade**. Este princípio fala sobre apropriação e viabilização do entendimento da universidade como um lugar também para o samba (ou outras culturas da rua), e dele como um espaço para academia. Ou seja, fala sobre a possibilidade de releitura, mas de aproximação desses universos através de corpos que transitem entre eles; portanto, somos, também, **estudantes dançantes e sambistas**. Somos universitários e das Ruas, nos fazemos presentes trazendo nossas corporeidades e danças sem dissociar partes da nossa essência. E a partir dessa encruzilhada e infiltração que somos percebemos a necessidade da universidade, principalmente, a faculdade de dança, falar e se comunicar com o samba (e outras culturas das Ruas). Podemos, sem prejuízo, experimentar às práticas ensinadas dentro dos muros da universidade, somando as nossas vivências fora-muros sem que uma aniquile ou esmague a outra. É chegada a hora de entendermos esse espaço, da universidade, como amplo e múltiplo, e que esse corpo que samba pode e deve ser parte integrante desse lugar; juntando, assim, os conhecimentos e experiências de forma agregadora.

Todo esse processo de encontros, trocas, possibilidades, perpassam por outro princípio a **Encruzilhada**¹¹, que mais do que um substantivo feminino – que define o lugar de interseção entre ruas, estradas e caminhos – é também “verbo”.

¹¹ “mpambu” (cruzamento) e “njila” (caminhos, estradas), portanto Pomba-gira é estrada. (p.177)

Uma ação cotidiana em que conjugamos o encontro e os atravessamentos de nossas semelhanças e diferenças. Assim como os Malandros sob os Arcos, no SaPUCa, podemos fazer a roda e/ou a rinha¹² a partir de nossas vivências e afetamentos. Somos samba e capoeira, pesquisa e prática, estudo e serviço. Nosso terreiro, mesmo virtual, é o lugar da sementeira onde as oferendas são arriadas com as mais variadas funções e entregas.

Na encruzilhada do SaPUCa, entrelaçamos nossos processos identitários, sonhando e emaranhando o futuro, mas sem jamais deixar de reverenciar o passado. Nessa encruzilhada espiralada do tempo, revivemos e replantamos o matriarcado das origens da "Pequena África do Rio de Janeiro". Sim, somos **matriarcais**¹³, mas por escolha, por reverência e reconhecimento a tantas "Tias" baianas, mães pretas e muitas outras mulheres que acolheram, gestaram e articularam, em suas casas e, organicamente pela cidade, uma rede de apoio negra, (afro)religiosa, de batuques e saberes.

Em tempos de pandemia e distanciamento social, nossas casas transbordam de telas de celulares e computadores, e se abrem em quintais de festa e encontro: refazem os ritos e a alquimia que deram origem ao samba no Rio de Janeiro. Transformam-se em terreiros de celebração da vida, em fóruns de resistência e de defesa da existência plena de nossos corpos em qualquer cor, qualquer gênero, qualquer idade, com todos os nossos saberes. Somos Malandros e Baianas, Tias e Capoeiras, Passistas e Plateia, Alunos e Professores, Coreógrafos e Curiosos. Somos *Samba no Pé Urbano Carioca*. Somos *Encruzilhada*: muques de mulatas, bundas de peão!

E o curioso ao se unir Samba e Quarentena está em que, à primeira vista, haveria uma impossibilidade, devido as medidas restritivas de proximidade presencial, o que acabaria com a possibilidade de um bom samba. Temos, e nós estamos inclusos, uma sensação de que o samba, a dança e outras estruturas de proximidade necessitam do espaço presencial; todavia, nunca foi tão gostoso estarmos afastados. Pois descobrimos, nesse momento de pandemia e quarentena, a possibilidade e a viabilidade do **aterramento virtual**, que sim, é possível estar perto, sem precisar estar junto presencialmente. Percebemos que o axé pode

¹² Assumindo o aspecto de rinha de conflito. A roda pode ser tanto pro samba quanto para os conflitos.

¹³ Até porque, a encruza¹³ é feminina e matriarcal, pois em Banto significa Pomba-gira (Mpambu (cruzamento) + Njila (caminhos ou estradas)).

atravessar a tela do computador e comunicar. Que o samba pode atravessar marés, universos... Quebrar barreiras.

Antes de partimos, faz-se necessário afirmar (ou confirmar) de onde viemos, a terra do Samba Carioca: O Rio de Janeiro. Reza a lenda, que quem nasce na cidade do Rio de Janeiro é carioca, mas será que essa identidade ou as carioquices estão colocadas somente para aqueles que nasceram neste espaço? Instauremos um corpensar¹⁴.

O Rio de Janeiro foi território indígena (atualmente a Aldeia Maracanã ainda resiste e sobrevive), foi terra que abrigou a família real de Portugal, entre outros povos europeus, foi à capital do Brasil e também circuito diaspórico no período escravocrata com o comércio negro. Já no final do século XIX no período pós-abolição a cidade passou por uma grande reforma urbanística, proveniente dos projetos de Pereira Passos, com o objetivo de “higienizar” tudo que remetesse pobreza, doença e atraso, dando feição a modernidade dos países da Europa. É num cenário de hibridismo cultural, de mestiçagem e redes de populações étnicas a cidade foi sendo desenhada de fora para dentro e vice-versa. É nessa composição que as características da *carioquice* foram se constituindo; como o samba que tem herança dos batuques e ancestralidade africana, a malandragem, a boemia, o espírito de boteco, o estilo de roupas despojadas e praianas devido às altas temperaturas climáticas, a malemolência, a sagacidade de saber viver a rua, pois a rua tornou-se lugar dos excluídos, afinal grande parte da população negra foi afastada do centro e ficando as margens, levando a ocupação dessa gente para os altos dos morros, constituindo a formação das favelas, becos e vielas. Portanto, é num processo de fluidez, intervenções, mobilidade, transições, transformações, força, resistência e estratégica a cidade do Rio construiu as suas carioquices e transbordam seus limites e fronteiras geográficas. É desse balaio de gato que lançamos a vezes de Exu, e nos propomos como dinamizadores da ordem social posta para o samba dentro do espaço acadêmicos e outros.

¹⁴ O que temos chamado de CorPensamento ou corpensamentação, pois perverte a lógica puramente intelectual e dicotômica de separar a mente dos nossos corpos, das sensações e desejos, das cores e dores, do momento e, simultaneamente, das memórias e da ancestralidade; de tudo que nos constitui e atravessa: os nossos pensares e reflexões são corpensares.

4. Teorias, Fundamentos e Metodologias: nossas artesanias e gambiarragens

Não cabe no espaço desse artigo, voltado para o assente de um ebó, ficar desfiando o rosário das receitas todas que colocamos no alguidar. No entanto, apresentamos nesse ponto, um pouco do que vai em nossa oferenda para que nossos pares possam nos conhecer e os espíritos nos acolher, um pouco das teorias e fundamentações que nos auxiliam nos movimentos de terreirizar o espaço acadêmico.

Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. [...] É preciso que sirva, que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. [...] Proust, que o tenha dito claramente: tratem meus livros como óculos dirigidos para fora e se eles não lhe servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate. A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica (DELEUZE apud FOUCAULT, 1979, p. 71).

O caráter tradicionalista de “dar a ver” daquilo que entendemos como teoria, estando em jogo, no Núcleo SaPUCa, é processo tanto do corpo que observa, quanto do corpo que experimenta, escreve, analisa; faz parte das gingas e malandragens que se apresentam. Mas isso não quer dizer que não haja um lugar de tradição de onde se parte, ainda que essa tradição seja frequentemente tensionada pelas relações incorporadas diariamente.

Convém memorar que estamos assentados numa faculdade de Dança que tem uma história de mais de 80 anos de constituição do reconhecimento desse saber dentro do seio acadêmico¹⁵. Essa jornada nos leva a uma fundamentação teórica que embasa o currículo de três graduações em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas que é em si mesma uma fundamentação insurgente para os padrões acadêmicos pois foi nunca foi registrada em um livro oficial próprio¹⁶, seguindo, ainda que inconscientemente, a transmissão de conhecimento comunitária, frequente nas religiões de matriz africana e nas cosmovisões dos povos originários, com estrutura baseada nas relações de oralidade e vivência, ou como define Motta (2006) a transmissão “corpo-oral” de conhecimento.

¹⁵ Ver a jornada da professora Emérita Helenita Sá Earp em www.helenitasaearp.com.br

¹⁶ Apesar de já haver citações em dissertações, livros e recentemente, terem sido lançados um livro e um filme biográficos da vida e da obra da professora Helenita Sá Earp. Não há publicação específica sobre os fundamentos da Dança.

O fato de muitos integrantes terem tomado contato com essa ferramenta incorporada a seus saberes passa a ser um dispositivo de aplicação aos modos de “corpensar” metodologias e aprendizagens cotidianas, de tal forma que essa fundamentação-tradição corpo-oralizada em muitos dos integrantes acaba eclodindo em nossas visões comunitárias. Mas não apenas por costume essa teoria é adotada como um dos fundamentos teóricos do Núcleo.

Como pesquisadores, mas também como sambistas, entendemos que seria preciso rever vocabulários e desvelar metodologias que não fossem excludentes. Alçar mãos de uma ou mais teorias que não nos fiassem em dicotomias estéreis, mas que pudessem organizar de modo múltiplo e abrangente nossas questões. E é aí que entram a Teoria Fundamentos da Dança (TFD)¹⁷ e a Teoria das Estranhezas.

Os Fundamentos da Dança são o resultado da pesquisa interdisciplinar da professora Emérita da UFRJ Helenita Sá Earp que desenvolveu em sua carreira universitária (na Escola de Educação Física e Desportos) um conjunto de proposições para a Dança encruzilhando Arte, Filosofia Educação e Ciência. Eles se estruturam na verificação da existência de parâmetros do corpo/ da Dança como referenciais iniciais básicos, capazes de orientar os estudos e pesquisas. Tais parâmetros são referenciais de valor germinal, “noções as quais se recorre na avaliação, abordagem e compreensão dos fenômenos.” (MOTTA, 2006, pp. 89-90)

Corpo, Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo são os parâmetros pelos quais se propõe uma delimitação didática que permite identificar elementos variáveis, aprofundar as pesquisas/ observações e, a partir daí expandir as possibilidades, reinterpretando limites como potencialidades para extrapolação.

Dentro da TFD, os parâmetros não compreendem a definição de uma essência, muito menos a descrição cristalizada de um estado de coisas. Enquanto conceitos, não são totalidades fechadas nem simples, sendo definidos, mas não definitivos. Desempenham uma função que delimita sua consistência, sem que a pluralidade na qual se constituem seja efetivamente totalizada por sua unidade conceitual. Apresentam-se como o plano de emergência de algo, mobilizando “situações geminais” e redes de circunstâncias engendradoras de dada realidade. São conceitos-ferramentas e, como tal, expressam um processo de produção. Atuam como estratégias de intervenção no corpo poético. Como partes de um mosaico, estão simultaneamente presentes no corpo que dança e no corpus da dança. Toda a vida – que é movimento – acontece no tempo, no espaço, dinamicamente, através de formas. Para a dança, a manipulação destes

¹⁷ Utilizamos o termo Teoria adotado por MOTTA (2006), por entendermos que esse cabedal estrutural, operacional e metodológico constitui uma teoria.

parâmetros se dá através do corpo e é intensificando-os e investigando-os (MOTTA, 2006, p. 90).

Já Teoria das Estranhezas¹⁸ nos dá a possibilidade de adoção de um vocabulário não-determinista, que não se reduza a qualidades ou quantidades em separado; nos apresenta uma saída abrindo a possibilidade de pesquisar grandezas imensuráveis e imateriais através de uma unidade complexa (não fechada) denominada “mosaico de isomorfos” onde seus “elementos constitutivos” podem ser diversos, singulares e até mesmo opostos e, ainda assim, “inseparáveis entre si”, graças a uma capacidade operacional de sua teoria denominada fluidez¹⁹ (MALUF, 2002).

A Teoria das Estranhezas nos dá, através de suas características particulares, uma alternativa frente aos dispositivos teóricos determinísticos que não podem, por sua lógica interna, considerar como válidos aspectos importantes e indispensáveis à totalidade fragmentada que é o mosaico humano. Ela nos permite falar do homem inteiro (...), onde não há uma separabilidade absoluta de seus aspectos constitutivos. Por consequência e lógica, as ações e intervenções deste homem nunca serão absolutamente simples: estarão sempre presentes, em gradações variadas, os aspectos físicos, mentais, emocionais e espirituais; estarão sempre presentes os outros homens; estará sempre presente o mundo. Todos eles fragmentos (isomorfos como será frente) do grande enigma complexo que é a vida. (MOTTA, p. 34-35. 2006).

A teoria nos apresenta a possibilidade de falarmos de samba, matemática e segurança pública, por exemplo, sem que os termos característicos de um tenham que se submeter ou se alinhar ao outro. As complexidades não são precisariam ser pacificadas e homogeneizadas, como acontece com certa frequência na adoção de modelos científicos, para que os elementos constitutivos das pesquisas possam ser legítimos e legíveis.

Ainda, como produto dessas relações, que a faculdade de Dança produz trazemos a Metodologia SaPUCa, uma metodologia de ensino da dança pensada para aplicação a qualquer dança, baseada no cruzamento dos saberes e

¹⁸ Para saber mais vide bibliografia e também a dissertação de MOTTA, 2006.

¹⁹ “A fluidez é o movimento¹² intérmino de uma particular aplicação, um fluxo contínuo e alçado a todas as direções ubiquamente. Por ser fluido-deslizante, a imagem-movimento de uma “metamorfose líquida”, é não-definitiva e não-fechada, mas simultaneamente, definida e significativa (MALUF, 2002. p. 69). A justificativa desta dupla atribuição ocorre pelo fato de a aplicação da noção de isomorfismo ser iterativa de modo restrito (não-matemático), ou seja, o resultado (da transformação) “deverá sempre sofrer uma transformação ulterior, de maneira não-sequenciada, não-transitiva”. Assim sendo, aspectos de conformação, fundamentalmente contrárias, “sofrem transformações recíprocas entre si – é a fluidez básica”. O “processo”, que desencadeia a aplicação das transformações (fluidez) estará sempre “condicionado às motivações de um sujeito” (*idem*). Ou como nos diz uma música popular brasileira, ao desejo, necessidade, vontade¹³. Todo o processo, então, é dito “sujeito dependente” (*idem*)” (MOTTA, 2006).

potencialidades unidas aos estudo e estrutura dos fundamentos da dança com a proposta triangular²⁰.

É uma teoria-metodologia, que se pretende enquanto estrutura aberta que se ressignifica de acordo com o que lhe é juntado; servindo não apenas para o samba, mas para uma forma de ensino da dança que perpassa desde contextualização anterior a esse corpo (histórico-social-político-cultural) a uma constituição ulterior que depende apenas dele (entender o samba no seu corpo a partir do tentar fazer), pois ele se faz terreiro de encontro entre um passado ancestral do samba e futuro simbólico.

Ela nos traz uma possibilidade de percebemos e nos valermos das cargas históricas, políticas, sociais e culturais como combustível para ímpeto de movimento e mimodramaturgias.²¹ Fomenta um olhar sobre a dança e aquele que dança como sujeito historiográfico, etnográfico, geográfico, sociológico, antropológico e, acima de tudo, antropofágico num mesmo espaço e todas essas possibilidades misturam-se para serem uma das vozes que o samba teve, tem e virá a ter no espaço acadêmico. A metodologia mostra que é possível ser um corpo entre; viver no fio da navalha. Como parte desse princípio, proclamamos a independência de não produzirmos barreiras conscientes para o nosso quintal. Entendemos que as dinâmicas existem e são criadas e recriadas continuamente, e estão abertas a interferências e inferências de quem chegar, quando chegar.

Elaborando esse princípio de corpo pronto, atento e aberto a necessidade de desvios, entendemos tratar-se de uma tecnologia social de “artesanias” e “gambiarragens”, tão presente no espaço sociocultural do samba. Trata-se de fazer o que se pode, com o que se tem; de se fazer muito, com criatividade e colaboração, mesmo a partir de pouco. Com esses saberes, comunidades com pouco acesso a recursos prontos para consumo imediato, aprendem a elaborar, transformar, reciclar, recriar... Fazer gambiarras²² e outras malandragens é estratégia de sobrevivência num mundo/sistema que luta contra a nossa existência. Sendo assim, faz parte das nossas metodologias e dos nossos fazeres, aprendermos a criar múltiplas

²⁰ (BARBOSA e CUNHA, 2010)

²¹ “(...) Gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante.” (SODRÉ, 1998, p.30)

²² No sentido de improviso/improvisação. Usamos gambiarra como um procedimento ou operação de constituição de soluções improvisadas para uma dada situação ou contexto.

possibilidades para alcançar um objetivo mesmo que não seja de uma maneira normativa. Faz parte da nossa metodologia e das nossas práticas explorar outras formas do fazer e utilizar materiais não convencionais, empreender uma inteligência de sobrevivência que se infiltra através de frestas.

Atuamos pelas linhas do improviso, reinventamos e inventando caminhos criativos e originais. Fazemos nossa dança e nosso aprendizado como grandes famílias que aprendem a fazer um ovo render para todos. Não é mais ou apenas uma questão de necessidade e subsistência. É um princípio de existência, baseado num modo contínuo de potência criada e partilhada, recriada e novamente repartilhada. Podemos ser um, dois ou muitos, mas seremos juntos, seremos artesanais, exusíacos e oxalufâncios, desfazendo e refazendo, criando e deixando ir... sambando e girando, gingando e sorrindo.

5. Dos Povires

O Núcleo de Estudos SaPUCa “começou” em 2020 na forma de um projeto de integração ensino-pesquisa-extensão, vinculado ao Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

De forma remota, em encontros semanais, ousamos romper a barreira espacial, geográfica e temporal, reconfigurando as expectativas de estrutura sócio interativa. Ousamos desafiar os medos da morte, os tormentos opressivos da sociedade, as crises, dentre elas, sanitária, econômica, política, institucional e humanitária, para sermos uma experiência compartilhada de alento, afeto, criatividade, alegria. Do caos, do reboiço, do movimento vivo e da interconexão formamos a nossa roda e circulamos o nosso axé; para quem quiser e puder “é só chegar chegando”.

Nesse momento, possuímos o projeto “**Quem te viu, quem te vê: Corporeidades Etnográficas do Corpo que Samba**” e o curso de extensão “**Didática da malandragem**”. O projeto prevê cinco ações ao longo da jornada: um ciclo de entrevistas com quatorze passistas de diferentes agremiações e idades; a pesquisa e o resgate de figuras históricas tradicionais dessa arte; aulas de samba no pé; um festival, denominado **Sambra** e a criação e desenvolvimento de um sítio virtual – **Sambapédia** – que possa, enfim, agregar toda a produção (midiática e

3041

textual) das ações. Já o curso, consiste numa experiência multidisciplinar, ancorada na Dança, que se divide em quinze oficinas que apresentarão aulas temáticas com personagens que representem alguma face da malandragem carioca - desde sua performance mais clássica (Zé Pelintra) à mais antropofágica (Madame Satã).

Seguimos semanalmente na prática do sonho compartilhado, ressonhado a cada encontro, desejando o encontro físico, a oportunidade de sambar e suar juntos. Mas se ainda não sentimos o calor físico dos nossos corpos, já pulsamos juntos no nosso terreiro virtual, arando ideias, fertilizando conhecimentos, cultivando fazeres e práticas, plantando sementes e colhendo alimentos que fortalecem e curam a nossa existência.

Nossos encontros e nossos sonhos são ancorados na alegria como princípio original e estruturante da vida, princípio trazido pelas matrizes africanas da nossa ancestralidade e tão presente na manifestação dançada do samba no pé. Buscamos desenvolver as nossas atividades pela força da colaboração, e é na divisão de tarefas e responsabilidades que cada um manifesta o seu melhor e zela pela comunidade. Somos estudantes, professores, dançantes e sambistas; todos aprendizes. Cada “incorporante” se achega do seu lugar histórico, do seu lugar de saber, e agrega o cortejo da Arte, da Dança e do Samba. Juntos formamos um coletivo potente, um corpo mosaico e plural, que se complementa na diversidade, e se constrói na horizontalidade, nas relações de troca, nas vivências, afetividades, concordâncias e discordâncias. Desse jeito circular e horizontal, o SaPUCa vem nascendo um pouquinho a cada semana, a cada fazer nosso.

Com esses princípios de horizontalidade, afriteiridade e partilha comunitária, o SaPUCa se afasta do sistema hegemônico e dos paradoxos excludentes, e busca a inspiração e os modos do seu fazer a partir dos referenciais afrocentrados e de outros ensinamentos pluriversos de povos originários. Somos um coletivo que nasce e renasce a cada semana, e que também já começou a nascer muito antes... De um sonho compartilhado de levar o samba no pé urbano carioca para a universidade. Não, o sonho não era levar o samba para “aprender” na universidade, nem para provar nada ou “resgatar” quem não precisa de salvamento. O sonho era levar para a universidade os saberes do samba, fazer o assentamento do coletivo dentro da instituição universitária em modos mais pluriversos. O sonho era e é compartilhar os saberes históricos, ancestrais e culturais incorporados e personificados nos corpos que sambam, que pulsam em dois tempos, riscam o

chão, requebram os quadris e dão cadência de encantamento à vida. “E se não acredita, vem no meu samba pra ver”. Laroyê, Axé e até a próxima!

Maria Alice Monteiro Motta

UFRJ

profmalicemotta@gmail.com

nucleosapuca@gmail.com

Professora Das Graduações em Dança da UFRJ. Mulher, Mãe, Artista. Possui o corpo atravessado pela ancestralidade mestiça; é vermelha, é preta: Amefricarioca.

Tem o samba no pé e no peito. É mais ponte que fonte. Integrante do Núcleo

SaPUCa.

Anderson Dionizio das Neves

UFRJ

a.dionisio@hotmail.com

Passista da Escola de Samba Mangueira, malandro da Lapa e bailarino do Teatro

Municipal do Rio de Janeiro. Professor de projetos sociais. Estudante do

Bacharelado em Dança da UFRJ; possui o corpo atravessado pela ancestralidade

mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Elvio Pereira de Assunção

(Teatro Del Pratelli)

elvio_assuncao@yahoo.com.br

Carioca da gema, canceriano, filho de Logunedé. Bacharel em dança pela UFRJ.

Atuou como intérprete e pesquisador na Cia Nudafró, Rubens Barbot. Atua como professor de teatro e dança no sistema prisional italiano. Possui o corpo atravessado

pela ancestralidade mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo

SaPUCa.

Laíza Bastos Vieira

UFF

laizabvieira@hotmail.com

Sambista desde os 3 anos e passista desde os 7. Bacharel em História da Arte pela

Uerj e Mestre em Segurança Pública pela UFF. Atualmente, diretora de passistas do

Império da Tijuca; conselheira na Associação dos Passistas do Brasil e bailarina de

comissão de frente. Mãe e mulher preta, possui o corpo atravessado pela

ancestralidade. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Regina Maria Ferreira

UFRJ

reginadomotog@gmail.com

Juiz-forana e sambista desde o ventre da minha mãe. Rainha do Carnaval de Juiz de Fora em 2000 e Rainha de Bateria da Juventude Imperial há 20 anos. Estudante

da Licenciatura em dança na UFRJ. Mãe do Arthur Carlos. Possui o corpo

atravessado pela ancestralidade. Tem o samba no pé e no peito. Integrante do

Núcleo SaPUCa.

3043

Ramon Belizário Nunes Veridiano
UFRJ

ramonbelizarionunes@hotmail.com

Nascido na tradição do Samba da cidade de Niterói; Passista da Cubango;
Estudante do Bacharelado em Dança da UFRJ. Homem preto atravessado e criado
na ancestralidade do samba. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Rosane Vianna Jorge
UFRJ

rosanevj@gmail.com

Docente da área de biomédicas da UFRJ; e estudante do Bacharelado em Teoria da
Dança. Mãe, mulher, artista. Possui o corpo atravessado pelo chamado ancestral.
Tem o samba no pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Taciana Moreira Barbosa Laranja
FAVENI

tacianamoreiralaran@gmail.com

Bacharel em Dança pela UFRJ; Pesquisadora do LICRID; Professora e coreógrafa
de projetos de Extensão. Mãe da Alice e da Ariel; mulher, artista. Possui o corpo
atravessado pela ancestralidade mestiça. Tem o samba no pé e no peito. Integrante
do Núcleo SaPUCa

Thaynã Fabiano do Rosário Vieira
UFRJ

fabianovidaloka97@hotmail.com

Licenciando em Dança pela UFRJ; nascido na tradição do Samba. Passista da
Beija-Flor e Unidos da Ponte; Professor do projeto Comunidade UFRJ. Homem
preto de família preta. Tio da Maya e pesquisador ferrenho dos aspectos do Samba;
Filho de Oxalá, guiado por Exú. Criador da Metodologia Sapuca. Tem o samba no
pé e no peito. Integrante do Núcleo SaPUCa.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira da. **Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais**. 1º. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- BOURDIEU, PIERRE. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. (3ª ed.) São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- EARP, Helenita. Sá. (2000). **As atividades Rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD**. Rio de Janeiro: Papel Virtual.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Aantônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rj: Civilização Brasileira, 2015.
- MALUF, Ued. **Cultura e Mosaico. Introdução à Teoria das Estranhezas** (2ª ed.). Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. Niterói, 232f. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. IACS/UFRJ. Niterói, 2006.

3044

PEREIRA, Barbara Regina. **Pé, cadeira e cadência: trajetórias e memórias de passistas de escolas de samba do Rio de Janeiro. Meu samba, minha vida, minhas regras.** Rio de Janeiro: Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2019.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antônio. **Flecha no Tempo.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SILVA, Wallace Lopes. **Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba.** (1ª. ed.) Rio de Janeiro: Hexis: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

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

“A dança é o punho com o qual luto contra a ignorância doentia do preconceito”¹

Maria Consuelo Oliveira Santos LINC/CNPq (UFRN) / Kàwé/CNPq (UESC)

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

Resumo: O presente trabalho expõe alguns dados iniciais da pesquisa sobre o legado da bailarina-coreógrafa Pearl Primus, uma das pioneiras quanto à utilização de temáticas de origem africana na dança moderna. A proposta tem os seguintes objetivos: apresentar dados biográficos, enumeração e análise de obras mais emblemáticas e verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança. A metodologia é qualitativa e se fundamenta em fontes documentais e bibliográficas. Concepções sobre corporalidade, ancestralidade, dança como arma social, relação entre antropologia e dança são temáticas presentes nas obras de Primus apresentadas em composições coreográficas estético-ativistas de raiz africana.

Palavras-chave: AFRODESCENDÊNCIA. CORPORALIDADE. ATIVISMO-ESTÉTICO. EPISTEMOLOGIA. DANÇA/ANTROPOLOGIA.

Abstract: The present work exposes some initial data of the research on the legacy of the dancer-choreographer Pearl Primus, one of the pioneers in the use of African themes in modern dance. The proposal has the following objectives: to present biographical data, enumeration and analysis of the most emblematic works and to verify the repercussion of Primus' legacy in the universe of dance. The methodology is qualitative and is based on documentary and bibliographic sources. Concepts on corporeality, ancestry, dance as a social weapon, the relationship between anthropology and dance are themes present in Primus' works presented in aesthetic-activist choreographic compositions of African origin.

Keywords: AFRODESCENDENCE. CORPORALITY. AESTHETIC-ACTIVISM. EPISTEMOLOGY. DANCE/ANTHROPOLOGY.

1. A título de Introdução

Este trabalho teve início a partir das idas e vidas navegando pelos caminhos interétnicos. Em um dado momento, surgiu na tela uma fotografia de Pearl Primus, em um dos seus famosos saltos, figura 1. Não procurava por esta bailarina-coreógrafa porque sequer tinha ouvido falar sobre a mesma. Certamente algumas palavras chave sobre dança, que inseri no buscador, me possibilitaram realizar este

¹Frase da autoria de Pearl Primus, citada em Santiago (2021), tradução nossa, assim como outros trechos ao longo deste trabalho.

inusitado encontro. A expressividade performática da mesma era tão provocadora e vibrante que segui procurando por mais informações e surgiam mais imagens de Primus saltando no ar, que a câmera congelou a força de um corpo ressignificando a dança de origem africana.



Figura 1. Pearl Primus em “Folk Dance” (1945). Fonte: Gerda Peterich. Disponível em: <https://tinyurl.com/34te45em> Acesso em: 10. mar.2021.

A partir daí, comecei a consultar sobre a sua biografia e encontrei relatos de uma vida muito instigante e um legado importante para a dança moderna. Uma das pioneiras quanto ao uso de proposições afro-originárias na dança nos Estados Unidos. Ao ter constatado a importância do seu trabalho, percebi que era pertinente realizar uma pesquisa sobre aspectos de sua vida, de algumas obras e a influência da mesma na dança moderna. Reencontrar bailarinos e coreógrafos pioneiros da dança de origem africana é um movimento que pode nos permitir trilhar por inspiradores caminhos. Um deles é a ressignificação de trabalhos singulares que abriram caminhos, continuam atuais e poderão ser motivadores de profícuos diálogos.

O trabalho de Pearl Primus se insere em um momento sócio-político de

3047

imensas desigualdades entre brancos e negros nos Estados Unidos e as consequentes hostilidades e violências advindas de um mundo cindido pela cor e pela condição econômica. Um momento histórico em que críticos de arte também sustentavam o preconceito contra a dança de raiz africana, acreditando que era pouco sofisticada, "primitiva", sem técnica e sem profundidade. Nas mesmas circunstâncias, o corpo negro não era considerado um "corpo de bailarino". E foi neste ambiente de intensas discriminações que Primus desenvolveu criações coreográficas denunciando injustiças contra a população negra e lutando para demonstrar a importância de saberes africanos. Gere (1994, p.2) diz que Pearl Primus é indiscutivelmente a coreógrafa mais politizada ou, no mínimo, mais sintonizada com as questões dos afro-americanos durante o período entre as duas guerras mundiais. Várias de suas obras coreográficas dizem respeito a questões sócio-raciais enfrentadas por afronorte-americanos pós-escravidão.

2. Objetivos

Os eixos principais deste estudo foram obtidos levando em consideração as seguintes perguntas: quais as contribuições de Pearl Primus ao universo da dança? Como se efetivou a articulação entre conhecimentos africanos e a dança moderna? Quais os trabalhos mais emblemáticos? É possível observar a influência estética de seus trabalhos, ainda hoje? Após este exercício, foi possível focalizar as questões que estarão permeando a investigação e, apoiada nestas inquietações, foram especificados os seguintes objetivos gerais: a) apresentar dados biográficos para que se possa contextualizar a existência e experiências de Primus em distintas realidades socioculturais, considerando que ela nasce em um país, é criada em outro e faz um regresso a lugares para o reencontro com suas origens e todo este movimento em interligação com a sua produção artística; b) elencar e realizar análise de obras mais emblemáticas; c) verificar a repercussão do legado de Primus no universo da dança, inclusive em reinterpretações coreográficas atuais.

3. Metodologia

A presente pesquisa está sendo realizada mediante uma investigação documental em integração com a bibliográfica, em reportagens de jornais,

homenagens, artigos, livros, resenhas, opiniões, vídeos e reinterpretações de criações coreográficas. E como apresenta Lévano (2007, p. 71):

A tarefa fundamental do investigador é entender o mundo complexo da experiência vivencial desde o ponto de vista de quem a experimenta, assim como, compreender suas diversas construções sociais sobre o significado dos fatos e o conhecimento.

Diante desta perspectiva, são também válidas as considerações sobre a pesquisa documental de Kripka e Scheller (2015, p.243) quando observam que

O desafio a esta técnica de pesquisa é a capacidade que o pesquisador tem de selecionar, tratar e interpretar a informação, visando compreender a interação com sua fonte. Quando isso acontece há um incremento de detalhes à pesquisa e os dados coletados tornam-se mais significativos.

Essas ponderações se coadunam com a proposta de integrar a modalidade documental com a bibliográfica. Assim sendo, considero que estas duas modalidades trarão elementos que propiciarão uma melhor compreensão do universo de Primus, considerando que a sua vida e a sua obra são um contínuo. A pesquisa online tem sido um suporte significativo para a seleção dos registros que estão disponíveis em rede.

É uma pesquisa no âmbito de uma investigação maior que abarca o estudo de criações de bailarinos e coreógrafos, nas três Américas, que referenciaram ou referenciam em suas obras questões sobre afrodescendencia, em qualquer momento histórico em que foram produzidas. Igualmente, encontra-se integrada às propostas de estudo do Grupo de Investigação LINC - Linguagem da Cena, Imagem, Cultura e Representação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e também se coaduna com trabalhos que venho desenvolvendo no Grupo Kàwé – Grupo de Estudos Afro Baianos Regionais da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), ambos inscritos no CNPq.

4. Dados biográficos

Pearl Eileene Primus foi uma pessoa multifacética, bailarina, coreógrafa, educadora, antropóloga e ativista. Nasceu em 1919, em Porto Espanha, capital da República de Trindade e Tobago e faleceu em Nova Iorque em 1994. Os pais se

mudaram para os Estados Unidos em 1921, quando Primus tinha dois anos de idade. Cresceu em Manhattan e Brooklyn. Inicialmente Primus não tinha intenção em ser bailarina, pois sua intenção era seguir a carreira médica. Quando terminou os estudos em pré-medicina, formando-se em biologia, tentou encontrar trabalho e, não conseguindo, dirigiu-se a um serviço nacional, o “National Youth Administration” que auxiliava jovens nos estudos e no primeiro emprego. Nesta instituição foi indicada para trabalhar no setor de vestuário de “América Dances” e depois passou a ser bailarina suplente, a sua primeira experiência no palco. Um ano depois concorreu a uma bolsa no “The New Dance Group” e acabou sendo a primeira aluna negra. O grupo tinha como lema “a dança é uma arma” no sentido que a dança deveria ser mais que “arte pela arte”. O grupo lutava contra a pobreza, o fascismo, a fome, o racismo, as injustiças e foi aí que Primus teve os primeiros ensinamentos de dança como uma ferramenta de denúncia social.

Posteriormente trabalhou em um nightclub chamado “Café Society Downtown” e quando o crítico de arte Edwin Denby assistiu as suas performances, manifestou que Primus “era uma dançarina diferente” e merecia alcançar rapidamente o nível de celebridade, o que realmente aconteceu. Ampliou a sua formação com Marta Graham, quem a chamava de “a pantera”, com Asadata Dafora, Charles Weidman, Louis Horst, Doris Humphrey, Hanya Holm. Dançou em lugares emblemáticos com o Madison Square Garden, Carnegie Hall e conseguiu formar a sua própria companhia de dança chamada de “Primus Company” que atuou em teatros e festivais de Estados Unidos, França, Israel e Grã Bretanha. Algumas de suas criações coreográficas: “African Ceremonial” (1943), “Strange Fruit” (1943), “The Negro Speaks of Rivers” (1944), “The Wedding” (1961), “Michael, Row Your Boat Ashore” (1979).



Figura 2. Pearl Primus em 1950. Fonte: Sutori. Disponível em: <https://tinyurl.com/fkcr4jr4>. Acesso em: 5.abr.2021.

Um dos seus trabalhos mais conhecidos é “Strange Fruit” e pode ser visto em um vídeo indicado em Primus (2020). Refere-se à brutalidade de corpos linchados e pendurados em árvores no Sul dos Estados Unidos. Esta coreografia enfoca o arrependimento e angústia de uma mulher branca ao ser testemunha de um linchamento. Para a época o tema, em si mesmo, era controverso e, ademais, juntando-se à performance de Primus em dançar os sentimentos de uma mulher branca, sendo negra. Um dos elementos inspiradores desta criação coreográfica é um poema “Strange Fruit” do professor norte-americano Abel Meeropol (1903-1986), ao registrar em versos muito fortes e pungentes a morte de dois afroamericanos, por linchamento.

Logo depois, o poema foi convertido em música e interpretado pela famosa cantora Billie Holiday. Como vemos, Primus utilizava distintos tipos de conhecimento, a exemplo da poesia, música, dramaticidade coreográfica, modalidades corporais em uma integração epistemológica. E mediante uma estética-ativista e de grande apelo social, conseguiu tornar-se conhecida e aplaudida. Yvonne Daniel (2017, p. 25) afirma: “Entre as décadas de 1930 e 1950, nos EUA, Katherine Dunham e a Dra. Pearl Primus eram as maiores celebridades afrodescendentes da dança no mundo”.

3051

Primus viajou muito, seja por apresentações coreográficas ou para ter acesso a conhecimentos africanos, caribenhos e afronorteamericanos do sul dos Estados Unidos. Dessa forma, entrelaçou saberes e demonstrou a importância de conhecimentos afro-originários em suas coreografias. Nesta direção, instaurou espaços de luta contra estigmas e preconceitos. Estudos antropológicos adensaram sua produção artística, sendo muito significativo ter vivenciado realidades de povos africanos e descendentes diaspóricos, que ficaram plasmados em suas coreografias.

Seu jeito inquieto e desejoso por conhecer a levaram a obter um doutorado em antropologia pela “University of New York” (1978) e passou a ensinar em várias universidades, a exemplo de la citada “University of New York” nos campos de “Purchase” e “Buffalo”, no “Hunter College”, “Howard University” e outras. Ademais, dirigiu diversos projetos culturais na África, América e Europa.

Entre os títulos que recebeu em África está o de “Omowale” (a criança que voltou à casa) e, segundo Schwartz (2011), era o nome que ela mais gostava porque expressava as suas raízes e suas reconexões espirituais. Todos estes dados biográficos foram obtidos a partir das seguintes referências: Lloyd (1974), Schwartz (2011); Junglebeatswing (2019); Dokosi (2020) e Ellis (s/d).

5. Dialogando com referenciais

Neste atual estágio da investigação tem sido o momento das primeiras confluências referenciais. Em relação aos trabalhos de Primus, que até a presente fase consegui ter acesso como, por exemplo, “Strange Fruit” e “The Negro Speaks of Rivers”, observei a importância do corpo como lugar de entrecruzamentos culturais, convergências de saberes e de lutas através do ativismo-estético. Rufino (2016) aponta que é pelo corpo que se observa o ataque racismo/colonialismo. Também chama a atenção que esse mesmo corpo que é atingido nos demonstra outras viabilidades, pois “as performances corporais expressam as formas de resiliência e transgressão contra as violências operadas pela colonialidade” (p.57), bem na linha que Primus imprimia em seus trabalhos, cujo corpo dançante denunciava violências contra os afrodescendentes. Desse modo, transgrediu o estabelecido e advertiu para o fato de sermos todos integrantes de uma humanidade e que as discriminações são construções sociais. Lutou para demonstrar que a invisibilidade aniquila, o racismo

destrói e dizia isso à sua audiência, pois circunscrevia a dança como uma arma social.

Daniel (2017, p. 29) observa como foram significativas as músicas e danças sagradas, pois “corpos dançantes guardavam memórias” e essas memórias possibilitavam a reconstrução e ressignificação de saberes. Igualmente é pertinente ressaltar a dimensão estético-corporal da memória no sentido de Bourdieu (2007) em termos de esquemas de ação incorporados, disposições duradouras, *habitus*, como princípios geradores e ordenadores de práticas e representações. Neste sentido, o corpo como o lugar de memória, de cultura, foi o que Primus soube tão bem expressar em suas obras coreográficas e em seu próprio corpo-dançante.

O corpo no entendimento de um *body subject* é o que sugere Jackson (1983), cujo conhecimento decorre da interligação sensorial e prática, uma inter-relação entre as formas de cognição e comportamentos. Diante disso, o autor se posiciona contrário a considerar o corpo como um objeto, ao ser visto como um veículo de expressão. De igual modo, Csordas (1990, 1994) reconhece o corpo como o “sujeito da cultura”, uma proposta que rompe com as dicotomias entre mente e corpo, sujeito e objeto. Em continuidade, a definição de *embodiment* é uma proposta para suplantiar a ideia de que o social está inscrito no corpo, pois defende que é o próprio corpo o campo da cultura. Cregan (2006) igualmente se refere a *embodiment* como a experiência física e mental da existência, a posição que possibilita o relacionamento com o outro e com o mundo.

Por conseguinte, estas noções estão nos permitindo estabelecer um diálogo com a obra de Primus, considerando que o corpo tem um grande protagonismo e que as questões socioculturais estão muito presentes em suas obras mediante a interconexão corpo-cultura. Uma perspectiva contrária ao que se diz que o corpo é um texto, pois não é um objeto em que se pode fazer uma leitura no mesmo. O corpo como lugar de cultura é espaço de intersecções com outros corpos e, diante disso, são estabelecidas confluências, convergências, interdependências, vivências. Logo, mediante interconexões entre corpos ocorre a construção de sentido. Portanto, não são mensagens que estão inscritas nos corpos, são percepções, sentimentos, sensações vividas entre corpos, sujeitos da cultura, que dimensionam, constroem e interpretam intersubjetivamente realidades que nos cercam.



Figura 3. Primus performatizando em “Rock Daniel” (1944). Fonte: Barbara Morgan. Disponível em: <https://tinyurl.com/6vb8fesw>. Acesso em: 2.jun.2021.

Encontramos em Santos (2006) o significado de temáticas ancestrais conferindo suporte à epistemologia da dança, compreendendo ancestralidade na perspectiva de conhecimento. Retornar às origens é um exercício para se conhecer os elementos que fazem parte de saberes africanos. Primus foi um exemplo dessa busca pelas origens e o fez com afinco. Voltou ao seu país caribenho, foi à África e se integrou em comunidades afronorteamericanas no sul estadunidense. Nestes lugares envolveu-se profundamente com a cultura e saberes locais reconstituindo e ressignificando a sua ancestralidade.

Com Shapiro (2016) a dança como ativismo estético como parte de uma agenda com preocupações morais, de justiça social e de direitos humanos. Igualmente é o caminho do ativismo estético-político de Primus e o fez com grande

força ao denunciar racismos, injustiças, crimes, físicos ou não, que ficaram registrados em suas coreografias.

Já em Kaeppler (2000) a imbricação entre a antropologia e a dança ao evidenciar a importância dos trabalhos de campo para o entendimento da cultura através de seus movimentos. E isso Primus deu muita atenção, pois realizava pesquisas em profundidade em comunidades africanas ou originárias, por intermédio da observação participante em uma imersão vertical e, inclusive, desempenhava os mesmos trabalhos que as pessoas locais como, por exemplo, trabalhar como imigrante em colheitas de algodão no sul dos Estados Unidos. Portanto, suas criações coreográficas ganhavam mais vida a partir dessa imergência cultural com o propósito de compreender vivenciando, na própria pele, as dificuldades do outro.

Com Oliveira e Laurentino (2020) a reflexão epistemológica e rompimento com referencialidades hegemônicas, colonialistas, crítica à dominação, às políticas de exclusão, que se encontram na mesma direção da proposta de Primus.

Por conseguinte, estes são alguns exemplos de abordagens que aportam temáticas socioculturais, histórias, epistemológicas, corporais, estéticas, éticas e políticas no estabelecimento de confluências com a história de vida de Primus e suas performances coreográficas. São estudos que estão oportunizando um caminho prazeroso entre distintas concepções, em uma interlocução aberta e sem a preocupação de modelos previamente estabelecidos.

6. Considerações finais

Finalizamos da maneira que começamos, ou seja, através de uma fala de Primus, da qual retiramos o título deste artigo (grifo nosso). É uma afirmação do que a dança significou em vida:

A dança é meu remédio. É o grito que alivia, por um tempo, a terrível frustração comum a todos os seres humanos que, devido à raça, credo ou cor, são “invisíveis”. **A dança é o punho com o qual luto contra a ignorância doentia do preconceito.** É o desprezo velado que sinto por aqueles que patrocinam com falsos sorrisos, esmolas, promessas vazias elogios insinceros. Em vez de crescer retorcida como uma árvore protegida dentro de mim, sou capaz de dançar a ira e as minhas lágrimas (Schwartz, 2011, p. IV).

É uma fala que sintetiza a sua luta através da dança. A luta contra a invisibilidade, o racismo, as formas de discriminação que se espriam em nossas

sociedades. Fica visível a decisão de afrontar circunstâncias para não sucumbir e isso se dá pela dança, o seu bálsamo.

O legado de Primus é muito reconhecido e ainda hoje suas criações coreográficas continuam sendo executadas e reinterpretadas. A coreografia da figura 4 é uma reinterpretação coreográfica de “Strange Fruit” por alunos do “Destiny Arts Center” (2018), de Oakland, denominada “Illuminate: Strange Fruit”. Este exemplo é uma afirmação contundente da contemporaneidade de sua obra que continua suscitando sentimentos, considerações e reelaborações.

Ademais, Primus demonstrou que a dança africana era uma forma de arte digna, uma modalidade de conhecimento que merecia respeito, em oposição a um certo pensamento ocidental sobre a ideia de um modo de vida “primitivo e selvagem” de populações africanas e, conseqüentemente, também de pouco valor as manifestações afro-originárias. Se atualmente já superamos esta visão, ainda continuamos diante de invisibilidades, discriminações e racismo que Primus tanto combateu em suas coreografias. A noção de um corpo como arma social faz todo o sentido, ainda hoje, considerando que todas as expressões sociais podem ser colocadas ao serviço do combate de preconceitos construídos socialmente. O seu trabalho como antropóloga foi muito significativo, pois conferiu às suas coreografias o resultado de experiências sentidas no próprio corpo. Integrar conhecimentos é outro aspecto bastante atual e encontra-se presente em seus trabalhos expressos mediante uma estética-ativista.



Figura 4. Illuminate: Strange Fruit. Reinterpretação coreográfica. Disponível em: <https://tinyurl.com/nasb22x8>. Acesso em: 8.jul.2021.

Ao ser uma pesquisa muito recente, estamos na fase de revisão de literatura e tentando estabelecer os primeiros diálogos com os referenciais que nos permitam aprofundar a compreensão das criações em dança da citada bailarina-coreógrafa. Um bom caminho nos espera até conseguirmos uma razoável interação entre as noções acadêmicas e as nossas interpretações e, neste trajeto, apresentar análises das obras mais representativas com o detalhamento que o estudo proposto merece.

Sendo assim, estas são as primeiras considerações e podemos afirmar que, mesmo estando no início de um processo, foi possível compreender certos enfoques presentes em algumas obras de Primus, exatamente pela força da sua expressividade ao conseguir enunciar, com muita clareza, aquilo que almejava e deixava patente ao sujeito-espectador. Estava clara a sua intenção, ou melhor, sensibilizá-lo através da dança em relação a temáticas de grande envergadura sócio-ético-política.

Maria Consuelo Oliveira Santos
LINC/CNPq (UFRN / Kâwé/CNPq (UESC)
consol.oliveira@gmail.com

Licenciada em Letras e em Filosofia Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).
Curso de doutorado em Antropologia Social e Cultural pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) e defesa da tese pela Universitat Rovira i Virgili (URV), Espanha.
Pós-doutorado pela Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), México.
Mestrado em Educação (UFBA) e em Antropologia (UAB), Barcelona.

3057

Referências

- BOURDIEU, Pierre. **El Sentido Práctico**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- CREGAN, Kate. **The Sociology of the Body**. London: Sage, 2006.
- CSORDAS, Thomas J. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. **Ethos**, American Anthropological Association, Virginia, vol. 18, n.1, pp.5-47, 1990.
- CSORDAS, Thomas J. **The Sacred Self: A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing**. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- DANIEL, Yvonne. O Poder do corpo dançante na performance afrodescendente. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 17-50, maio 2017.
- Destiny Arts Center. **Illuminate: Strange Fruit**. YouTube, [S.], 2018. Fotograma de 1 vídeo (0:52 / 3.36min). Disponível em: <https://tinyurl.com/nasb22x8>. Acesso em: 8.jul.2021.
- DOKOSI, Michael Eli. From backstage to choreographer, U.S audience got enthralled by Pearl Eileen Primus' African and Caribbean dance. In: **Face2face Africa**, Nova Iorque, 2020. Disponível em: <https://tinyurl.com/48s4ej26> - Acesso em: 4.jul.2021.
- ELLIS, Erin. Pearl Primus: Omowale "The child returned home". In: **Sutori**, Philadelphia, s/d. Disponível em: <https://tinyurl.com/fkcr4jr4> - Acesso em: 6. maio. 2021.
- GERE, David. Dances of Sorrow, Dances of Hope: The work of Pearl Primus finds a natural place in a special program of historic modern dances for women. Primus' 1943 work 'Strange Fruit' leaped over the boundaries of what was then considered 'black dance'. Los Angeles, **Los Angeles Times**, 24. abr.1994. Disponível em: <https://tinyurl.com/2esjbbhf> - Acesso em: 3 mar.2021.
- JACKSON, Michael. Knowledge of the Body. **Man**, Londres, vol. 18, n. 2, p. 327-345, 1983.
- JUNGLEBEATSWING. Pearl Primus. In: **Jungle Beat**, Álava, 2019. Disponível em: <https://tinyurl.com/279f29ba> - Acesso em: 6.jul.2021.
- KAEPLER, Adrienne Lois. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. **Dance Res Jour**, Cambridge, v. 32, n. 1. p. 116-125, 2000.
- KRIPKA, Rosana M. L.; SCHELLER, Morgana; BONOTTO, Danusa de L. Pesquisa documental: considerações sobre conceitos e características na pesquisa qualitativa. In: Congresso Ibero-Americano em Investigação Qualitativa (CIAIQ), 4, 2015. **Atas Investigação Qualitativa em Educação**, Aracaju/SE: CIAIQ, 2015, vol. 2, p.243 – 247.
- LÉVANO, Ana Cecilia S. Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. **Liberabit**, Lima, n.13, p. 71-78, 2007.
- LLOYD, Margaret. The borzoi book of modern dance. 2ª ed. New York: Dance Horizon, 1974.
- OLIVEIRA, Victor Hugo N. de; LAURENTINO, Thiago. "O que é que a dança tem a ver com isso?": considerações sobre perspectivas descentralizadoras antirracistas em dança. **Rev Arte da Cena**, Goiânia, v. 6, n. 2, ago-dez, 2020.
- PRIMUS, Pearl. **Strange Fruit by Pearl Primus**. Performance de WATSON, Dawn Marie. YouTube, [S.], 2020. 1 vídeo (3.47min). Disponível em: <https://tinyurl.com/5xyp7crz> - Acesso em: 2. mar. 2021.
- RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Antropolítica**, Niterói, n.40, 1 sem, 2016.

SCHWARTZ, Peggy; SCHWARTZ, Murray. **The dance claimed me**: a biography of Pearl Primus. New Haven/London: Yale University Press, 2011.

SHAPIRO, Sherry Badger. Dance as activism: the power to envision, move and change. *In*: **Dance Res Aot**, Auckland, Nova Zelândia, n.4, 2016.

SANTIAGO, Claudine. 3 Iconic Black Dancers That Were Influential to the History of American Dance. *In*. **This Biz Works**, [S.], 15 mar.2021. Disponível em: <https://tinyurl.com/asynfb5f> - Acesso em 5 abr. 2021.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

Corpos Fuás: poéticas negras transgressoras, risíveis, irônicas e paródicas na cena contemporânea de dança.

Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

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

Resumo: “Corpos Fuás” é um trabalho artístico oriundo das pesquisas sobre o corpo negro na cena contemporânea. O objetivo central do presente trabalho é apresentar as representações do corpo negro na sociedade contemporânea, destacando as personagens femininas em diferentes campos artísticos e o enfrentamento dos corpos femininos no combate ao racismo em contexto sócio-cultural distinto. O poético, o político, o risível, o irônico e o paródico se entrecruzam nas cenas coreográficas para friccionar e tensionar a realidade social, cultural e política das personagens nas cenas performadas. O referencial teórico metodológico adotado tem como base os estudos cartográficos.

Palavras-chave: CORPOS FUÁS. POÉTICOS. PARÓDICOS. RISÍVEIS. IRÔNICOS.

Abstract: “Fuás Bodies” is an artistic work originated from researches about the black body in the contemporary scene. The central objective of this work is to present the representations of the black body in contemporary society, highlighting the female characters in different artistic fields and the confrontation of female bodies in the fight against racism in a distinct socio-cultural context. The poetic, the political, the laughable, the ironic and the parodic intersect in the choreographic scenes to rub and tense the social, cultural and political reality of the characters in the performed scenes. The theoretical and methodological referential is structured based on cartographic studies.

Keywords: FUAS BODIES. POETIC. PARODIC. RISIBLE. IRONIC.

1. “Corpos Fuás”: Questões Introdutórias

De acordo com o dicionário Houaiss online (2021) de língua portuguesa, fuá significa briga, intriga, fuxico, conflito, cavalo manhoso e assustado. Assim, o título deste artigo possui um caráter provocativo, visando desafiar o pensar acerca do que poderia ser chamado de “Corpos Fuás” na cena de dança.

Desde criança ouvia minha saudosa mãe pronunciar a palavra fuá, para ela são as coisas fora do lugar e bagunçadas, mas também tem a ver com pessoas que gostam de fuxico e de intriga. Em casa, a palavra fuá servia para designar o estado de desalinho e assanhado dos cabelos. Ainda hoje, posso ouvir a voz da minha mãe dizendo: “vai pentear esse cabelo que está parecendo um fuá”. Nessa

3060

perspectiva, é uma palavra que transita entre a memória ancestral e afetiva dos cabelos desgrenhados na infância e as reflexões acadêmicas como pesquisadora e docente das danças afroreferenciadas.

“Corpos Fuás” é uma criação coreográfica que aborda o racismo imputado ao povo negro em diferentes contextos sociais, políticos e culturais. Trata-se de um trabalho sobre o corpo negro feminino, performando em cenários e práticas sociais discriminatórias de raça e gênero. A obra coloca em cena a violência, a humilhação, a subalternização e as investidas frequentes de invisibilização dos corpos negros de homens e mulheres em diferentes setores das sociedades que ainda conservam vieses colonialistas, como é o caso da brasileira. De acordo com Rufino (2016), o corpo é, em primeira instância, o lugar das ações colonizadoras, mas também é o lugar da transformação e de mudanças capazes de transgredir a cultura corporal colonizada rumo a contextos decoloniais.

Nessa direção, o corpo de uma mulher negra, eleita Miss Brasil no ano de 2017, é alvo de discursos de ódio nas mídias sociais por homens e mulheres brancos inconformados pela eleição de uma mulher negra como a mais bela do Brasil. No filme “Hidden Figures”, três mulheres negras afro-americanas sofrem em seus corpos o preconceito racial e de gênero na NASA¹

Inicialmente é importante destacar que o filme “Hidden Figures”, caso fosse traduzido no Brasil ao pé da letra, seria “Figuras Escondidas”, mas foi traduzido por “Estrelas Além do Tempo”. Convém citar a pertinente crítica de Liliana Rocha sobre essa tradução para o português e faz a seguinte pergunta: “Por que no Brasil “Hidden Figures” foi traduzido como estrelas além do tempo? Para Rocha (2017), não se trata de apreciar ou não o título traduzido. Para ela “Figuras Escondidas” possui conotação transgressora e ideológica, portanto traduzir o filme no Brasil para “Estrelas Além do Tempo” mascara as discussões sobre o racismo, bem como revela a dificuldade objetiva dos brasileiros em enfrentar o racismo e as contradições que lhes são inerentes.

[...] Está claro que Figuras Escondidas tem um viés mais provocativo e ideológico enquanto “Estrelas Além do Tempo” tem um viés mais romancado. Assim, a mudança na tradução para o português expressa a dificuldade do brasileiro na discussão transparente do racismo no país (ROCHA, 2017, p.2).

¹ NASA significa: The National Aeronautics and Space Administration.

2. Na interseccionalidade dos "Corpos Fuás"

O filme intitulado "Hidden Figures" (2016) traduzido para o Brasil como "Estrelas além do tempo", se baseia na história de vida de três mulheres afro-americanas. As personagens são representadas pelas atrizes Taraji P. Henson, Octavia Spencer e Janelle Monáe. As três mulheres negras são as matemáticas, Katherine Johnson (1918-2020), Dorothy Vaughan (1910-2008) e Mary Jackson (1921-2005), cuja tríade é responsável pelo lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no referido filme. Essas três mulheres, assim como a Miss Brasil, Monalysa Alcântara, enfrentam ao mesmo tempo o preconceito racial e de gênero. Embora os fatos encenados no filme tenham ocorrido no século XX nos Estados Unidos da América e a eleição da Miss Brasil tenha sido no século XXI, no Brasil, a temporalidade e os espaços geográficos e culturais distintos só demonstram que todos os corpos negros vivenciaram e ainda vivenciam, em diferentes contextos sócio-culturais, toda ordem de violência social, moral e simbólica. "[...] É no território corporal, na fisicalidade do ser ou nas subjetividades que operam essas consequências. Desvio existencial, descredibilização dos modos de saber e nas mais variadas formas de subordinação dos corpos" (RUFINO, 2016, p. 57).

Os corpos que dançam em corpos fuás são corpos em cena, performando conflitos do ser e do existir, enquanto corpos femininos e negros. Corpos discriminados e problematizados na interseccionalidade. "Para apreender a discriminação como um problema interseccional, as dimensões raciais ou de gênero, que são parte da estrutura, teriam de ser colocadas em primeiro plano, como fatores que contribuem para a produção da subordinação" (CRENSHAW, 2002, p.176).

Os corpos das personagens do filme "Hidden Figures" e da Miss Brasil suscitam a construção de ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial com a utilização de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações racistas/colonizadoras.

Nessa perspectiva, "Corpos Fuás" é organizado cenicamente a partir da linguagem do cinema, ou seja, as cenas performadas são nominadas de "takes" abaixo relacionadas:

Take 1- denominado do "Fruto ao Macaco", os dançarinos estão em cena com camisetas brancas e com "Maçãs do Amor"² nas suas bocas. As maçãs em contato com a saliva dos bailarinos fazem escorrer sobre as camisas brancas um líquido vermelho e viscoso resultado do açúcar e do corante usado para caramelizar as maçãs. Essa cena está associada à projeção de um vídeo, que é exibido ao fundo do palco, mostrando imagens do "Homo neanderthalensis" ou "Homem de Neandertal". A cena se desenrola com as maçãs caindo da boca dos bailarinos e, neste momento, a fórmula da gravidade de Newton é projetada na tela, a cena prossegue com os dançarinos gesticulando e emitindo sons como se fossem macacos, em alusão à ideia errônea de que o pai da teoria da evolução, o cientista Charles Darwin (1809-1882) teria dito que o homem descende do macaco. Na verdade, o que Darwin disse é que o homem e o macaco descendiam de um ancestral comum que não era homem nem macaco.

Assim, no **Take1** o objetivo é provocar reações risíveis, irônicas e paródicas, visando deslocar e promover rupturas no comportamento racista e sub-reptício quando se estabelece uma associação, um vínculo entre homens negros e mulheres negras com o macaco. Neste viés, as imagens visam também a ressignificação em outros contextos interpretativos e discursivos. Para Alavarce (2009), a paródia, a ironia e o riso são formas críticas e transgressoras dos diferentes discursos.

A opção de levar para cenas questões afeitas aos corpos femininos negros, se deve em parte pela identificação da autora deste artigo com as questões de raça e de gênero, bem como na condição de artista e pesquisadora das matrizes estéticas e conceituais afroreferenciadas na dança e na cultura brasileira contemporânea. Ademais por compreender que o racismo atinge mulheres e homens de forma diferenciada.

[...]. Considerando que a discriminação racial é frequentemente marcada pelo gênero, pois as mulheres podem as vezes vivenciar discriminações e outros abusos dos direitos humanos de uma maneira diferente dos homens, o imperativo de incorporação do gênero põe em destaque as formas pelas quais homens e mulheres são diferentemente afetados pela discriminação racial e por outras intolerâncias correlatas. Portanto, a incorporação do gênero, no contexto da análise do racismo, não apenas traza à tona a discriminação racial contra as mulheres, mas também permite um

² "Maçãs do Amor" são maçãs caramelizadas com açúcar e corante vermelho normalmente vendidas em festas populares, em parques temáticos ou mesmo nas ruas das cidades (nota da autora).

entendimento mais profundo das formas específicas pelas quais o gênero configura a discriminação também enfrentada pelos homens. (CRENSHAW, 2002, p.173).



Figura 1: O asfalto. Asphalt Wallpapers 38256 Disponível em: <https://hdwallsource.com/asphalt-wallpapers-38256.html>. Acesso em 01. 07. 21.

Take 2- Cena intitulada do "Piche ao Asfalto" Esta cena apresenta uma projeção de imagem de uma estrada de asfalto em referência aos homens negros e mulheres negras brasileiros/as que vivem à margem da sociedade, ou seja, seres humanos desprovidos de condições mínimas no âmbito cultural, social, educacional, de saúde e de garantias para o exercício pleno de sua cidadania. Por analogia, é possível dizer que seus corpos não foram protegidos pelo estado brasileiro e assim permanecem no asfalto ou saindo deste, quase sempre corpos em queda ou em situação de morte simbólica ou física. Corpos literalmente ladeira abaixo, corpos negros devolvidos ao asfalto. Contudo, os corpos negros saem do asfalto se levantam e desfilam nas passarelas da vida e dos concursos de beleza. Assim o fez a Miss Brasil do estado do Piauí, Monalysa Alcântara, eleita no ano de 2017 como a mais bela do Brasil.



Figura 2. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Mariana Ribeiro Pinto Brimdjani, interage com a imagem da Miss Monalisa Alcântara, que se encontra projetada, ao fundo.
Fonte: Wallacy Medeiros.

Canção Das Misses³

Os Estados Brasileiros se apresentam
Nesta festa de alegria e esplendor
Jovens misses seus Estados representam
Seus costumes, seus encantos, seu valor

Em desfile, nossa terra, nossa gente
Pela glória do auriverde em céu de anil
Sempre unidos
Leste, Oeste, Norte, Sul
Na beleza das mulheres do Brasil.

A dançarina em "Corpos Fuás" dialoga com as imagens de Monalisa Alcântara e performatiza a personagem da Miss Brasil, reproduzindo os gestos, o vestuário e todos os trejeitos de Monalisa Alcântara. A imagem do afresco é projetada ao fundo do palco, local de onde parte a ação performática da dançarina. O fundo musical é composto pela canção "Canção das Misses" criada na década de

³ In: Letras. Versão simplificada da letra Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ellen-de-lima/707612/>. Acesso em: 9.jul.2021.

1960 pelo compositor Lourival Faissal e consagrada na voz da cantora baiana Ellen de Lima.

Necessário se faz destacar que os desfiles de Miss Brasil são realizados desde 1954 e este ano até a presente data, somente três mulheres negras foram eleitas Misses Brasil. Deise Nunes eleita em 1986, isto é, trinta e quatro anos depois do primeiro concurso realizado em 1954. Raissa Santana foi eleita em 2016, ou seja, trinta anos após a eleição de Deise Nunes e Monalysa Alcântara eleita um ano após a sua antecessora Raissa Santana.

Os dados apresentados demonstram que o Racismo no Brasil existe, não é invenção, nem "mimi" ou coisas do gênero presentes nos discursos negacionistas dos problemas raciais e de gênero no Brasil. Deste modo, a ausência de mulheres negras nos concursos de miss, desde a sua criação, é reflexo de uma sociedade pautada no modelo de beleza eurocêntrico. "Os concursos de beleza são exemplos de como o "belo" tem suas origens nos padrões eurocêntricos e de como a beleza é algo socialmente construído" (VIEIRA, 2019, p.2).

Nessa direção, a visão eurocêntrica corrobora os discursos de ódio nas mídias sociais utilizados por homens e mulheres brancos, inconformados pelo fato de uma mulher negra ter sido eleita miss Brasil, ainda que ela seja a quarta miss negra eleita num período de sessenta e três anos de realização dos concursos de Miss Brasil. Igualmente é imprescindível pontuar que esses comportamentos além de racistas são, sobretudo, formas de se imputar ao corpo da mulher negra um status subalterno, inferior, de desejo de morte e invisibilidade do corpo negro e feminino. Convém destacar, as frases ofensivas e discriminatórias dirigidas à Monalysa Alcântara na rede social Facebook: "credo! A miss Piauí tem cara de empregadinha, cara comum, não tem perfil de miss, não era pra tá aí. Sorry". "Não é exagero, só quero que ela morra antes do MU, pra Ju assumir o posto". Nesta última frase o internauta se refere ao Miss Universo (MU) e a Ju, iniciais do nome da Miss Rio Grande do Sul, Juliana Muller, segundo lugar no certame.

Take 3 "Das Ignorâncias" as cenas desta tomada evidenciam imagens do filme "Hidden Figures" referente às discriminações sofridas pela personagem Katherine Johnson, uma matemática brilhante contratada pela NASA e interpretada pela atriz Taraji P. Henson.

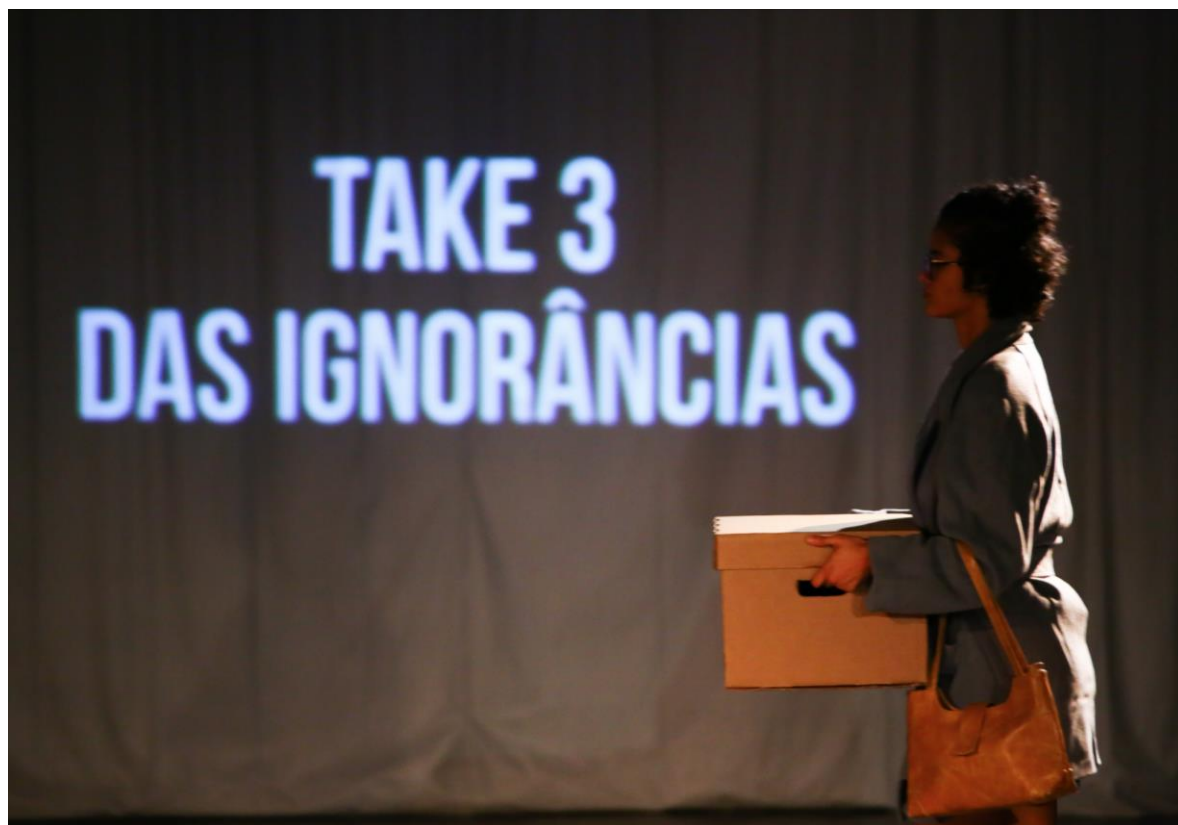


Figura 3. Foto do Espetáculo coreográfico "Corpos Fuás". A dançarina Ariadna Medeiros, com a caixa de papelão nas mãos. Fonte: Wallacy Medeiros.

Em vista disso, a primeira cena em "Corpos Fuás" é performada por uma dançarina que se veste de forma semelhante à personagem do filme, bem como transporta em suas mãos objetos semelhantes aos da citada personagem. A paródia é utilizada nesta cena como recurso de releitura e ressignificação estética da linguagem do cinema para a dança. Essas cenas são projetadas no fundo do palco, se conectam e se relacionam com a performance dançada, ou seja, a dançarina dialoga com os movimentos realizados pela personagem de Katherine Johnson. A cena projetada e performada destaca o momento em que Katherine Johnson adentra o escritório da NASA transportando uma caixa de papelão. Ao abrir a porta da sala onde irá trabalhar, se depara com um ambiente repleto de homens brancos. De forma insegura, Katherine entra no recinto e, imediatamente, um homem branco coloca um cesto de lixo sobre a caixa que ela carrega.

Neste sentido, a ação do homem indica um comportamento racista e discriminatório, pois ao colocar o cesto de lixo nas mãos de Katherine, ele acredita que ela, uma mulher negra na NASA, somente poderia ser uma faxineira e, como tal, uma empregada com funções subalternas e de nível inferior aos funcionários da agência espacial americana. Em um ato semelhante ao comportamento de

3067

Katherine, a dançarina no palco coloca o cesto de lixo no chão, senta-se à mesa e em seguida se dirige para uma escada, que está ao lado direito do palco. A cena projetada do filme se transforma e apresenta Katherine nos degraus de uma escada, escrevendo na lousa uma complexa e precisa fórmula matemática do lançamento em órbita do ator Glen Powell, que interpreta o astronauta John Glenn no filme.



Figura 4. Foto da Personagem do filme “Hidden Figures” com Katherine Johnson em uma escada desenvolvendo fórmulas matemáticas. Disponível em: <https://replicationindex.com/2017/04/07/hidden-figures-replication-failures-in-the-stereotype-threat-literature/>. Acesso em 1. 07. 21.

A dançarina estabelece um diálogo paródico com a cena da matemática Katherine, pois, ao subir na escada não consegue permanecer por muito tempo em pé e o seu corpo é sempre puxado para baixo, em alusão à dificuldade do povo negro de não apenas conquistar o lugar almejado, mas sobretudo o direito e a garantia de permanecer nos lugares conquistados, sem as ameaças costumazes impostas pelas desigualdades sociais e históricas presentes na sociedade brasileira. Estas desigualdades geralmente colocam homens e mulheres negras nos mais baixos degraus da escalada social.



Figura 5. Foto do Espetáculo coreográfico “Corpos Fuás”. A dançarina Ariadna Medeiros na escada.
Fonte: Wallace Medeiros.

A metodologia de pesquisa utilizada tem como base o método cartográfico em consonância com as ideias de Deleuze Guattari (1995) acerca dos princípios rizomáticos que orientam a construção das cenas coreográficas e sua relação dialógica com os personagens do filme e sua dramaturgia. A dança se constrói a partir de pistas ou mapas que delineiam o percurso e idealização das cenas performadas. Assim, a pista de número, o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo utiliza os quatro gestos de atenção elucidados por Kastrup e Escóssia (2015), o pouso, rastreio, o toque e o reconhecimento atento. O pouso é a observância das características relacionadas às personagens do filme “Hidden Figures” e aos concursos de Miss Brasil. O Rastreio é o mapeamento dos diferentes discursos racistas dirigidos à Miss Brasil Monalysa Alcântara, à personagem Katherine Johnson e às demais personagens negras do filme. O toque é a percepção da interseccionalidade nas relações de gênero e de raça que se apresentam de forma semelhante nas personagens negras e na Miss Brasil. No reconhecimento atento são identificadas as características da Ironia, da paródia e do riso e, posteriormente, são feitas as escolhas apropriadas na utilização dessas

figuras de linguagem, tendo em vista a ressignificação estética de todo material, gestual, fílmico, discursivo e narrativo na criação de "Corpos Fuás."

Considerações Finais

Os corpos das personagens do filme "Hidden Figures" e da Miss Brasil constroem ações performativas corporais em dança, numa perspectiva decolonial, que se utiliza de conteúdos paródicos, irônicos e risíveis para questionar, denunciar e decolonizar ações colonizadoras e racistas.

"Corpos Fuás" é uma tentativa, um caminho de falar sobre coisas sérias e que incomodam a autora deste artigo, mas que também diz respeito ao contexto sócio-histórico brasileiro. Assim, a proposta coreográfica se traduz em provocações, tensões como estratégia para refletir e vislumbrar novos caminhos para homens e mulheres negras no Brasil contemporâneo.

Nessa perspectiva acredita-se que a dança pode contribuir e possibilitar que as pessoas reflitam criticamente a vida em suas diferentes dimensões, em especial a vida e os corpos de centenas e milhares de homens e mulheres negras do Brasil que dia a dia enfrentam dificuldades e preconceitos racial e de gênero.

"Corpos Fuás" é um trabalho estético e poético não romanceado sobre questões raciais e de gênero vivenciadas por mulheres brasileiras e estadunidenses em tempos, espaços geográficos e culturais distintos, porém semelhantes na forma de tratar e lidar com o racismo e as mulheres. Mulheres que ousaram no passado e ainda hoje no presente continuam fazendo fuás, pois ousam transgredir o sistema cultural, social e hegemônico dominante, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos da América.

Assim, os corpos de Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e Monalysa Alcântara são corpos que ousam adentrar onde não são bem-vindos e aceitos, portanto, são corpos insubordinados e nas suas insubordinações, bagunçam, causam intrigas, provocam confusões e rupturas no sistema dominante.

As dançarinas e os dançarinos de "Corpos Fuás" encontram em Katherine Johnson, Dorothy Vaughan, Mary Jackson e em Monalysa Alcântara inspiração para traduzir em movimentos o poder transgressor e a ousadia dessas mulheres, todavia convém esclarecer que "Corpos Fuás" não é uma proposta de transcender a realidade das personagens do filme e tão pouco da Miss Brasil Monalysa Alcântara.

3070

Isto significa dizer, que "Corpos Fuás" performatiza a imanência, ou seja, o estado de realidade sócio, política, cultural e concreta de mulheres e homens negros que vivenciam toda sorte de discriminação racial e de gênero independente do seu país de origem. Acredita-se que às mulheres e homens negros que provocam fuás transformam vidas, realidades sociais, produzem esperanças e deixam legados para gerações futuras. Vida longa aos "Corpos Fuás". Viva!

Maria de Lurdes Barros da Paixao
(UFRN)

maria.paixao@ufrn.br

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 Colaboradora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA.

Referências

ALAVARCE, Camila da Silva **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível :<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/109119/ISBN9788579830259.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em 02/06/2017.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. In: **Estudos feministas**, p.171-188, Ano10,2002.Disponível:<https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 01/04/2021.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro, Editora 34, 1995.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário on line de português**. Disponível: <https://www.dicio.com.br/houaiss/>. Acesso em 01/04/21.

Hidden Figures.Direção Theodore Melfi.Produção: Donna Gigliotti, Peter Chernin, Jenno Topping, Pharell Williams. Produzido por Fox 2000 Chermin Entertainment. (127min). Elenco: Taraji P. Henson, Octavia Spencer, Janelle Monáe, Kevin Kostner, Kirsten Dunst e Jim Parsons. 2016. Distribuído por 20th Century Fox Studios.

KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da. Orgs. **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-Intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ROCHA, Liliane. **Por que no Brasil "Hidden Figures" foi traduzido como "Estrelas Além do Tempo"?** Disponível :<https://ceert.org.br/noticias/genero-mulher/15646/por-que-no-brasil-hidden-figures-foi-traduzido-como-estrelas-alem-do-tempo>. Acesso em 20/11/2017.

RUFINO, Luiz. Performances Afro-diásporica e Decolonialidade: O saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

VIEIRA, Alba. Representação e representatividade da Mulher Negra pela mídia no Brasil. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros (NEIAB-UEM)**, Paraná v.03, n.01, 1-18, 2019.

3071

“Quando a Senzala virar Terreiro”: Historicidade e Rito na construção da cena performativa manifesto

Matheus Foster Dias (UNIRIO)

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

Resumo: O presente artigo pretende trazer a pesquisa desenvolvida para a criação da performance “Quando a Senzala virar Terreiro”. Uma pesquisa acerca da função das Senzalas na estrutura social colonial, em contraposição com seu caráter de espaço de resistência dos povos explorados. Essa reflexão aqui se encontra com características dos rituais religiosos e festivos, para formar uma narrativa decolonial, que veem reivindicar, através da sobreposição de temporalidades, e/ou do tempo espiralado, segundo a cosmovisão africana, o protagonismo negro, em face ao apagamento histórico, que os povos trazidos de África sofrem na formação sociocultural do Brasil.

Palavras-chave: PERFORMANCE, HISTORICIDADE, RITUAL, SENZALA, JONGO, UMBANDA.

Abstract: The present article intends to bring the research developed for the creation of the performance “When the Senzala becomes Terreiro”. Research about the role of Senzalas in the colonial social structure, in contrast to its character as a space of resistance for exploited peoples. This thought meets the characteristics of religious and festive rituals in this study, to form a decolonial narrative, which comes to claiming, through the overlapping of temporalities, the black protagonism, in the face of the historical erasure, that the peoples brought from Africa suffer in the formation of Brazil.

Keywords: performance, historicity, ritual, Senzala, Candomblé, Umbanda.

1. Apresentação

Utilizar de fatos históricos na construção da cena, nos leva a refletir nosso passado, para ler o presente, e intervir no futuro. São várias as pesquisas que buscam, a partir de uma leitura histórica, trazer uma estética reflexiva para seus trabalhos. Nesta pesquisa, o documento histórico, aliado a poéticas de cena, foram mecanismos criativos na concepção de uma performance, que se propõe a levar a cena denúncias sociais, traços identitários e apagamentos históricos. Assim sendo, o presente artigo pretende apresentar o processo teórico-prático de concepção e

montagem da vídeo-performance¹ “Quando a Senzala virar Terreiro”, passando primeiramente pela pesquisa teórica, e chegando até o trabalho prático.

Partimos de uma pesquisa teórica realizada tendo as Senzalas como objeto. Tal pesquisa seguiu em dois caminhos diferentes, que se encontram na análise da jornada vivida pelos escravizados no período colonial. O primeiro caminho aponta para a leitura da história formal, que nos ensina a Senzala com o papel social de acomodar corpos escravizados depois do trabalho nas fazendas. Espaços esses, que durante o processo de transferência do colonialismo rural para o urbano passaram-se a se chamar de mucambos, e hoje podem ser comparados às favelas e periferias. O outro caminho seguiu a partir de uma reflexão das Senzalas, agora entendidas como espaços de trocas de saberes e fazeres dos povos escravizados, e não mais como espaço de dor e sofrimento. Essa reflexão, encontra-se na cena com os rituais de canto, dança e batuque realizados nesses espaços que representaram a resistência, e com isso a existência cultural, para esses povos.

Na dobra de temporalidade proposta na reivindicação que os espaços que abrigaram Senzalas, abriguem hoje espaços de memória, este trabalho se debruçou na imagem de Exu, Orixá dos cultos de Candomblé e entidade nos cultos de Umbanda. Exu é considerado o Guardião do Tempo, da dinâmica dos movimentos e da abertura dos caminhos, e por isso serve de símbolo ao movimento temporal, bem como a reivindicação social proposta na performance.

A cena em questão busca fomentar uma reflexão sobre a necessidade de reivindicar um novo olhar sobre nossa história, evidenciando e valorizando a trajetória, e cultura dos diversos povos responsáveis pela construção do Brasil. Para além disso, buscamos com esse trabalho artístico reivindicar o lugar merecido de reconhecimento das epistemologias dos povos afro diaspóricos, sequestradas no processo exploratório de colonização, como lugar de aprendizagem e formação de conhecimento.

Este artigo faz parte da avaliação da disciplina de Poéticas da Cena, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, sob orientação do Professor Doutor Marcio Freitas. A performance “Quando a Senzala vira Terreiro” faz

¹ A pesquisa foi idealizada para ser uma performance, a ser levada para rua, com o público. No entanto, devido a epidemia Covi-19, e em respeito às instruções sanitárias, que recomenda o distanciamento social, o trabalho foi feito em forma de vídeo. No decorrer deste artigo poderemos usar o termo performance em referência ao trabalho sobre a cena em si.

parte da disciplina Performance e Antropologia da Dança, do mesmo Programa, sob orientação das Professoras Doutoras Juliana Manhães, e Denise Zenicola.

2. Historicidade e Cena

Uma história de sequestro e cativoiro

De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta. (FAFON, 2008. Pag. 104.)

Em 1500, quando a Cruzada Portuguesa chegou nas Terras que hoje conhecemos como Américas, o Novo Mundo, logo, inspirados na experiência das plantações de cana-de açúcar da Ilha da Madeira, e pela frustração na busca por ouro,² começaram com um dos maiores esquemas de tráfico humano da história da humanidade. Os navios que atravessam o Oceano Atlântico na rota entre África e América levaram 4,9 milhões de prisioneiros para serem escravizados no Brasil³. Antes mesmo de deixar sua terra, os africanos eram submetidos a violências simbólicas, que visavam que “fossem libertos” das suas crenças, costumes e ritos, e do maior dos males, o pecado original, de ter a pele negra.

O que é soprado para nós aqui como descobrimento nada mais é, do aquilo que os jongueiros chamariam de marafunda. Considerarei a obra do colonialismo como uma marafunda. Para os jongueiros essa noção designa os efeitos desencantadores das palavras malditas, pragas rogadas, dismantelo, má sorte, flechas cuspidas sorratamente, que operam na perda da potência daqueles que são alvejados. Assim, o que proponho pensar como “marafundas coloniais” são demandas de bocas mentirosas, indefensáveis espiritualmente, que até os dias de hoje continuam a empreender esforços e sustentar regimes de poder e classificação social sobre as dimensões do ser e seus saberes. (RUFINO, 2019. Pág. 62.)

As palavras do prof. Luiz Rufino trazem a sabedoria praticada dos jongueiros, praticantes do Jongo; dança das Senzalas, que resistiu às tentativas de apagamento inerente a prática colonialista, que prega e prática a homogeneização como meio para a dominação; para concretizar a imagem das violências que constituíram a origem da história do que hoje chamamos de Brasil. O que a história

² **GUERRAS do Brasil.doc.** 2019.

³ Dados da The Trans-Atlantic Slave Trade Database, um esforço internacional de catalogação de dados sobre o tráfico de escravos - que inclui, entre outros, a Universidade de Harvard, In <https://www.bbc.com/portuguese/brasil/7/08/2018>. Visto em 07/05/2021.

formal ensinada nos apresenta como “descobrimento” é na verdade uma justificativa para uma política de violência física e simbólica contra povos sequestrados, no caso dos africanos, produzindo nessas presenças a condição da impossibilidade.⁴ O saldo dessa política apresenta sequelas nos dias de hoje nas relações sociais, e pode ser facilmente observado na realidade de desigualdade social brasileira.

As pessoas sequestradas de África, trazidas para o Brasil, ao chegar aqui eram vendidas, e deviam trabalho e obediência aos seus novos compradores, agora reconhecidos como seus donos. Não tinham direito a nenhum tipo de liberdade. Sua existência passaria a estar determinada pela relação de *Senhor e Escravo*, onde os brancos mandam e os negros obedecem. Neste modelo colonizatório a moradia das pessoas era organizada se utilizando da mesma lógica segregadora: famílias brancas, abastadas, com terras ocupavam as *Casas Grandes*, casas espaçosas, com muitos cômodos, com boas estruturas; enquanto para pessoas negras, trazidas de África para serem submetidas a trabalhos forçados, violências físicas e simbólicas, já mencionadas acima, ocupavam espaços chamados de *Senzala*, espaços precários, superlotados, sem estrutura digna. Além da falta de estrutura, as Senzalas se localizavam dentro das terras dos Senhores estreitando a relação doméstica e impossibilidade de liberdade presente no modelo escravagista. Podemos assim entender a diáspora africana forçada, para o continente americano como um grande sequestro, e as Senzalas como os cativeiros.

A presença de pessoas escravizadas nas fazendas não estava restrita ao trabalho nas plantações, e às Senzalas. Nas Casas Grandes também circulavam as presenças desses trabalhadores explorados que tinham como obrigações as tarefas internas na casa referentes a cozinha e limpeza, bem como fazer, companhia principalmente as Sinhás, no seu cotidiano. Esse fato criou uma espécie de categoria entre os escravizados que ocupavam a Casa Grande, e os que ocupavam as Senzalas.

A falta de legislações destinadas a relação entre Senhores e Escravizados, bem como a distância da Coroa Portuguesa, ou qualquer outro poder que pudesse regular essas relações, faz com que a autoridade esteja voltada para o poder familiar constituído, tendo a relação escravocrata como parte desse poder, normalizando assim os abusos e as explorações, inclusive sexuais.⁵ Foi a partir da

⁴ SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 42.

⁵ SOUZA, 2017. Pág. 49.

violência sexual cometida sistematicamente sobre os corpos de mulheres negras escravizadas, motivada pela necessidade de povoar o país, que se forma a miscigenação característica da sociedade brasileira. Ou seja, o povo brasileiro mestiço é fruto da violência e da dor praticados na Senzala.

Mais tarde, no início do século XIX, com a diminuição da atividade econômica rural, e o surgimento das primeiras cidades, potencializado pela vinda da família real ao Brasil (1808), as moradias de trabalhadores escravizados deixaram de ser as Senzalas rurais, e passaram a ser os Mucambos, casebres de palha, localizado em áreas pobres.

Qualquer semelhança com a contemporaneidade não significa nenhuma coincidência. A política segregadora escravocrata se reflete no racismo estrutural que caracteriza as relações sociais no Brasil. Hoje podemos perceber que as Senzalas coloniais são as “quartos de empregada”, presente na maioria das moradias de classe média alta e alta no país, e esses quartos são na maior parte das vezes ocupados por mulheres negras⁶. Os mucambos, por sua vez, podem ser facilmente entendidos como as favelas e comunidades, onde muitas pessoas, pretas e pobres, vivem em condições precárias. Sobre isso, Lélia Gonzales (1935 – 1994), filósofa e política negra brasileira, nos lembra que

As condições de existência material da comunidade negra remetem a condicionamentos psicológicos que têm que ser atacados e desmascarados. Os diferentes índices de dominação das diferentes formas de produção econômica existentes no Brasil parecem coincidir num mesmo ponto: a reinterpretação da teoria do “lugar natural” de Aristóteles. Desde a época colonial aos dias de hoje, percebe-se uma evidente separação quanto ao espaço físico ocupado por dominadores e dominados. O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade ou do campo e devidamente protegidas por diferentes formas de policiamento que vão desde os feitores, capitães de mato, capangas, etc, até à polícia formalmente constituída. (GONZALES, 1984, Pág. 232-233.)

As Senzalas enquanto Terreiros

Tava durumindo, Cangoma me chamou
Disse levanta povo, cativo já acabou⁷

⁶ Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) Contínua Anual 2019, (IBGE).

⁷ Jongo gravado pela primeira vez, na década de 1970, por Clementina de Jesus.

Apesar da dor e do sofrimento vividos nas Senzalas, inerentes a condição enfrentada pelos escravizados, esses espaços abrigaram também muita resistência, tanto a nível físico, quanto no plano simbólico e cultural. Eram nesses espaços, ou em lugares mais escondidos como nas matas, ou na beira de rios, que os negros sequestrados de África, podiam exercer, mesmo que de forma velada, suas tradições.

A Senzalas também eram lugares de festa, danças, cantos, e lugar de exercer a religiosidade. Lugar de praticar fazeres e saberes que atravessaram o Atlântico, e resistiram a tantas tentativas de apagamento, assim como os saberes adquiridos da experiência vivida na colônia. Capoeira, comidas, o culto aos Orixás, e as danças de roda, conhecidas como umbigadas, são exemplos de manifestações culturais que resistiram a tentativa de sequestro epistemológico, os quais foram submetidos os povos diaspóricos. Foi nas Senzalas, que nasceu o Jongo, dança a qual essa pesquisa se debruçou, para buscar referências para a performance. O Jongo é uma das manifestações ritualística de cunho festivo, de origem banto, composta por canto, dança e batuque, como a maior parte das manifestações dos povos africanos.⁸ Os tambores são os *tambus*, e os pontos cantados são cantos metafóricos, que serviam para comunicação dos escravizados. Nas rodas de Jongo, os presentes cantam os pontos, que contam histórias do cotidiano na época das Senzalas, ou culto aos ancestrais e divindades. Dançam em roda, se dirigindo ao centro, ao som de tambores de percussão. Os passos buscam transmitir energia entre os dançantes, bem como cultivar a terra, e a ancestralidade. Conta uma lenda que os antigos jongueiros faziam brotar bananeiras com o som dos tambores.⁹

É essa noção que nos leva a conclusão que as Senzalas, espaços institucionais de domínio e opressão, transmutavam-se em Terreiros, pois, como é colocado pelos historiadores Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, nas Senzalas

...o mundo é reinventado enquanto terreiro. Os terreiros, as esquinas, as rodas, os barracões, as expressões do caráter inventivo e das sabedorias das populações afetadas pela experiência da dispersão e do não-retorno. Na perspectiva da epistemologia das macumbas a noção de terreiro se configura como tempo/espaço onde o saber é praticado. (SIMAS, RUFINO, 2018 Pág. 42)

⁸ LIGIÉRO, 2011. Pág 135.

⁹ Filme: **A tradição do Jongo da Serrinha. 2016**

Conceição Evaristo, importante escritora negra brasileira, escreve no seu livro “Olhos D’água” a emblemática afirmação, que dá título à um dos contos: “*A gente combinamos de não morrer*”¹⁰. A morte que se refere a autora não é somente a morte física, relacionada ao fim da vida, como sugere o pensamento linear Ocidental. Evaristo revela com essa frase a importância de manter viva a memória, uma vez que coloca a necessidade de não morrer no plural, como uma necessidade comunitária. Uma vida que depende do outro para não acabar.

Para os povos afro diaspóricos a vida está diretamente relacionada a manutenção, ou não, da energia vital, o axé. Por isso, um ancestral, mesmo na qualidade de morto, ocupa uma condição de vivo, pois é entendido como possuidor de tal energia, e com isso, acaba por interagir nas dinâmicas do grupo.¹¹ Dessa forma, para esses povos a condição de não vivo está diretamente ligada ao esquecimento, enquanto a condição de vivo está ligada a capacidade de lembrar, a memória.

A possibilidade de manter viva a cultura, sob esse prisma, é a possibilidade de manter vivo a si próprio, diante da triste experiência da diáspora e da escravidão. Através do cantar-dançar-batucar os povos de origem africanas ressignificavam a experiência da escravidão exploratória, e encantavam sua vivência com os poderes de seus rituais.¹²

A resistência presente nas Senzalas também serviu para a luta abolicionista. Várias foram as rebeliões organizadas e iniciadas nas Senzalas. O Jongo, por exemplo, se usou de seus pontos cantados para que os escravizados pudessem se comunicar sem que os senhores compreendessem, possibilitando fugas e emboscadas.¹³ Na performance

Diante dessas duas possibilidades de olhar, e entendimento sobre a função da Senzala na estrutura colonial exploratória, podemos pensar que quando o documento histórico aparece como ferramenta essencial na pesquisa de concepção estética da cena, cria-se a possibilidade de evidenciar outros pontos de vista, que não só o trazido no documento. Por exemplo, neste caso, a visão histórica da Senzala como espaço de opressão e sofrimento, e uma segunda visão da Senzala

¹⁰ EVARISTO, 2018. Pág. 107.

¹¹ SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 31.

¹² LIGIÉRO, 2011. Pág. 135.

¹³ MANHÃES, 2014. Pág. 101.

como espaço de troca, festa, axé e encantamento possível dentro da experiência da diáspora africana.

Esse ganho possível à esta cena, e a outras que se utilizem dessa ferramenta, pois traz a possibilidade de ressignificar momentos históricos, dando legibilidade para outras narrativas, e assim redefinindo protagonismos e desmontando discursos hegemônicos. Esses movimentos são importantes para que possamos desmarginalizar corpos e trajetórias.

O Mercadinho São José das Artes

No prédio do endereço da Rua das Laranjeiras n. 90, na esquina com a Rua Gago Coutinho atualmente está localizado o Mercadinho São José das Artes. Trata de um ponto cultural, muito procurado do bairro de Laranjeiras onde é possível aproveitar a vida boêmia do bairro, como também ter contato com manifestações culturais, como a Capoeira, e o bloco de Carnaval *“Imprensa que eu Gamo”*. O prédio foi, em 1994, pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade.¹⁴

Reformado por Getúlio Vargas na década de 40, para servir de mercado popular, com alimentos a preços mais baratos para a população na época da guerra, na época do Império serviu como Senzala da Chácara de Carvalho de Sá, que mais tarde vendeu suas terras para o bancário Eduardo Guinle, que construiu o Parque Guinle. Hoje o prédio do Mercadinho São José das Artes pertence ao INSS, e encontra-se fechado.

A escolha deste prédio, que já abrigou uma Senzala, como pano de fundo para essa performance, sem ignorar, ou diminuir as manifestações culturais fomentadas no Mercadinho (como o Carnaval e a Capoeira, já citados acima) tem por objetivo que este represente tantos outros espaços. Esses lugares, assim como a Charqueada São João, em Pelotas – RS, formaram a trajetória de dor e resistência dos povos escravizados, e hoje são considerados pontos turísticos, sem dar o protagonismo a história e memória ali presentes.

Realizar a pesquisa levando em consideração as relações temporais possíveis na concepção da cena, permite realizar uma verdadeira dobra na história, sobrepondo o passado no presente, e assim nutrindo a cena de temporalidades

¹⁴ In <http://apps.data.rio/armazenzinho/historia-dos-bairros/>

complexas.¹⁵ Isso possibilita a sobreposição de períodos históricos, alçando assim uma reflexão, que, a depender do objetivo do artista, terá impacto construtivo no espectador. Para além disso, permite também a sobreposição de diferentes pontos de vista acerca destes períodos, como é o caso desta pesquisa, que traz duas visões sobre a função das Senzalas na estrutura colonial: a visão da própria estrutura, e a visão dos escravizados.

3. Ritual e Cena

Exu e o poder das Encruzilhadas

o ato cultural potente é o da disponibilidade de Bara ingerir o que chega como oferenda para devolver a oferta, redimensionada, como axé (força que inaugura a vida como vitalidade na vida como experiência física); aquela que sem vitalidade não pode ser. (SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 113)

Exu é um dos Orixás cultuados no Candomblé das nações Iorubá. Para os bantos, enquanto Inquice, é chamado de *Aluviá*, e para os Fons é o Voodoo chamado *Legbá*.¹⁶ Já na Umbanda, os Exus compõem um grupo de entidades conhecidos como “povo de rua”¹⁷, também pela entidade *Exu Bara*. Seu culto é heterogêneo, com ritos e mitos distintos a depender nação analisada. Para a presente pesquisa-performance o foco estará direcionado para características principais da entidade, e que foram fundamentais no processo de criação da performance “*Quando a Senzala virar Terreiro*”. Para além disso, traremos para a pesquisa aspectos referentes a leitura deturpada feita pelo Ocidente, a partir de uma visão que vai de encontro ao racismo estrutural e religioso sobre Exu, a fim de conceber esteticamente reflexões temporais emancipatórias, que superem binarismos maniqueístas,

Mensageiro entre os homens e os Orixás, Exu é cultuado como o Guardião da Comunicação, e do Movimento. É o responsável pela comunicação entre deuses, que habitam o *Orum* (céu), e os homens, que habitam o *Aiê* (terra), por isso é de grande importância em todos os rituais. Sendo então Exu responsável pela comunicação entre homens e Orixás, transportando sacrifícios e oferendas

¹⁵ WERNECK, 2015. Pág. 168.

¹⁶ SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 18.

¹⁷ LIGIÉRO, DANDARA, 2018. Pág. 164.

destinados a cada Orixá, bem como devolvendo os recados dos Orixás para os filhos. Como tudo no mundo, segundo as crenças afrodiáspóricas, depende dos Orixás, tudo também dependerá da comunicação intermediada por Exu. Sendo assim, essa entidade tem um poder considerado incomensurável.¹⁸ Neste trabalho performático, uma oferenda estética a Exu, a mensagem a ser evada aos Orixás é a reivindicação central da pesquisa, que lugares que contam a história da trajetória de sequestro, violências, apagamento das populações afrodiáspóricas, sejam reconhecidos como espaços de história e memória, onde o protagonismo é preto.

Há um provérbio iorubano que diz “*Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que jogou hoje*”. Esse provérbio se refere a qualidade dessa entidade ligada ao movimento, e a abertura de novos caminhos. Quando Exu joga a pedra hoje, e mata o pássaro ontem, percebe-se uma dobra no tempo, reinventando o passado. Com isso, o provérbio nos ensina que o movimento de Exu dinamiza todas as coisas, organizando ou desorganizando a norma vigente, e com isso nos permitindo reinaugurar/ressignificar tudo, a qualquer momento. No mesmo sentido, é nas encruzilhadas, lugar de trocas e encontros de caminhos que movimentam a existência, que se encontra o espaço de domínio de Exu. É ali que são entregues suas oferendas. São também considerados seus domínios os mercados e as feiras, lugares marcados por cruzamentos/encruzadas, permeados de comunicação e trocas, materiais e/ou simbólicas.¹⁹

Na performance, a dobra no tempo – sugestão trazida de pensar os lugares territoriais onde, no decorrer da história, foi escrita a trajetória dos povos vindos de África na diáspora, como terreiros, ou seja, espaços de troca e prática de saberes e fazeres – é potencializada pela representação de Exu, e aparece na como um contragolpe na história canônica. A dinâmica de movimento de Exu permite o cruzo do passado com o agora, criando uma reflexão sobre as temporalidades já mencionadas nesse projeto. Para além disso, temos, como representação das Senzalas, o Mercadinho São José das Artes, uma Senzala que virou Mercadinho, e hoje se localiza em uma encruzilhada, logo estamos falando de um território de Exu.

Um dos principais rituais feitos especificamente para este Orixá, e que pode ser observado tanto nos Candomblés quanto na Umbanda, é o *padê* - comida do Orixá composta por farofa de azeite de dendê e cachaça. É um ritual importante,

¹⁸ PRANDI, 2001. Pág. 50.

¹⁹ SIMAS, RUFINO, 2018. Pág. 44.

que marca o início dos trabalhos do terreiro, e precisa ser feito para equilibrar a forte energia exusíaca.

Tudo começa com o ipadê, o padê de Exu, a cerimônia propiciatória com farofa de dendê, cachaça (oti) e cantos rituais para que Exu traga bom axé para as festas nos terreiros, cumpra seu papel de mensageiro entre o visível e o invisível, chame os orixás e não desarticule, com suas estripulias da vida, os ritos da roda. (SIMAS, 2020. Pág. 9.)

É comum a literatura Ocidental relacionar esta entidade ao mal, ou mesmo ao diabo. Isso acontece porque o arquétipo de Exu é fortemente ligado a sexualidade, e aos rituais de fertilidade, sendo representado pela figura de um grande falo. Os europeus ao se depararem com essas características, atravessados pela referência do cristianismo, entenderam o culto como representativo do mal, o representante do demônio medieval. Os sacrifícios à animais, característicos nos rituais para essa divindade, corroboravam para essa impressão.

O caráter erótico e o sacrifício de bodes, cães e porcos a Exu foram vistos como mais uma “evidência” de seu caráter demoníaco. Na Europa, esses animais estavam associados ao diabo, que era pintado nas gravuras como um ser antropomórfico (com chifres, rabo e patas de porco ou bode) ou um “cão negro”. Ou seja, Exu “comia” na África o sangue dos animais que “davam corpo” ao diabo na Europa. (Silva, 2015. Pág. 18)

Essa visão vai influenciar a forma como essa entidade é conhecida no Ocidente a ponto de encontrarmos em traduções da Bíblia para a língua Iorubá, a palavra Exu como tradução para demônio. No entanto, características deste mesmo cristianismo que demonizou a figura de Exu, colaborou para sua aceitação como entidade mediadora do plano dos vivos com o plano dos mortos. A existência de Santos intermediários entre Deus e os homens, aproximaram a aceitação da imagem de Exu. O Orixá mensageiro e guardião nos mitos africanos, assume no Brasil a imagem de São Pedro, “guardião do céu”, e em Cuba ganha a associação com o principal mensageiro entre os cristãos, Jesus Cristo, mensageiro de fato, enviado de Deus, para propagar a mensagem entre os homens.

Na Umbanda, a falange dos Exus, conhecidos como “povo de rua”, já mencionado anteriormente, é formada por entidades espirituais de seres marginalizados em vida como bêbados, mendigos, malandros e prostitutas, que encontram nos rituais a possibilidade de evoluir espiritualmente. Sua energia feminina é a *Pombagira*, palavra que segundo alguns pesquisadores remete a Inquice *Bombogira*, lado feminino de *Aluviá*, para os bantos. Em quimbundo, idioma

3082

banto, *pambu-a-njila* é a expressão que significa o cruzamento dos caminhos, as encruzilhadas.²⁰ Exus e Pombagiras da Umbanda são também vítimas do racismo religioso, com a aproximação da entidade com o diabo. Seus rituais são compostos por música, dança, e bebida alcoólica, e também pelas características que expressam quando incorporam nos rituais da Umbanda. Seu comportamento costuma ser próximos dos humanos, apresentando comportamento violento, debochado, insolente, desregrado. No caso das Pombagiras, sua condição de energia feminina faz com que sofram, além de racismo, do machismo estrutural. Pombagiras tem uma grande liberdade em relação ao seu corpo. Costumam ser vaidosas, se manifestam com gestos expansivos e eróticos, e enquanto o racismo lê essas entidades como amorais, elas representam a oposição a imagem de subordinação da mulher, esta como senhora da sua sexualidade, controlando seu corpo neste aparente descontrole.²¹ Desordenando a ordem, Exus e Pombagiras riem das opressões a que são submetidos, denunciando nesse riso nossas próprias limitações, inerentes a seres criados e educados em um sistema que forma padrões, e aniquila os diferentes.

A experimentação do ritual como poética de cena tende a promover um desarranjo na cena clássica Ocidental. Neste caso, colocar o ritual em uma cena que pretende fazer uma reivindicação de nível histórico e social, sublinha a necessidade de decolonizar discurso hegemônicos – sendo a própria história formal um de seus principais representantes. Sendo assim, entende-se aqui que a reivindicação de uma história silenciada fica mais potente quando apresentada por uma narrativa, um ritual, também desconsiderado pelo saber hegemônico colonizador.

Ainda mais potente fica, quando a figura central do ritual é também uma figura marginalizada, neste caso Exu, e as Pombagiras. Sendo assim, é representativo que o protagonismo da performance esteja em uma entidade marginalizada, pois assim conseguimos fazer uma sobra também no discurso canônico, trazendo ao centro o que está a margem. Exu então representa os corpos, discursos e trajetórias apagadas e silenciadas por uma estrutura que se mantém opressora.

²⁰ SIMAS, 2020. Pág. 21.

²¹ SIMAS, 2020. Pág. 23.

4. A Performance

Breve Memorial do Pesquisa

A pesquisa em torno da performance “Quando a Senzala virar Terreiro” foi um processo teórico-prático, que se desenvolveu em 21 dias.

A reflexão acerca da necessidade de reivindicar a importância da herança histórica, arquitetônica e simbólica dos povos africanos, sequestrados de seus territórios durante a diáspora, na construção do Brasil já acompanha os processos artísticos, pessoais e espirituais deste pesquisador-performer. Essa reflexão se faz mais urgente quando nos encontramos pontos turísticos que ignoram essa herança.

Por isso, partimos nossa pesquisa teórica do Mercadinho São José das Artes, como representativo de um ponto turístico que invisibiliza a história e memória, refletindo então, a partir dele os papéis que ocupavam as Senzalas nos processos de segregação, bem como nos processos de resistência.

Para a pesquisa corporal e coreográfica a experimentação foi norteadada pelo Jongo, e pelos movimentos relacionados a Dança dos Orixás, neste caso Exu, no Candomblé, e os movimentos das falanges de Exus e Pombagiras na Umbanda. No primeiro momento, a partir do passo base do Jongo, buscamos representar a dança em relação ao espaço, desenvolvendo os movimentos característicos da dança da Senzala, repetidos no sentido de transformar em movimentos que representem o açoite, sofrido pelos negros escravizados nas Senzalas.

Já o segundo momento é totalmente relacionado, e direcionado a Exu. Passado o açoite, a coreografia sugere que Exu aparece para firmar o ponto da reivindicação, para reivindicar as Senzalas enquanto Terreiros, espaços de encontro, troca e aprendizagem. Para isso, o trabalho aconteceu na experimentação dos movimentos do Orixá, em fluência com movimentos das entidades da Umbanda, buscando trazer a energia e força festiva.

Apesar de haver um trabalho sob todas as partes, e sob os movimentos que compõe as partes, houve também um cuidado para não criar uma sequência coreográfica fixa. Também era importante neste experimento respeitar o caráter efêmero da performance, enquanto estético, bem como respeitar o fluxo exusíaco do movimento.

3084

5. Quando a Senzala virar Terreiro – a Cena Manifesto

Ecoou um canto forte na Senzala
Negro canta, Negro dança
Liberdade fez valer²²

Uma performance, uma festa, um manifesto, o padê.

Do prédio atualmente conhecido como Mercadinho São José das Artes, localizado no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, Brasil, onde no século XIX abrigou a Senzala, da Chácara de Carvalho de Sá, hoje, o Parque Guinle, riscamos nosso ponto²³ reivindicando nossos espaços de história e de memória.



Fig. 1 – na frente do prédio do Mercadinho São José das Artes é riscado o ponto.
Foto: Carla Barbiero

Da pedra que serve aos lorubas para cultuar Exu²⁴, às pedras que formam esse prédio, pedras encanadas pelos ancestrais para trazer o axé na Diáspora, pedrinhas miudinhas que são toda essa gente que formam o povo²⁵ – saudamos e louvamos a ancestralidade ali presente com suas danças, cantos e batuques. Com base nos movimentos do Jongo – entre as danças de umbigada, é o

²² Ponto de preto-velho.

²³ “firmar o ponto, visa a construir um centro de força para a realização de operações mágicas.”
SILVA, 2015. Pág. 53.

²⁴ SILVA, 2015. PÁG. 46.

²⁵ SIMAS, 2019. Págs. 13 – 14.

Jongo a mais presente na região Sudeste²⁶ -, sem esquecer a dor da vivência diaspórica causada pelas violências físicas, simbólicas e epistemológicas, buscamos representar a cotidiano também festivo da Senzala.

Saravá o Jongo!

Exu, entidade cultuada nos ritos de origem africana, Orixá da comunicação e do movimento, aqui representado também pelo estereotipo da Umbanda, vem contar que as Senzalas, lidas pela história, como lugar de dor e sofrimento, também eram espaços de troca de saberes e fazeres, festa e rito, alegria e fé. Lugar de aprendizagem, logo, Terreiros. Nas Senzalas residiu a resistência de um povo sequestrado da sua terra, escravizado, e impossibilitado de viver sua Cultura. O ponto está traçado: as Senzalas vão virar Terreiros, espaços que respeitem a história de um povo que ali resistiu para existir, e ainda hoje luta contra uma invisibilidade estrutural.

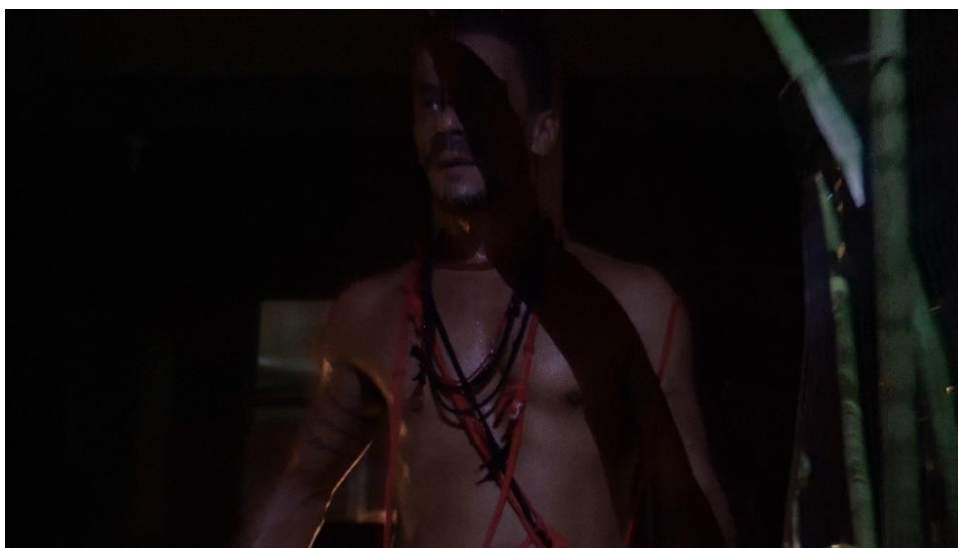


Fig. 2 Exu surge como energia encantada para desamarrar os nós que das Senzalas que viram Terreiros. Foto: Carla Barbiero

O Padê

Eu vou mandar chamar meu povo
Sem Exú não se faz nada²⁷

Essa performance também é uma oferenda, um ebó.

²⁶ MANHÃES, 2014. Pág. 22

²⁷ Ponto de Exú.

Como diz o ponto cantado citado acima, sem Exu não se faz nada. Exú é o primeiro Orixá a ser saudado nos ritos de Candomblé e Umbanda. Para Exu é oferecido o Padê, oferenda para que os trabalhos espirituais do ritual possam transcorrer sem nenhum problema. O Exu que abre os trabalhos, também é o Exu que abre os caminhos de seus protegidos.

Na encruzilhada onde se encontra o Mercadinho São José das Artes, na dobra de história da Senzala que virou Mercado, através da dança, do canto e do batuque louvaremos a Exu, com seus movimentos apreendidos na Dança dos Orixás, aliados a movimentação dessa falange na Umbanda. Assim, buscaremos na energia de Exu, a abertura do caminho que nos leve a ressignificação da história, reivindicando nossos lugares de memória.

Esta performance marca o início dos meus trabalhos de pesquisa no caminho a ser trilhado neste Programa de Pós Graduação. Sendo assim, que seja também essa performance um ritual de oferenda a Exu, para que abra esses caminhos também.

Laroyê!²⁸



Fig. 3: experimento energia dançada exusíaca no corpo em Performance. Foto: Carla Barbiero

Matheus Foster Dias
UNIRIO

²⁸ Saudação à Exu.

Referências

- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine. Afrikanischer Tanz. African Dance.** Weingarten. Deutschland: Kunsterverlag Weingarten GmbH, New edition, 1994. PDF. p. 9 – p. 25.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural.** Ed. Polen. 1 Edição. São Paulo, 2019.
- COSSARD, Gisele. **Omindarewá. Awó: O mistério do Orixás.** Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2006. PDF. p.9-23 e 115-132.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Abrir os campos, fechar os olhos: imagem, história, legibilidade.** In: *Remontagem do tempo sofrido: O olho da história II.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água.** Pallas Mini. 2 edição. Rio de Janeiro. 2018.
- FANON, Franz. **Pele negra máscaras brancas.** EDUFBA. SALVADOR, 2008.
- GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- GUERRAS do Brasil.doc.** Direção de Luiz Bolognesi. Buriti Filmes. São Paulo, 2019. Netflix.
- LIGIÉRO, Zeca. **Batucar – Cantar – Dançar: Desenho das performances africanas no Brasil.** In: *Revista Aletria*. N. 1 v. 1. Rio de Janeiro, 2011. Págs 133 – 146.
- LIGIÉRO, Zeca. **DANDARA. Iniciação à Umbanda.** Pallas Editora. 1 edição. Rio de Janeiro, 2018.
- LOPES, Nei. SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas: uma introdução.** Civilização Brasileira. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2020.
- MANHÃES, Juliana. **Um convite para à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique.** CLA/Unirio, Rio de Janeiro, 2014.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro no Brasil.** Ed. Perspectiva. 1 Edição. São Paulo, 2016.
- PRANDI, Reginaldo. **Exu: de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do Orixá Exu.** In *Revista USP* n. 50. São Paulo, 2001.
- RIBEIRO, Djamil. **Pequeno Manual Antirracista.** Ed. Cia das Letras. 1 edição. São Paulo. 2019.
- RUFINO, Luiz. **Performances Afro-diaspóricas e Decolonialidade: O Saber Corporal a partir de Exu e suas Encruzilhadas.** In *Revista Antropolítica*. Niterói, 2016.
- SILVA, Vagner Gonçalves. **Exu – o guardião da casa do futuro.** Pallas Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2015.
- SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO Luiz. **Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas.** Mórula Editora. 1 Edição. Rio de Janeiro, 2018
- SIMAS, Luiz Antonio. **O Corpo Encantado das Ruas.** Ed. Civilização Brasileira. 5 Edição. Rio de Janeiro, 2020.
- _____, Luiz Antonio. **Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros.** Mórula Editora. 2 edição, 2019. Rio de Janeiro, 2019.
- SOUZA, Jessé. **A Elite do Atraso: da escravidão à Laja-Jato.** Editora Leya. 1 Edição. São Paulo, 2017.
- WERNECK, Maria Helena. **Temporalidades complexas na cena do Grupo XIX de Teatro.** In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (orgs.). *O teatro como experiência pública.* São Paulo: Hucitec, 2019.
- A tradição do Jongo da Serrinha.** Programa Expedições. Rio de Janeiro: TV Brasil, 2016. In: <https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/conteudo/a-tradicao-do-jongo-da-serrinha>

Performance Arte Negra: memórias de uma poética autoral

Rodrigo Augusto de Souza Antero (UFMG)

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

Resumo: Este texto é fruto de minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estou elaborando uma desmontagem (CABALLERO, 2014) do processo criativo autoral intitulado *Projeto Córpe*, composto por uma trilogia de performances e uma série de fotografias. Utilizo como metodologia a escrita autobiográfica em um diário de artista-pesquisado, no qual estou desenvolvendo as minhas “escrevivências” (EVARISTO, 2008) sobre o processo. Para analisar e interpretar o diário, recorro aos referenciais teóricos: Marcos Antônio Alexandre e Leda Maria Martins em seus trabalhos sobre o Teatro, a Dança e a Performance Negra. Observo que as ações performáticas no *Projeto Córpe* evidenciaram uma dramaturgia que anunciou uma narrativa negra.

PALAVRAS-CHAVE: PERFORMANCE ARTE NEGRA. DESMONTAGEM CÊNICA. PROCESSO CRIATIVO AUTORAL. DRAMATURGIA. NARRATIVA.

Abstract: This text is the result of my Master's research in the Post Graduate Program in Arts at Escola de Belas Artes of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). I'm elaborating a disassembly (CABALLERO, 2014) of the authorial creative process entitled *Projeto Córpe*, composed of a trilogy of performances and a series of photographs. As a methodology, I use autobiographical writing in an artist-researcher's diary, in which I'm developing my “escrevivências” (EVARISTO, 2008) about the process. To analyze and interpret the diary, I use the theoretical references: Marcos Antônio Alexandre and Leda Maria Martins in their works on Theater, Dance and Performance. I note that the performative actions in the *Projeto Córpe* evidenced a narrative that announced a black dramaturgy.

KEYWORDS: PERFORMANCE BLACK ART. SCENIC DISASSEMBLY. AUTHORAL CREATIVE PROCESS. DRAMATURGY. NARRATIVE.

1. Desenquadrando os meandros de uma poética negra

“Sons, palavras dançam na boca da memória.”
(Conceição Evaristo)

Relatar uma experiência é, em alguma medida, entrar em contato com memórias que apresentam relações afetivas de experiências vividas inscritas no tempo-espço, sobretudo, depois que o esquecimento fez parte do seu trabalho. Ao retomarmos essas memórias revelamos de forma fragmentária e lacunar algo que se

3089

sucedeu, mas relacionado ao que somos no momento atual, pode-se desdobrar em outras conotações possíveis. A partir daí, novas narrativas também podem ser instauradas e concebidas através de fatos que no passado tinham um sentido diferente, mas que no presente ganham outros sentidos e contornos em contato com o que somos e fazemos agora. Esses discursos poéticos, assim como nas “escrevivências” de Conceição Evaristo acima, estão sempre dançando, rodopiando, gingando e ressoando nas embocaduras das memórias que vamos reavivando ao longo da vida.

Com o contexto da pandemia do novo Corona Vírus, no ano de 2020, um momento de muitas incertezas e instabilidades, diferentes alterações de rotas e reformulações de caminhos precisaram ser refeitas para reatualizar os modos de viver. No âmbito acadêmico, precisei reformular meu projeto de pesquisa no Mestrado em Artes da Cena no Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-ARTES UFMG), junto à minha orientadora Marina Marcondes Machado.

Antes mesmo da pandemia, já pensava em reformular meu projeto, pois tinha o desejo de trazer algo de meu próprio repertório artístico, mas não sabia como fazer isso no contexto universitário. Minha proposta inicial era pesquisar a artista de dança Dudude¹, uma parte de seu trabalho artístico e metodologia voltados para o campo da performance arte. Porém, com o contexto pandêmico e em conversas na orientação, percebi a necessidade de pesquisar um outro fenômeno que falasse diretamente com quem sou agora e a partir dos questionamentos presentes.

Como um artista-pesquisador, considero-me um colecionador e inventor de muitas coisas que fazem sentido em minhas experiências vividas, a partir de minhas compreensões e necessidades artístico-políticas no mundo. Segundo Hissa (2013):

A pesquisa diz a vida do sujeito. A metodologia anuncia o sujeito e sua compreensão de mundo; sua inserção no mundo. [...] os modos de fazer são expressões de como o sujeito compreende o mundo e se reinventa a partir da interpretação do mundo que procura criar. Ele não utiliza um modo de fazer: ele é o modo de fazer por ele inventado, a partir do processo de reinvenção – interpretação, crítica, leitura – do mundo. O sujeito se inscreve no que cria. (2013, p. 127 e 128)

¹ Maria de Lourdes Arruda Tavares (Dudude), mineira de Muriaé, nascida em 1958, iniciou sua trajetória artística nos anos de 1970, na Escola de Dança Marilene Martins (Nena), posteriormente chamada Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Atualmente, a artista de dança assina apenas pelo nome artístico Dudude e é improvisadora, professora, diretora e coreógrafa.

A pandemia gerou outras chaves de reflexão a partir de minhas memórias e experiências vividas, ao acompanhar os noticiários e ver os altos números de mortes de pessoas negras pelo vírus, bem como os movimentos que eclodiram no Brasil e no mundo: “*Black Lives Matter*”², a partir de mortes injustas de pessoas negras pelas ações racistas das milícias armadas. E também, o atual governo federal que não tem proporcionado políticas públicas favoráveis à parcela negra e indígena da população, no que tange a saúde, educação, cultura, entre outras questões estruturais.

Posso dizer que essa mudança de rota em minha pesquisa também se deve a cursos e experiências de aquilombamento que tive no período do isolamento social. A saber: Aulas virtuais ministradas junto a Evandro Passos, mestre em danças de matrizes africanas e afrodiaspóricas, na Escola Livre de Artes Arena da Cultura (Belo Horizonte/MG), onde atuo como artista-professor; Cursos de Formação realizados na *Pele Negra Escola de Teatros Pretos* formada no início da pandemia, sobretudo, por artistas, professores e pesquisadores em artes do estado da Bahia (BA); e pela oficina *Movências nas rotas de Sancofa* ministrada pela artista-professora e pesquisadora paulista Ivana Motta no Projeto Incerto Instante – confluências e Encruzilhadas, promovido por Marise Dinis contemplado pela Lei Aldir Blanc no Estado de Minas Gerais (Edital 14).

Essas experiências de aquilombamento fizeram com que eu percebesse a necessidade de pesquisar e escrever sobre um processo artístico orientado pela temática da negritude. Segundo Nascimento (2019, p.282): “[...] o quilombismo está em constante reatualização, atendendo exigências do tempo histórico e situações do meio geográfico.” O aquilombamento, neste sentido, funcionou como uma estratégia de reconexão com as minhas ancestralidades negras, o que vem se mostrando jubilar nesta pesquisa de mestrado em andamento e desenvolvimento. Para além

² Este movimento se iniciou aproximadamente em 2013, com a hashtag #BlackLivesMatter (Vidas negras importam ou contam) e se transformou em um movimento ativista internacional, com origem na comunidade afro-americana, que reivindica contra a violência direcionada às pessoas negras e as desigualdades raciais no sistema de justiça criminal dos Estados Unidos da América (EUA). Agora com a pandemia de Covid 19 este movimento retomou forças e indignações em função do assassinato de George Floyd, um homem negro americano, brutalmente assassinado por um policial branco nos EUA.

disso, ele me fez identificar a necessidade de pesquisar minha poética própria (MACHADO, 2015).³

Sou artista-professor em artes da cena e, desde 2014, realizo um processo artístico autoral, intitulado *Projeto Córpe*⁴. Este trabalho é autobiográfico em que reflito sobre minha experiência enquanto pessoa preta e homossexual no Brasil e no mundo. O *Projeto Córpe* é constituído por uma trilogia de performances: *Projeto Servir* (2014), *Ex-Tintos* (2017) e *ex-tinto* (2018), e conta com uma série de fotografias, tiradas por mim, de copos descartáveis brancos e transparentes, jogados em diferentes espaços públicos ou privados, ao longo do processo de criação.

³ Segundo Machado a poética própria é a: “[...] marca de nossa pessoalidade; traduz modos de ser, estar e fazer que nos delineiam, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo, “estou sendo eu mesmo”. (2015, p.64)

⁴ *Córpe* é um neologismo, ou seja, uma palavra criada e designa a expressão corpo-copo-descartável.

#
circuito de
festivals
BH BH IN SOLOS
CURTA DANÇA
REDE SOLA DE DANÇA

ex-tinto
RODRIGO ANTERO (MG)
05 MAR | SEX | 19h @CURTA DANÇA


+16



FOTO: WAGNER PINHEIRO

Projeto contemplado na Lei Aldir Blanc (edital Nº16/2020), intitulado BH in SOLOS / 8ª edição e mais um pouco: movendo-nos juntas, para não parar, com Curta Dança / 5ª edição e Rede Sola de Dança / Ano 6

Idealização e Realização:



Apoio:



Imagem 1: Folder da vídeo-performance *ex-tinto*, apresentada no Circuito de Festivais BH: BH in Solos, Curta Dança e Rede Sola de Dança. Projeto contemplado na Lei Aldir Blanc (edital Nº 16/2020).

O *Projeto Córpe*, inicialmente, buscou refletir sobre a temática da descartabilidade e, posteriormente, sobre a extinção a partir das relações humanas que são estabelecidas na contemporaneidade. Hoje, enquanto homem negro e gay, percebo que essas ações performáticas denunciam o racismo, a homofobia e propõem dramaturgias e narrativas relacionais e interativas. Busquei neste trabalho desenvolver possibilidades de estabelecer relações entre mim, a materialidade dos copos brancos descartáveis e o público que podia ou não interagir com as ações propostas.

Para tanto, estou elaborando uma desmontagem cênica (CABALLERO, 2014) desse processo artístico autoral. A desmontagem do *Projeto Córpe* se mostra como importante abordagem para desencaixar, desestruturar e reconstituir as

3093

tessituras da poética autoral. Através da desmontagem, estou reconstruindo meu olhar sobre essa narrativa, de modo a questioná-la e colocá-la em situação de crise, podendo romper ou não com alguns valores criados ao longo da composição e criação do trabalho na pesquisa artística.

A desmontagem cênica em meu trabalho trata-se de uma exposição da obra, ou seja, um esgarçamento do processo criativo, reposicionando-o em diálogo com quem sou agora e a partir de minhas relações conviviais no mundo atual. Como mediadora do processo no mestrado, a desmontagem é um recurso que desvela criticamente, também, um contra lado da obra; questões que o trabalho enunciou e anunciou artisticamente, mas que não eram tão conscientes no período da criação, em que muitas vezes me baseei nos desejos intuitivos e inconscientes. Neste sentido, a desmontagem pode ser uma metodologia, uma maneira de desmontar, desenquadrar e desencaixar a narrativa, tentando perceber os caminhos e desvios escolhidos.

Segundo Caballero, as desmontagens cênicas:

São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena (2014, p.6 e 7)

Durante a pesquisa, descobri as possibilidades e potências da pesquisa autobiográfica ou pesquisa narrativa como um caminho possível para reflexão dos anseios já apontados. Em acordo com Mombeger (2012), a pesquisa biográfica permite que possamos, enquanto sujeitos de nossas próprias histórias de mundo, narrar através de um percurso reflexivo, discursivo e perlocutório os processos relacionados às experiências vividas e suas relações com os contextos e situações.

Este tipo de abordagem na pesquisa em arte pode propor um contínuo de grafias sobre si que vão desvelando interessantes camadas de compreensão de um sujeito que está em diálogo com as outras pessoas no mundo, em uma noção de intersubjetividade. Segundo Mombeger (2012), este caminho na pesquisa biográfica traça questões centrais de uma antropologia social, a partir das maneiras como nos narramos, representamos e como nos constituímos enquanto indivíduos.

3094

A pesquisa narrativa é um campo ainda em construção e estruturação no contexto acadêmico, mas que vem possibilitando a aparição de muitas narrativas que historicamente foram pouco visibilizadas e refletidas. Quando essas narrativas de si vêm à tona, elas podem funcionar como disparadores de mudanças e transformações primeiramente em um âmbito pessoal, mas que paralelamente também podem ser relacionais e geradoras de conhecimento na esfera sociocultural e acadêmica. Com isso, evocam e estabelecem diálogos com as pessoas e os territórios nos quais estas estão inseridas. Como podemos perceber em Kolb-Bernardes e Ostetto:

O ato de narrar o vivido carrega a essencialidade do poder de as pessoas se reconhecerem como sujeitos de suas próprias histórias, atribuindo sentido aos diferentes itinerários percorridos. Ao comporem narrativas sobre a vida vivida, colocam-se em posição de escuta, olham para múltiplas direções, dentro e fora de si, reportando-se ao que foram, ao que são, ao que desejam ser; ao que fizeram, ao que fazem, ao que projetam fazer. (2015, p. 164)

Para desenvolver esta pesquisa narrativa, estou adotando uma metodologia de escrita autobiográfica em um diário de artista-pesquisador como uma experiência de reconhecimento do próprio processo criativo e da poética autoral. Esta escrita constrói uma narrativa que permeia descrições não ficcionais e ficcionais sobre o trabalho, fundamental para compreender e delinear o que estou identificando como dramaturgia-narrativa-negra. Estou passando por um processo de autocrítica na escrita do diário que também funciona como um dispositivo criativo e inventivo, na medida em que também inauguro outro tempo, outro espaço e outras memórias para meu processo artístico, o qual, com pandemia, obteve outros desdobramentos artísticos.

Estou exercendo a escrita autobiográfica nesta pesquisa como uma “escrevivência”, termo criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo⁵ para definir seu modo de fazer, sobretudo, em sua obra literária. Na “escrevivência”, Evaristo (2008) escreve ficções a partir do olhar dela para situações cotidianas que dizem respeito à sua experiência de vida enquanto mulher negra na sociedade brasileira. Evaristo, em suas narrativas ficcionais, adiciona traços biográficos de uma vivência feminina e negra em sua literatura e deixa explícito críticas e reflexões

⁵ Maria da Conceição Evaristo de Brito, é uma professora aposentada do município do Rio de Janeiro e escritora brasileira, nascida em Belo Horizonte/MG. Mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) e Doutora em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, ambas no Rio de Janeiro (RJ).

sobre um olhar preconceituoso e discriminatório em relação as pessoas negras no Brasil.

Em minha pesquisa, a “escrevivência” vem funcionando como uma metodologia em processo, de escrita e descrição do fenômeno analisado. Além de ser da mesma forma performativa, entretecida a partir de uma inscrição baseada em uma presença negra no mundo rasurada entre a experiência de vida e de arte.

Ao escrever relatos sobre rastros, cacos, ruínas e fragmentos de memórias para compreender o que se passou, inauguramos, ao mesmo tempo, novas memórias presentificadas e performatizadas. Algumas dessas memórias podem reconstruir o por vir, como memórias futuras. Recupero, aqui, as escrevivências de Conceição Evaristo na epígrafe deste texto e reitero o que ela fala sobre a poesia, como uma forma de reinventar o futuro: “A palavra poética, ao rememorar o passado e ao sonhar o futuro, pode inventar outro destino para o homem.” (2008, pg. 03)

2. Desvelando memórias: ancestralidades do *Projeto Córpe*

Percebo que minha forma de criar e inventar no *Projeto Córpe* foi atravessada por memórias afetivas das realidades mesmas de um sujeito negro e gay. Encontrei formas de colecionar e capturar momentos efêmeros que aconteceram em minhas experiências de vida. Deste modo, recordo-me que esse processo autoral foi influenciado por coletas ao acaso ou não de sonoridades, imagens, textualidades e materialidades.

Há algum tempo desenvolvo minha trajetória artística entre a dança, o teatro e a performance. Meu interesse está em refletir a arte na contemporaneidade como um lugar liminar, onde essas linguagens possam encruziphar, borrando-se umas nas outras, de forma híbrida, perdendo suas fronteiras e limites. Para Renato Cohen, a performance como linguagem é híbrida: “[...] funcionando como uma espécie de fusão e ao mesmo tempo como releitura, talvez a partir da própria ideia da arte total, das mais diversas – e às vezes antagônicas propostas modernas de atuação.” (2013, p.108)

A performance arte negra é o campo interdisciplinar e metodológico em que compreendo o *Projeto Córpe*. Delimito o adjetivo negra, primeiramente, porque quero entender como a negritude foi e continua sendo um eixo orientador deste

3096

trabalho, interseccionalizada com gênero, sexualidade e classe. Mas, além disso, essa adjetivação propõe um olhar localizado para um fazer artístico pautado em uma experiência ativista⁶, ou seja, entre arte e política, uma experiência que buscou refletir sobre meu ser negro, agenciamentos e ressignificações tanto em função do racismo quanto da homofobia vivenciados diariamente por pessoas negras LGBTQIA+ no Brasil.

As experiências da performance preta no Brasil passam também pela criação de testemunhos do trauma de forma distanciada. Criam-se possibilidades de superação do racismo e também processos de cura individuais e coletivos frente aos sofrimentos da vivência negra aqui no Brasil. (ROCHA, 2019, p.59)

A performance muitas vezes acontece nas relações entre a vida e a arte e, desta maneira, pode ser entendida também como arte ao vivo (COHEN, 2013). Deste modo, observo que após vivenciar um momento difícil na vida, andando em um espaço público, numa atividade de deriva casual, de repente, olhei para um copo descartável jogado no chão e me vi naquele objeto-imagem. Como um ato de superação e resistência resolvi, então, iniciar este trabalho autoral como um processo de ressignificação das experiências traumáticas. A arte pode ser sobretudo um lugar de reposicionamento do nosso ser em diálogo com o mundo.

Foi assim que surgiu a primeira ação do *Projeto Córpe*, intitulada *Projeto Servir*, uma série de experimentos ou ações performáticas. Tais experimentos levantavam questões em relação a insustentabilidade ambiental provocada pelo uso desenfreado que fazemos dos plásticos na atualidade, mas, também, questionavam as tensões a partir do que identificava como descartável em relação a mim, em minhas relações de convívio social e afetivo. Pensada como experimentos performáticos, propus ações em que eu caminhava vestido de garçom em diferentes espaços, principalmente os de alimentação, carregando uma coluna de copos descartáveis brancos empilhados. Em certo momento, sentava-me e lançava-os para o alto e em diferentes direções. Ao final dessa ação, começava a rir durante vinte a trinta minutos, gerando estados corporais diversos que nomeie como *Riso Perplexo*. Ao final, com a ajuda do público passante, catava os copos no chão e ia embora finalizando a performance.

Para o desenvolvimento de meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado na Graduação em Teatro na UFMG, criei, junto às artistas Carol Vilela

⁶ Ativismo é um neologismo e significa a junção das palavras arte e ativismo.

e Sinara Teles o espetáculo-performance *Ex-Tintos*. Nesse espetáculo-performance, aprofundi na construção dramática junto a essas artistas, a noção de extinção. Este trabalho usou, principalmente, da ironia e do deboche em relação as nossas vivências contemporâneas no Antropoceno para levantar as reflexões propostas. Partimos de nossos lugares de fala, eu como negro e Carol, com mulher, para discutir junto ao público os lugares de não pertencimento que estão por trás de nossas experiências de vida.

Assim, diante desse processo, criei o solo *ex-tinto*, no qual a temática da extinção me fez aprofundar mais em minha vivência enquanto homem negro e gay no mundo, uma narrativa que reverberou e repercutiu sobre esse contexto: experiências ou episódios de racismo cotidiano (KILOMBA, 2019) e homofobia. Criei com a ajuda de uma costureira uma vestimenta que proporcionou a imagem de um invólucro, feita com um tecido elástico em que eu ficava dentro junto aos copos plásticos brancos. Nesse trabalho, desenvolvi uma movimentação em direção a uma libertação daquele invólucro, um mascaramento sufocante e asfixiante de copos descartáveis brancos. Queria criticar nesse solo o racismo e os processos de embranquecimento em que pessoas negras são submetidas para sobreviver as estruturas do capitalismo.

Hoje, no mestrado, realizando a desmontagem do trabalho, percebo que desde o início, na busca por refletir sobre a temática da descartabilidade e, posteriormente, sobre a extinção tinha como objetivo principal denunciar as experiências discriminatórias vivenciadas. Nas discussões travadas sobre a descartabilidade gerada em nossos comportamentos pouco ecológicos, já estava cunhando uma narrativa enraizada em saberes e fazeres ancestrais adquiridos com minha família negra.

Essa discussão questionou algumas lógicas sobre a extinção provocada às pessoas negras no mundo, implicadas ao sistema capitalista, que, retroalimenta diariamente o racismo na sociedade contemporânea. Ao longo do processo, observo que a noção de descartabilidade se desdobrou em reflexões sobre a extinção de algo ou alguém, como uma maneira criativa de propor, além disso, uma dramaturgia performativa, uma forma de reinstaurar artisticamente um comportamento (SCHECHNER, 2003), que sofre pela exclusão e marginalização na vida ordinária, uma vivência que resiste e sobrevive ao racismo.

Marcos Alexandre observa que as performances pretas podem ser compreendidas como “uma ação ritualizada, reiterativa” (2009, p. 107), ou seja, ações que recuperam memórias dos processos de colonização e escravização. Desta maneira, o corpo negro é cravado de experiências e memórias ancestrais, que em uma manifestação artística ou mesmo religiosa como, por exemplo, em seu artigo sobre os Congados mineiros, provocam transmissões mnemônicas entre o passado e o presente.

Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. (ALEXANDRE, 2009, p. 104)

Tinha como interesse nessas performances do *Projeto Córpe* investigar a participação ou interação do público no trabalho. Tentei criar possibilidades de a audiência intervir e interagir com o que estava propondo para gerar outros pontos de vista sobre a obra. Criava ambiências, situações e contextos para que as pessoas pudessem dialogar comigo, ou manipular de diferentes maneiras as materialidades presentes no trabalho, desde os copos descartáveis até o meu próprio corpo. Buscava maneiras de proporcionar ao público uma visão de como ser mais ativo e, em alguma medida, fazer parte do trabalho também, não apenas como espectadores/as passivos/as que contemplam a obra, mas que entrassem em relação ou interação com ação proposta.

A cena performática contemporânea privilegiaria não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista, mas também o local de sua realização se apropria de outros loci, entre eles a própria rua. Este uso e ressignificação, tanto do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenhavam também uma modificação ou transformação necessária do receptor, na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam, não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão da imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de uma interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções. A espacialidade passa a ter uma densidade performática mais ostensiva e significativa. (MARTINS, 2011, p.105)

Assim sendo, observo que nas ações do *Projeto Córpe*, tanto a espacialidade quanto a temporalidade dos acontecimentos foram friccionadas em construções de eventos onde o público também deu sentido às poéticas provocadas por mim. Considero o público que se dispôs a participar das ações como *performers*,

3099

que intercambiaram ao meu lado a mediação da narrativa veiculada. Neste sentido, a performance negra foi uma oportunidade de encontro compartilhado, onde experiências e saberes foram trocados, vivenciados e fomentados por àqueles/as que se submeteram aos diálogos comunicacionais possíveis.

3. Conclusão: sobre os possíveis frutos da pesquisa narrativa

Na pesquisa autobiográfica, doravante de leituras sobre as complexidades relacionadas ao racismo estrutural (ALMEIDA, 2019), já estava desenhando desde o início uma poética autoral negra. Porém, no início do processo artístico essas questões sobre o racismo não eram tão evidentes por mim e, com o passar do tempo, nos desdobramentos que o processo levantou, fui percebendo meu real lugar de fala (RIBEIRO, 2019) no mundo e consequentemente reverberando no trabalho meus posicionamentos políticos.

Antes de 2014, ano em que iniciei esse processo, trabalhava em companhias públicas de dança trilhando uma carreira artística como intérprete-criador, espaços em que nem sempre podia advogar das temáticas que se relacionavam diretamente comigo. Nem sempre podia expressar meus desejos e pulsões internas, fluxos que me movimentavam e impulsionam como um artista em diálogo com o mundo. Considero que o *Projeto Córpe* foi uma oportunidade e escolha para inaugurar uma escrita própria, independente dos espaços institucionais em que estava inserido.

Todavia, ao passar do tempo, neste *work in process*⁷ (COHEN, 2004), experimentei algo que muitos/as autores/as negros/as chamam de “tornar-se negro/a”. Este processo é apontado por esses autores/as, como uma forma de devir negro, ou seja, reapoderar do que é ser negro/a, porque no Brasil uma parte das pessoas negras ainda acabam se afastando de suas origens afrodescendentes em função do racismo. Isso acontece, principalmente, em função de muitos processos históricos de apagamento e invisibilização dessas memórias e histórias.

O Brasil ainda permanece forjado pelo imaginário construído pelo *Mito da democracia racial*, no qual se estabeleceu que todas as pessoas brancas e não brancas são iguais e comungam dos mesmos direitos e oportunidades além do que

⁷ De acordo com Cohen (2004) o trabalho em processo é uma forma de operar em processos criativos na contemporaneidade de forma não-objetiva e até mesmo inconsciente e aos poucos ir desenvolvendo uma obra, sem a necessidade de visualizar o fim, mas de experimentar o processo.

todas as três etnias/raças que constituíram o Brasil colônia possuem os mesmos direitos sociais, econômicos, políticos e culturais. O *mito da democracia racial* é complexo, pois fortalece o racismo no país, como observa Abdias do Nascimento, no livro *O genocídio do Negro Brasileiro*:

[...] à base de especulações intelectuais, frequentemente com o apoio das chamadas ciências históricas, erigiu-se no Brasil o conceito da *democracia racial*, segundo esta, tal expressão supostamente refletiria determinada relação concreta na dinâmica da sociedade brasileira: que pretos e brancos convivem harmoniosamente, desfrutando iguais oportunidades de existência, sem nenhuma interferência, nesse jogo de paridade social, das respectivas origens raciais ou étnicas. (2016, p.48)

Observo que ao longo de minha formação escolar e artística fui me embranquecendo em função de diversos fatores que culminaram em afastamentos da cultura negra e, distantes de uma educação antirracista, como a que venho buscando atualmente. Na pesquisa artística para as investigações das questões propostas no *Projeto Córpe*, fui aos poucos reavendo minhas relações no mundo e provocando outros agenciamentos que proporcionaram em mim esse estado de “tornar-se negro”, retomando, assim, religações com o meu ser-memória-negra, com àquilo que verdadeiramente me constitui e faz pertencente desse complexo território que é o meu corpo, presença e espiritualidade.

Na desmontagem do processo, ao rememorar as histórias de vida em minhas “escreviências” e, identificar nelas diferentes formas de reexistir tenho traçado os lugares de denúncia e anúncio dessa dramaturgia-narrativa-negra. Minha consciência étnico-racial foi chegando aos poucos, ao longo do processo criativo, resignificando e assentando a potência do meu discurso poético autoral através do lugar de enunciação negra (ALEXANDRE, 2009).

Embranhado pela presença de minhas ancestralidades afro-indígenas, o *Projeto Córpe* traduz e transcende meu axé, presente nas energias visíveis e invisíveis dos estados de performatividade alcançados e, dessa forma, percebo que as minhas narrativas negras nele foram maneiras encontradas para reconstruir outros modos mundos possíveis para esta pessoa que aqui vos fala.

Rodrigo Augusto de Souza Antero
(UFMG)

e-mail: rodrigoanteros@gmail.com

Artista-professor e pesquisador mestrando no PPG-Artes da EBA/UFMG orientado pela professora doutora Marina Marcondes Machado. Graduado em Licenciatura em Dança, Teatro e Bacharelado em Interpretação Teatral (UFMG). Atua como

3101

professor de Dança na Escola Livre de Artes - Arena da Cultura e no Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado (CEFART).

Referencias

- ALEXANDRE, M. A.. **Formas de representação do corpo negro em performance**. REPERTÓRIO: TEATRO E DANÇA, v. 12, p. 104-114, 2009.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019. Coleção Femininos Plurais.
- CABALLERO, I. D. **Desmontagem cênica**. Rascunhos, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan./jun. 2014.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. – 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória**. Releitura, Belo Horizonte, n. 23, 2008.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- MACHADO, Marina Marcondes. **SÓ RODAPÉS: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria**. Rascunhos Uberlândia v. 2 n. 1 p. 53-67 jan./jun. 2015.
- MARTINS, L. M.. **Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão**. Aletria (UFMG), v. 21, p. 101-109, 2011.
- MOBERGER, Christine Delory. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. Revista Brasileira de Educação v.17 n.51 set.-dez. 2012.
- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3ª edição – São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista/** com prefácio de Kabenguele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3 ed.rev. – São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.
- KOLB-BERNARDES, Rosvita e OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Modos de falar de si: a dimensão estática nas narrativas autobiográficas**. Pro-Posições | v.26, N. 1 (76) | p.161-171| jan./abr. 2015.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento: Justificando, 2017.
- ROCHA, Winny Silva da. **Performance preta: encruzilhadas entre arte e política**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.
- SCHECHNER, Richard (org). **Performance Studies: An Introduction**. New York: SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**. Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, ano 11, n. 12, 2003, pp. 25-50.

Dançar entre mandingas e “sabenças”

Sebastião de Sales Silva, UFBA
Lara Rodrigues Machado, UFSB

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

Resumo: O presente artigo aborda questionamentos sobre o projeto educacional “Cultura no Chão da Escola” em desenvolvimento desde o início do ano de 2021, na região da grande Natal, na cidade de São Gonçalo do Amarante/RN. O projeto é fruto das pesquisas realizadas pelo autor e pela autora do texto, atualmente em orientação de doutorado em andamento, na construção de narrativas escritas a partir de vivências junto a alguns povos originários em seus saberes tradicionais e culturais em diálogos com as comunidades de alunas e alunos da rede pública de ensino dessa mesma região geográfica. O projeto objetiva oportunizar as pessoas envolvidas a compreenderem suas histórias de vida como uma espiral para a construção do conhecimento entre contações de histórias, memórias orais, escritas e marcadas no avesso do avesso da pele daquelas que todos os dias sonham com um mundo melhor. No texto, entre marcos teóricos que amparam a narrativa, estão os estudos da proposta metodológica do *Jogo da Construção Poética* de Lara Rodrigues Machado (2017), a *Pedagogia das Encruzilhadas* de Luiz Rufino (2019) além do chão firme que nos traz base pedagógica proposto por estudos de Paulo Freire, e das autoras, Marie Christine Josso (2010) em *Experiências de vida e formação* e Fátima Freire Dowbor (2008) em *Quem educa marca o corpo do outro*.

Palavras-chave: DANÇAS. MANDINGAS. SABERES TRADICIONAIS. “SABENÇAS”. CORPO-BRINCANTE.

Abstract: This article aims to bring questions about the educational project *Cultura no Chão da Escola*, which has been in development since the beginning of 2021, in the metropolitan area of Natal, more specifically in the city of São Gonçalo do Amarante/RN. The project is the result of a research carried out by the authors, currently under doctoral supervision, in the construction of written narratives based on experiences with some first peoples coming from their traditional and cultural knowledge in dialogues with the communities of students from the public educational system in the same geographic region. The project aims to provide opportunities for the people involved to understand their life stories as a spiral for the construction of knowledge among storytelling, oral, written and marked memories on the inside out of those who dream of a better world every day. In the text, among theoretical frameworks that support the narrative, there are the studies of the methodological proposal of *Jogo da Construção Poética* by Lara Rodrigues Machado (2017), the *Pedagogia das Encruzilhadas* by Luiz Rufino (2019), in addition to the solid ground that brings us pedagogical basis proposed by studies by Paulo Freire, and the authors Marie Chistine Josso (2010) in *Experiências de vida e formação* and Fátima Freire Dowbor (2008) in *Quem educa marca o corpo do outro*.

Keywords: DANCES. MANDINGAS. TRADITIONAL KNOWLEDGE. “SABENÇAS”. BODY BRINCANTE

1. Dançar entre Mandingas e “Sabenças”

Apresentamos neste artigo aspectos educacionais e culturais de pesquisa a nível de doutorado em andamento, na qual construímos narrativas escritas a partir de vivências junto a alguns povos originários em seus saberes tradicionais e culturais, suas brincadeiras populares, a exemplo da capoeira, do coco e dos “Bois” do Rio Grande do Norte, em diálogos com as comunidades de alunas e alunos da rede pública de ensino dessa mesma região geográfica.

Como recorte dessa pesquisa, apresentaremos nessa escrita questionamentos sobre um projeto educacional e artístico-cultural também em andamento no ano de 2021, na região da grande Natal, na cidade de São Gonçalo do Amarante/RN. Cidade conhecida popularmente como lugar de fé, de cultura e oportunidades, ou ainda, como foi dita pelo historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo, *o berço cultural do RN* – terra de uma das maiores romanceiras do Brasil, a senhora Dona Militana¹, lugar de moradia de um Boi de Reis centenário maestrado pelos saberes do Mestre Dedé Veríssimo², entre outras figuras que atravessam essas terras.

A partir de nossas experiências de vida, acreditamos que um processo educativo seja qual for, deve ser corporal sempre, deve estar em constante transformação. O que vale é a experiência vivida, aprender desde dentro a “mandingar” nossos saberes. *“A mandinga é a sapiência do corpo, é o saber que é lançado ao mundo a partir dos princípios e potências corporais”* (RUFINO, 2019, p.59).

Assim, trazemos aqui os saberes tradicionais ou “sabenças” em diferentes experiências de mundo, desde dentro das histórias corporais de nossas alunas e alunos como de tantos corpos envolvidos nesse processo de pesquisa. Esses, os saberes, *“o corpo como um sistema cognitivo amplo e complexo os incorpora e expressa em forma de mandinga”*. (RUFINO, 2019, p.60).

¹A Romanceira do Brasil Militana Salustino do Nascimento, mais conhecida como Dona Militana, nasceu no sítio Oiteiros, na comunidade de Santo Antonio.

²Atualmente é o Mestre do Boi Calemba Pintadinho de São Gonçalo do Amarante/RN. O Mestre continuou as narrativas e as “sabenças” como uma prática cultural e educacional fazendo com que o Boi continuasse vivo.

Como artista, pesquisador e educador, venho construindo junto a essa pesquisa de doutorado uma proposta educacional para a rede municipal de ensino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN, onde atuo nesse momento na função de coordenador pedagógico, atravessando os chãos das nossas 53 escolas – que atendem ao número de 14 mil estudantes, cada um com a sua singularidade e história que se pluralizam quando se encontram fora e dentro do contexto escolar.

Nessa andança, que iremos desenhar a partir das Mandingas e “Sabenças”, gostaríamos de abrir um pedido de licença a todos as maestrias dos saberes e das tradições populares que habitaram o berço cultural das terras de São Gonçalo do Amarante/RN e assim, pedimos as mestras e mestres das sabedorias a licença e benção a todas (os) aquelas (es) que vieram antes da gente e aos que ainda estão por vir.

2. No chão da escola, tem memórias das maestrias

Aos brincantes, decidimos pedir licença... Licença para entrar nesse mundo.

No relógio são exatamente 04h:00min. O galo – aquele que canta primeiro já acordou. Dona Neném, moradora do distrito de Santo Antônio estava certa ao revelar que São Gonçalo do Amarante teria na boca de sua entrada um galo como figura representativa do seu cantar para despertar o povo desta cidade para o nascimento do novo. O galo tem diversos significados desde a dimensão “sagrada” das narrativas bíblicas que revelou a traição do apóstolo São Pedro que negaria Jesus três vezes *“e disse-lhe Jesus: em verdade te digo que hoje, nesta noite, antes que o galo cante duas vezes, três vezes me negarás”*. (Marcos, 14,30) até as tradições populares que diz: *“se um galo cantar na porta de trás de uma casa está agourando o dono da mesma”*, dentre outras dimensões.

O que compreendemos desse saber popular é que Dona Neném (figura histórica de São Gonçalo teve um prelúdio, ela anunciou que seria o galo branco³ a

³Um dos momentos, mas importante de São Gonçalo do Amarante foi a escolha do Galo Branco como símbolo do folclore Norte-rio-grandense no ano de 1996, legitimando uma alusão do então Prefeito de Natal Djalma Maranhão que justificou a escolha em 1950 tida como festivo e lúdico, e da III Festa do Folclore Brasileiro em 1975. O Galo Branco nasceu das mãos do artesão chamado Antônio Soares que viveu em Santo Antônio do Potengi, comunidade essa que é tradicional na tipologia argila e cerâmica. Antônio Soares querendo deixar suas “quartinhas” mais atrativas para seus clientes criou um modelo no estilo de um galo feito com um barro branco, na época encontrado facilmente nos barreiros da comunidade. Posteriormente, D. Neném Felipe vai trabalhar com seu

representação cultural dessa cidade e ao adentrarmos nas casas dos são-gonçalenses percebemos o galinho como adorno de proteção e representação simbólica, história e cultural da cidade. Dona Neném, a sua licença e sua bênção para continuarmos as nossas travessias pela cidade do berço cultural.

Continuamos o nosso mergulho nos pedidos de licença, despertando do sono, acordados pelo cantar do galo, sonhando com a brincadeira, acordamos com a vontade de olhar para o céu e abrir a janela... Licença para entrar nesse mundo! Licença dona da casa, Dona Militana e ao Mestre Dedé Veríssimo.

Ao adentrarmos nesse mundo, escrevemos o projeto *“Cultura no chão da escola”*, um projeto escrito a partir de um costume interiorano de sentar-se na calçada das nossas casas em uma cadeira de balanço, tomando uma xícara de café e de repente ao soprarmos o café, sai uma fumaça que dança pelo espaço da memória enquanto lugar de recriação. Foi a partir desse ato de observar o cotidiano nas calçadas das nossas casas que percebemos que tudo o que passa nos nossos corpos-terreiros nos faz dançar, cantar, teatralizar e visualizar as memórias das nossas ciganias. Nessa trama, sabemos que temos muitas figuras que poderão contribuir com a execução deste projeto, mas resolvemos construir tríades de cada linguagem da arte para realizar essa travessia, como um pontapé para o reconhecimento cultural do nosso lugar, no entanto, é do nosso conhecimento que existem tantas outras figuras importantes e representativas para o povo desta terra, a arte ela se pluraliza na individualidade de cada um (a).

Paramos, rememoramos e queremos lhes apresentar algumas figuras que dançam sobre as nossas memórias de pessoas professoras-artistas que aqui escrevem e lançam luz de uma proposta do ensino, de pesquisa e da extensão da arte na escola e fora dela. As ideias do projeto *“Cultura no chão da escola”*, estão emaranhadas no que aponta a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) em suas seis dimensões (criação, crítica, fruição, estesia, expressão e reflexão), ciceroneadas pela integralização das quatro linguagens artísticas, quais sejam: dança, música, teatro e artes visuais.

Antônio e dá uma nova forma aquela peça utilitária deixando-a com aspecto de uma peça decorativa e com cores. Pode-se afirmar que existem no mundo dois galos que representam o folclore regional de sua localidade, que é o Galo de Barcelos (Portugal) e no Brasil o Galo Branco de São Gonçalo do Amarante/RN. Disponível em: <https://saogoncalo.rn.gov.br/siteantigo/artesanato.php/> em 29 de julho de 2021.

Nesse sentindo, com muito respeito e admiração tiramos para **dançar** o mestre Dedé Veríssimo com o seu Boi para contarmos o drama que rememora a vida e morte do menino Deus. Chamamos também Dona Joaquina e seu eterno Pastoril para pastorear as fitas de um cordão azul e encarnado e ritmamos um combate com os Congos de Combate hoje maestrado por Gláucio PeduBreu⁴.

Fomos embalados pela **música** e pela paisagem sonora de França de Lima⁵ e suas narrativas do nosso hino quando diz: soberano e culto é o teu são-gonçalense, teu folclore, tua plêiade a bradar, somos parte desta terra muito amada, sou do berço da cultura popular, toquei o violão de Germano Luiz⁶ e os embalos de Nelson Coelho⁷.

Corremos com o tempo, rememoramos a história do **teatro** brasileiro visitando os porões dos grupos de Teatro deste lugar, seja o GRUTEU⁸, TESGA⁹ e/ou a Cia de Comédia Os Loucos.com¹⁰, possibilitam dramaturgias que nos convidam para sentar-se na calçada do final da rua para assistirmos cenas do cotidiano ou ainda nos tempos juninos teatralizar os festejos desta terra por nome de santo.

Puxamos pela memória das **artes visuais** as quais nomeio como **visualidades** que são atravessadas pelo artesanato de José de Santana, conhecido popularmente como "O Rei do Barro", pela arte de materializar as memórias de São Gonçalo do Amarante em peças ornamentais; pelos causos contados através do grande poeta popular da literatura de cordel, Paulo. Faz parte dessa feitura os traços desenhados por Dona Neném que ressignificou a figura representativa do Galo de São Gonçalo do Amarante/RN.

Você ouviu?

⁴Neto do Mestre Lucas Teixeira da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.

⁵ Artista popular na linguagem da música e um dos intérpretes do hino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.

⁶ Músico de São Gonçalo de Amarante/RN.

⁷ Compositor do hino da cidade de São Gonçalo do Amarante/RN.

⁸Grupo De Teatro União –GRUTEU– São Gonçalo do Amarante/RN.

⁹O GRUPO TESGA foi fundado no dia 15 de janeiro de 1974 pelo ator Pedro Miranda da Silva (in memorian), sendo, portanto, o primeiro grupo de teatro de "PAIXÃO DE CRISTO" da cidade de São Gonçalo do Amarante. Disponível em: <http://grupotesga.blogspot.com/?fbclid=IwAR1xcciOstBODRj7AB2FJj60eGNzn4GeIJ5CMcv3efvneTcHDS0KaoYFb0E>

¹⁰A Cia de Comédia Os Loucos.com leva para cada cantinho do RN muita alegria. Umas das melhores companhias de teatro cômico de Natal, inspirados na Cia de Comédia OS MELHORES DO MUNDO, da qual somos superfãs! Os Loucos.com já levam nas costas grandes espetáculos como "Se melhorar estraga" e "Lágrimas no Canavial", "O auto da compadecida"; e a nossa versão de "Hermanoteu na terra de Godah". Disponível em: https://www.facebook.com/WebOsLouCosCom/about/?ref=page_internal

São Gonçalo cantou, o galo celebrou e o projeto “*Cultura no chão da escola*”, este que ainda se encontra em seus primeiros passos, se firma enquanto uma raiz ancestral e cultural, enquanto a representação de um povo, de comunidades que juntas aglomeram um número de quatorze mil estudantes que sonham com a possibilidade de transformação social a partir de suas histórias de vida.

O projeto é uma porta que se abre convidando os poderes públicos a reconhecer as mestras e mestres populares em seus diversos fazeres artísticos, mas é também uma possibilidade de encontros de jovens que sonham em construir as suas trajetórias por meio da arte, nesse sentindo; acreditamos nessa proposta pluri-artística que irá permear o ensino, que se faz enquanto pesquisa e extensão no chão da escola, com isso o nosso convite é para que todas as pessoas possam sonhar e realizar juntas essa grande ciranda (colocar música de boi de Manoel Marinheiro)

O que nos motivou a pensar e escrever esse projeto foi a premissa de que “*quem não lê conhece uma parte do mundo e quem lê conhece e vive além do seu mundo*”, com isso pretendemos construir um grupo de leitoras e leitores – que entendam a pluralidade do universo da leitura e que compreendam que formar pessoas cidadãs leitoras não é uma tarefa fácil, requer uma formação inicial e continuada para se pensar como o chão da escola está se desenhando.

Nesse contexto, a/o educador(a) é aquela/e que traça os seus objetivos, mapeia as habilidades e competências, e estrutura sua metodologia para proporcionar a/os estudantes uma sistematização dos saberes, que a partir desse conhecimento integral, se desenvolva senso crítico, social, significativo e transformador. Não é uma tarefa simples, mas essa troca de experiências sistematizadas promete proporcionar a todas as figuras envolvidas a compreensão de que os saberes se constroem no percurso, na troca. Vale lembrar, que na maioria das vezes, lidamos com alunas e alunos engessados em suas maneiras de aprender na escola. Pessoas que veem ao longo do tempo sofrendo as consequências de nosso sistema educacional fruto de uma sociedade marcada pelo colonialismo, e consequentemente pelas imposições de poder vindas daqueles que ditam as regras nos ambientes escolares.

É interessante observar a posição do dominador, seja ele uma pessoa, seja ele um grupo, seja ele uma classe, seja ele uma massa ou, dependendo,

3108

seja ele uma nação diante do dominado. [...]. Uma das características fundamentais do processo de dominação colonialista ou de classe, sexo, tudo misturado, é a necessidade que o dominador tem de invadir culturalmente o dominado. (FREIRE, 2013, p.28).

Acreditamos que para formar alguém é preciso ir além do entender, pois entender algo é uma inteligência ainda em estágio primeiro; faz-se necessário compreender os corpos em formação, por isso, a necessidade de preparar pessoas formadoras e/ou gerenciadoras de leituras a partir das competências artísticas – não que seja a única forma de realizar tal formação, mas talvez seja aquela que melhor se aproxime e que transite entre o mundo fantasioso e o mundo real, assim como se fosse um jogo de descobertas para mostrar as realidades do chão das nossas escolas.

Um dos objetivos do projeto é a criação de um grupo de leitoras e leitores, no qual todas as pessoas envolvidas possam se inscrever e escrever sobre cada uma; sobre seus quintais e nossa cidade. Precisamos contar e reinventar as nossas próprias histórias, e para isso é fundamental aprender a contar a nossa história a partir de nós mesmos, das nossas memórias.

Nesse contexto, ancoramos na tríade educacional-artística-cultural, vivendo este emaranhado da perspectiva formadora. A partir de minha experiência de vida com origem no berço do útero da minha mãe, me jogo no mundo, atravesso vielas, ruas, cidades e me encontro com senhoras e senhores – velhas e velhos sábias/os que talvez nem saibam ler o que aqui escrevo, mas que me ensinaram a partir das contações de histórias como encarar a vida e ler o mundo – em mim são memórias escritas, lidas, tatuadas, marcadas, atravessadas desde o corpo.

Aqui trazemos o corpo como uma grande biblioteca ambulante. Imaginem os corpos dos nossos estudantes. Quantas histórias estão marcadas e guardadas no chão da escola esperando a oportunidade para geminar, crescer e ganhar o mundo através da fantasia, das festividades e celebrações. Quantos corpos também estão a espera de serem protagonistas, narradores das suas próprias dramaturgias, criadores e personagens de suas narrativas.

Diante de todas essas questões que nos habitam ainda cabe saber; o que nos distancia de nossas contações de histórias em nossos processos educacionais? Quais os impedimentos de que essa maneira de ser estar no mundo nos ajude a aprender e ensinar, ou melhor, nos ajude a aprender enquanto ensinamos e ensinar enquanto aprendemos? Segundo JOSSO (2010):

3109

As narrativas de histórias de vida usam uma linguagem racional, e na maior parte das vezes, convencional, mas a interpretação narrativa e espontânea do itinerário de vida comporta uma dimensão imaginária, porque se trata de uma releitura do passado na ótica do questionamento, dos projetos, dos desejos e das perspectivas de vida escritas no presente, no passado e nas projeções, mais ou menos conscientes de um futuro próximo ou longínquo. (JOSSO, 2010, p.297).

Amparados pela proposta metodológica do “Jogo da Construção Poética” e de seus desdobramentos durante os últimos dez anos em que se desenvolvem buscas e pesquisas incessantes a fim de perceber a educação desde o corpo, apontamos para alguns aspectos fundamentais daquilo que nos move para estar hoje nessa escrita e troca de saberes narrativos. Essa dita proposta concebida por Lara Rodrigues Machado, entre tantos valores propõe o despertar de cada pessoa envolvida para uma autopercepção, descobrindo maneiras de *ser* e *estar* no mundo. As memórias, experiências, sentimentos, emoções e saberes corporificados se põem em diálogos com cada corpo envolvido no processo. O “Jogo da Construção Poética” propõe ainda a descoberta e construção de um corpo cênico, que ao contar histórias, assume centralidade no processo artístico, pois assim como descreve Sara Andrade, o corpo ainda “... desenvolve suas percepções de mundo, transformando-as em linguagem com potência realizadora. (ANDRADE, 2017).

Diante disso, resolvemos montar uma tríade de ações para este projeto. Assim, podemos dizer que a primeira fita é a pedagógica que se baseia na pedagogia freiriana e sua Pedagogia da Autonomia, a segunda brinca e se rodopia sobre as perspectivas da ludicidade dos jogos teatrais estruturados por (BOAL, 2007 e LOPES, 1989), e a terceira mais precisa ente voltada a pesquisa em nível doutoral que versa sobre o corpo que brinca e as narrativas educacionais e culturais populares, sob a orientação de (MACHADO, 2017).

Vislumbramos ainda que é preciso universalizar tudo o que aqui estamos pensando e trazer para a nossa conversa o que o Ministério da Educação (MEC) e outros órgãos ligados à Educação pensam sobre o mundo da leitura, a partir de leituras dos parâmetros curriculares, e que nem sempre está em consonância com nossas ações. A exemplo disso, transcrevemos aqui o que diz o MEC em relação ao que a **leitura** proporciona; **desenvolve o repertório** pois, ler é um ato valioso para o nosso desenvolvimento pessoal e profissional. É uma forma de ter acesso às informações e, com elas, buscar melhorias para você e para o mundo; **liga o senso crítico na tomada, pois** livros, inclusive os romances, nos ajudam a entender o

3110

mundo e nós mesmos; **amplia o nosso conhecimento geral**, pois além de ser envolvente, a leitura expande nossas referências e nossa capacidade de comunicação; **aumenta o vocabulário**, pois graças aos livros, descobrimos novas palavras e novos usos para as que já conhecemos; **estimula a criatividade**, pois ler é fundamental para soltar a imaginação. Por meio dos livros, criamos lugares, personagens, histórias; **emociona e causa impacto**, pois quem já se sentiu triste (ou feliz) ao fim de um romance sabe o poder que um bom livro tem; **muda sua vida**, pois quem lê desde cedo está muito mais preparado para os estudos, para o trabalho e para a vida e **facilita a escrita**, pois ler é um hábito que se reflete no domínio da escrita. Ou seja, quem lê mais escreve melhor.

A partir disso, o projeto por hora chamado de “cultura no chão da escola”, objetiva oportunizar que os sujeitos envolvidos compreendam a sua história como uma grande contação de histórias, de memórias orais, escritas e marcadas no avesso do avesso da pele daqueles que todos os dias sonham com um mundo melhor. Viver o mundo da fantasia é fantástico, mas encontrar os pontos de apoio na vida real é transformador e essa transformação só se dará se todos compreenderem que tudo já está na cidade, que as maestrias têm as suas Mandingas e “Sabenças” e que precisam ser reconhecidas como professoras das nossas tradições e sabedorias populares.

No entanto, vale lembrar que a palavra escrita para ser lida é apenas uma das linguagens pelas quais aprendemos. E que nem sempre a maneira como nos chega essa escrita vale enquanto conhecimento se deslocada de nossa realidade. Nada que não tenha sentido trará conhecimento para pessoa alguma. Assim como ressaltamos até agora a importância de uma investigação de cada corpo em sua própria história de vida por meios diversos de inscrição de conhecimento, voltamos a assegurar que o pensamento não nasce com a escrita grafada ou manuscrita. A construção do conhecimento desde sempre é corporal e se inscreve desde o corpo por linguagens várias; não existindo dicotomia entre a oralidade e a escrita. Sendo o corpo o lugar do conhecimento, dessa maneira se torna urgente uma revisão sobre a construção do conhecimento a que hoje nos é apresentada como verdade, seja pelo MEC e ou por outras instâncias do poder.

Todo o processo educacional a que nos referimos esta pautado no não deslocamento do corpo para com a sua construção de conhecimento. Está pautado na recriação dos cheiros e gostos de nossas culturas, das sabedorias construídas ao

longo das histórias de vidas desde África, e de povos ameríndios. Assim com essa diversidade os nossos “fazeres” sejam eles, cantados, encenados, “artesanados”, contados, dançados, batucados entre tantos outros, foram, são e continuarão sendo nossas fontes de conhecimentos e construção de ciência.

Acreditamos nas transformações de processos educacionais enrijecidos, na arte, nas histórias de vida, nas contações de histórias, nas gingas e giras corporais, nos ritos de nossos povos e culturas, nos campos e terreiros de mandinga, nas “sabenças” vivas em nossas memórias. Tudo isso enquanto saberes em via de encantamento. Em concordância com Rufino (2019), acreditamos ainda que:

A rotina do colonialismo tem sido a de executar milhões de corpos, construir igrejas, catequisar, velar e buscar uma salvação. Porém, aqueles milhões de corpos assassinados, torturados, seqüestrados, estuprados, mulheres, crianças e jovens compõem um complexo de sabedorias que subsidiam as práticas que disferem golpes na maquinaria colonial. Se para cada centena de mortos pelo colonialismo se constrói uma igreja, na perspectiva das encruzilhadas, cada corpo é um totem que imanta e reverbera potências que significam a vida. (RUFINO, 2019, p.145-146).

3. Memórias de uma alma brincante na construção do conhecimento

Trazendo aspectos dessa educação corporal vinda desde o ventre, perpassando pelas mestras e mestres dos saberes e mestras e mestres acadêmicas/os, hoje amparado pelo *Jogo da Construção Poética* (MACHADO, 2017), proponho um pensar, sentir e fazer corporal desde de dentro de minha própria história, das escolas onde atuo, assim como de dentro dos terreiros de pesquisas entre “sabenças” e mandingas. sabe

Iniciei esse processo de descobertas ainda na barriga de minha mãe, que logo depois eu escutava falar sobre as marujadas que saiam de Vera Cruz/RN para as cidades circunvizinhas. As cidadezinhas como Bom Jesus, São Paulo do Potengi, Boa Saúde, Lagoa de Pedras, Santo Antônio, entre outras cidades do interior do Rio Grande do Norte, onde as “sabenças” pulsam e nos convidam eternamente para as trocas. Lugares dos saberes corporificados entre a diversidade cultural que nos abraça, como o Boi de Reis do Mestre Dedé Veríssimo, um dos Bois mais antigos do nosso lugar, que no momento nos abraça, nos acolhe como miolos que vão para debaixo desse Boi de Reis enraizando-se, brincando, gingando nas figuras desse e de outros lugares, são atravessamentos que vão se costurando nas “sabenças”, nas

3112

estripulias e no pulso das poéticas, dos saberes tradicionais e das brincadeiras populares.

A pesquisa representa um atravessamento, um mergulho no avesso do avesso do meu corpo enquanto intérprete criador e educador, amparado no contexto sociocultural das brincadeiras. Um corpo que se metamorfoseia um ator-brincante que dança as memórias do seu povo, que faz de sua dança um grito manifesto, que se revela na cena e que se questiona, que vem aprendendo e ensinando ser estar no mundo por meio do movimento corporal contando histórias de vida e em trocas contínuas propõe uma maneira de recriar o processo educacional. Entre implicações políticas e educacionais que se apagam e se revelam nesse processo de criação, nessa dramaturgia que dança a recriação do imaginário popular; são questões de ordem pessoal e que se universalizam.

Ainda quando menino, na cidade de Vera Cruz, fui chamado para uma conversa com o padre da cidade, um jovem menino que estava descobrindo a paixão pela arte, pelos saberes populares e iniciando os estudos para ser um educador social, um educador de sonhos. No entanto, a grande maioria dos moradores da minha comunidade do Sítio de Santa Cruz acreditava que eu seria o Padre da cidade, pois fui ensinado desde meu batismo a seguir as ordens estruturantes da igreja católica, passei por muitos rituais da igreja católica, vive o sacramento do Batismo, da Primeira Comunhão, da Crisma, da formação para ser Ministro da Eucaristia e tantos outros princípios e rituais, desde como organizar e preparar o altar para reger uma missa, e tantas outras questões.

A conversa com o Padre tinha um único objetivo: continuar com a minha catequização, felizmente o sacerdote me fez uma pergunta que tinham duas opções, assim mesmo fechado e taxado como as rotinas do colonialismo fazem com a gente, ele pediu que eu decidisse – ou você continua os caminhos da igreja e vai para o Seminário ou então, siga os estudos – lembro que olhei para ele, sorri e disse: essa é pergunta mais fácil de se responder, e se hoje estou aqui escrevendo esse texto você já deve saber qual foi a minha resposta e de lá para cá fui dizendo não, fui me esquivando de tudo aquilo que tentasse me aprisionar, quebrei a ordem da igreja, neguei o que a grande maioria achava, que eu seria o Padre da cidade.

Fui e sou contra as ordens que faz uso do “ou”, sair e fui estudar! Hoje escrevo sobre encruzilhadas, mandingas e “sabenças” de um corpo que antes era retilíneo que fazia reverência em ascensão a uma ideia de um Deus branco, de

olhos azuis que está sentado em uma cadeira sobre as nuvens, hoje este corpo que aqui se inscreve se quebra, se dobra, se reza, se mandinga e brinca a partir de suas poéticas e ancestralidades pretas, de suas avós rezadeiras que abriram este corpo para o mundo e fecharam para qualquer tipo de maquinaria colonial.

Nessas travessias e caminhos da pesquisa, lembro muito bem de quando eu sai da minha banca de entrevista para seleção do doutorado e ao sair vestido da brincadeira de Boi de Reis, ainda no aeroporto voltando para Natal, liguei para a minha orientadora, a professora e mestra Lara e ela me disse que nunca largasse a minha história, segurasse sempre um “mastros”, que não permitisse que ninguém tirasse o meu brilho, a minha poética e ancestralidade, que ninguém e nenhuma instituição me apagasse, que jamais deixasse cair no esquecimento as “sabenças” de ser eu mesmo em comunidade, e assim seguimos construindo poéticas em mandingas e “sabenças” plurais, culturais e educacionais, nessa escrita, das memórias cantadas, contadas, dançadas, trocadas, “mandingadas” e encantadas. No campo das memórias de nossos povos, as pesquisas em arte se elaboram e se reconstróem na tradição cultural de um lugar; de um lugar que parte de memórias corporais; que se criam e recriam quando se põem a dançar entre mandingas e “sabenças”.

Sebastião de Sales Silva

UFBA

se-bastiaosales@hotmail.com

Sebastião é coordenador pedagógico da Sec. Mun. de Educação de São Gonçalo do Amarante/RN. Brincante da cultura popular; integrante do GIP “Corpo e Ancestralidade”. Formado em Pedagogia (UVA), Teatro (UFRN), Esp. em Literatura e Cultura do RN (UFRN), Mestre em Artes Cênicas (UFRN), graduando em Dança (UFRN) e doutorando em Dança (UFBA).

Lara Rodrigues Machado (Coautora e orientadora)

UFSB

machadomachadolara@gmail.com

Prof.^a do CFA da UFSB, Colaboradora do PPGDANCA da UFBA, e do PPGARC da UFRN. Líder do GIP “Corpo e Ancestralidade”. Mestra pela Escola Brasileira de Capoeira.

Referências:

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 10 ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.

3114

DOWBOR, Fátima Freire. **Quem educa marca o corpo do outro**. São Paulo: Cortez, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da tolerância**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução de José Cláudio, Júlia Ferreira; revisão científica Maria da Conceição Passeggi, Marie-Christine Josso - 2ª ed. rev. e ampl. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2010.

LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas, SP: Papirus, 1989.

MACHADO, Lara Rodrigues; ANDRADE, Sara Maria de. (Org.). **Danças no jogo da construção poética**. 1ª. ed. Natal: Jovens Escribas, 2017, 188p.

RUFINO, Luiz. **Pedagogias das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Preta sinhá, preto sinhô: caminhos costurados de um olhar ancestral, norteados pelo aldeia mangue.

Sheila Karine Melo Lima (UFBA)
Dra. Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

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

Resumo: Preta sinhá, Preto Sinhô trata das ancestralidades e identidades nos processos de criação em dança. Este é um recorte do projeto de mestrado cuja pesquisa discorre sobre processos de criação a partir de vivências coletivas traduzidas em conhecimentos ancestrais e identitários na esfera individual e coletiva. As análises e reflexões apresentadas ocorrem no contexto da pesquisa em dança realizada na Universidade Federal de Sergipe, junto ao projeto de extensão em dança Aldeia Mangue.

Palavras-chave: PRETA SINHÁ PRETO SINHÔ. ANCESTRALIDADE. ALDEIA MANGUE. IDENTIDADE.

Abstract: Preta sinhá, Preto Sinhô deals with ancestralities and identities in the creative process in dance. This is an excerpt from the research project of a master's thesis on creative processes based on collective experiences that are translated into ancestral knowledge and identities in the individual and collective sphere. The analyses and reflections presented here take place in the context of dance research at the Federal University of Sergipe in conjunction with the dance extension project Aldeia Mangue.

Keywords: PRETA SINHÁ PRETO SINHÔ. ANCESTRALITY. ALDEIA MANGUE. IDENTITY.

1. Preta Sinhá e Preto Sinhô nas Encruzilhadas Costurando Novos Caminhos

Conhecer nossas heranças é assumir as múltiplas influências de tradições, razões de existência e resistência que nos fortalecem enquanto identidade individual, nos ajudando a compreender melhor as nossas culturas, as identidades coletivas que nos atravessam individualmente e valorizar a diversidade, pois este trabalho não analisa apenas um objeto, justifica o interesse e constrói um compilado de saberes acadêmicos, ele fala das minhas heranças, identidades, ancestralidade e razões de existência e resistência.

O trabalho a ser apresentado é fruto da investigação e estudo criativo vivenciado em etapas durante a graduação em Dança: (I) primeiro na disciplina

3116

Africanidade e Dança; depois na disciplina (II) Extensão em Dança, somados à vários processos no (III) Projeto de Extensão Aldeia Mangue. Sendo as três etapas centrais, partes significativas da minha passagem pelo curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe, as quais uso como fonte para a alimentação poética e discursiva na criação cênica.

Preta Sinhá, Preta Sinhô é um processo de criação coreográfica que é realizado a partir das experiências vivenciadas junto às danças afrodiáspóricas herdadas da cultura ancestral africana. Trata-se de uma pesquisa de movimento de caráter identitário e singular que possibilita revisitar as práticas coletivas de produção cultural, social e simbólica do povo negro constituídas de memórias do passado e do presente. Deste modo, Preta sinhá e Preto sinhô é uma criação em dança que atravessa o corpo e o movimento da intérprete-criadora, resignificando as Pretas sinhás e os Pretos sinhôs na dança negra contemporânea.

Compreendendo a Dança, como um locus de estudo, linguagem artística, linguagem do sensível, que possibilita vivências ricas em conteúdos que guiam o processo criativo; processo criativo vivenciado por meio de memórias e histórias herdadas culturalmente. Nessa perspectiva, a Dança é compreendida como forma de linguagem e expressão do ser, bem como é também um lugar que aglutina nossas tradições e herança étnico-racial, revelando assim, um corpo expressivo e sujeito do conhecimento.

O presente trabalho é um recorte do projeto de mestrado que versa sobre a ancestralidade inserida nos processos de criação em dança, articulados no encontro dos conhecimentos aprendidos e produzidos coletivamente junto ao projeto de extensão "Aldeia Mangue". Preta Sinhá Preto Sinhô é uma criação artístico-coreográfica individual, da qual um dos objetivos é intercambiar saberes identitários e ancestrais.

Assim, Preta Sinhá e Preto Sinhô, nasceu dentro da Universidade federal de Sergipe, tendo como bússola o projeto "Aldeia Mangue" e o meu inventário pessoal ancestral, construído a partir das sabedorias dos corpos em performance,

corpos em experiências criativas, e dos corpos propulsores de releituras e resignificações estéticas criativas em dança. Nessa direção, Preta Sinhá e Preto Sinhô está sendo resignificado e se modificando, na medida que, os estudos realizados no mestrado em dança e a ampliação de novos referenciais epistemológicos da área apresentam novas perspectivas de aprofundamento e

estudos.

A metodologia utilizada nos estudos e pesquisa em andamento se orienta pelos estudos limiares de Silva (2010) baseado no conceito de poietinografias que se estrutura como uma estratégia metodológica e ética de pesquisar, desenvolver e experimentar poéticas a partir de experiências diversas, estas são constituídas de memórias, inspirações, problematizações e análises críticas dos referenciais epistemológicos da área. A pesquisa argui sobre a aplicação da educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

De acordo com as propostas de Inacyra Falcão dos Santos (2015), o movimento corporal está presente na história dos povos reescrevendo tradições cuja consequência é o desenvolvimento de uma proposta pluricultural e ressignificação estética da dança na contemporaneidade. Deste modo, a dança é um lugar de encontro e cruzamentos do sagrado e do profano, do passado e do presente, da memória e do imaginário e das emoções e do mito. Corpo este, que ressignifica corporeidades advindas de seu processo histórico nas encruzilhadas. “É na encruzilhada que se (re) inventam sujeitos históricos capazes de tecer sua identidade por processos de interação entre sua subjetividade, o passado ancestral e a performance” (SILVA, 2016, p.9).

O trabalho proposto está em defesa das artes afrodiaspóricas, como estratégia política e pedagógica, articulando questões acerca da identidade e da ancestralidade. Assim, o trabalho também reflete os saberes e fazeres humanos na esfera social, pois os diferentes sujeitos estão inseridos na sociedade em seus diferentes contextos e assim coexistem no meio em que vivem, intercambiando experiências singulares e coletivas em ambientes sócio-culturais distintos e complexos. A professora e pesquisadora Jussara Setenta (2008) atua principalmente nos temas dança performance, performatividade, políticas de criação em dança, ensino da dança e coreografia, escreve acerca do processo criativo, o movimento entendido, o corpo na dança e a subjetividade desse corpo que dança.

Assim, a pesquisadora citada contribui e auxilia na compreensão acerca do processo Criativo em Preta Sinhá e Preto Sinhô, assim como corrobora para pensara dança como potência criadora e articuladora de diferentes aprendizados.

Os atravessamentos realizados em diferentes contextos de formação em dança colaboram e constroem conhecimentos semelhantes a feitura de uma "colcha

3118

de retalhos". Deste modo, as questões identitárias e ancestrais sob o ponto de vista colonial, decolonial, as releituras e as ressignificações estéticas criativas em dança, alinhavam os fios dos saberes do passado e do presente, formando uma colcha de retalhos no processo criativo em dança "Preta Sinhá e Preto Sinhô".

Os estudos da disciplina Africanidade e Dança na graduação em dança na Universidade Federal de Sergipe, proporcionam a priori, os processos de estudos e descobertas sobre a ancestralidade, identidade negra, e os estudos sobre as mulheres negras. Nesse viés, os questionamentos se apresentam acerca dos fazeres com e por meio da dança, como também sobre o que poderia ser feito a partir da condição de dançarina-intérprete e pesquisadora das danças de matrizes africanas.

Essas matrizes visam discutir diáspora, ancestralidade e empoderamento do artista negro através do conhecimento e do que ele entende por sabedoria ancestral impregnada em seu corpo. Ao fazer relação do movimento com fatores históricos e culturais reconhece-se que existem éticas e estéticas que acompanham o corpo e, portanto, a pessoa faz com que o gesto incorpore experiências, ancestrais, afetivas, políticas e instintivas.

Nessa perspectiva, os estudos de caráter teórico-prático dos princípios básicos das danças de matrizes africanas, a simbologia e os arquétipos das danças dos orixás realizados no curso de graduação contribuem para o aprofundamento dessas questões nos estudos de Mestrado e consequentemente nas proposições de construção do objeto de pesquisa e desenvolvimento da escrita da dissertação cujo objeto é o processo de criação e desenvolvimento de "Preta Sinhá e Preto Sinhô".

No processo de descobertas sobre a ancestralidade e no decorrer dos textos apresentados na disciplina anteriormente citada surgem questões relacionadas aos saberes afroreferenciadas na criação em dança. Assim, essas questões migram para o desenvolvimento do projeto de Mestrado em Dança em desenvolvimento.

Os processos metodológicos desenvolvidos no Projeto de Extensão "Aldeia Mangue" anteriormente citado, também contribui para pensar e reconfigurar o processocriativo "Preta Sinhá e Preto Sinhô".

2. Identidades negras: construções e descobertas

Acredita-se que a política de identidade social é um elemento que facilita o reconhecimento dos diferentes sujeitos na sociedade e pode ser construída de forma individual e/ou coletiva. Grupos de mulheres negras, o qual a autora do presente artigo se insere e se identifica com as lutas e os grupos que reúnem pessoas mobilizadas de forma social e política, em torno de uma plataforma comum, cujos objetivos são valorizar as singularidades culturais, a ancestralidade e as memórias individuais e coletivas que atravessam os diferentes corpos oprimidos e marginalizados na sociedade brasileira contemporânea.

O corpo como construção cultural é portador de emoções, sensibilidades, sentido ético, estético, resultante das relações históricas, sociais e raciais. Corpos marcados pelo passado, pelo seu jeito de andar e dançar, o movimento da vida e dos fatos mostram o corpo na história da humanidade. Neste sentido, corpo também é memória, tradição e contemporaneidade.

O conceito de cultura sofre alterações muito significativas quando pensado a partir da matriz africana, essa filosofia é vista também como ancestralidade, a cultura é o movimento da ancestralidade. "A ancestralidade é um tempo difuso e um espaço diluído" (OLIVEIRA, 2005, p. 249). O tempo ancestral é o tempo que se recria, pois a memória é tão somente um mecanismo de acesso à ancestralidade.

A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória, a cultura tradicional africana é regida pela lógica da ancestralidade dito isso. "A memória, por sua vez, é o corpo do espaço ancestral". (OLIVEIRA, 2007 P. 250.) Tudo é pensado através do corpo, ele é o território da cultura, é nele que se movimenta o tempo da ancestralidade. Nas culturas afrodiaspóricas o corpo ocupa um lugar central, é no corpo e no mito que se aloja a memória que é referência e território.

Com base nos estudos de OLIVEIRA (2007), o corpo é o lugar privilegiado entre-lugar, pois é ele que habita o entre-lugar em qualquer lugar que esteja. Lembrar do que é o corpo é re-viver o que já fomos, não mais da mesma maneira, pois o corpo é sempre uma mutação, é uma potência para qualquer ato, antes do tempo e do espaço, há o corpo. O tempo e o espaço são corpos em condição para a atitude. Oliveira (2007) também contribui na reflexão sobre a atitude, esta coloca o corpo em movimento, e o movimento é o que mantém o corpo

3120

vivo. O corpo é mais que uma memória, por isso é preciso fazer o movimento de retorno ao anterior, é como se o corpo voltasse para o movimento primeiro. Deste modo, o retorno para algo não significa retrocesso. Corpo também é cultura e assim deve ser compreendido. “A memória é, a um só tempo, produtora de conhecimentos e produto da relação estabelecida entre as diversas linguagens e conhecimentos reproduzidos e recriados por pessoas e coletividades”. (SANTOS, 2017, p.116)

Começo contextualizar historicamente a diáspora negra, pois antes de falar de identidade, ancestralidade, processo criativo e educação das relações étnico-racial, se faz necessário falar sobre diáspora africana, também denominada diáspora negra.

De acordo com as ideias de Vainfas (1986), A diáspora é um fenômeno histórico e global com deslocamentos de pessoas, no caso da diáspora africana, foi o deslocamento que constituiu o regime escravista, em que pessoas eram levadas para outros continentes e serviam de mão-de-obra escrava. O escravo era considerado coisa necessária, para que os empreendimentos coloniais tivessem êxito, colocados na mesma condição que os animais e os demais insumo. Segundo Goli Guerreiro (2010) existem três diásporas, a primeira diáspora ocorre pela via da escravização pelo oceano atlântico, a segunda se dá de forma voluntária com retorno dos que foram escravizados para a África e a massa de povos negros para vários outros países da Europa e das Américas e a terceira foi o deslocamento de signos, texto, sons, imagens, provocados pelo circuito de comunicação da diáspora Negra, reforçada pela globalização.

Então é na diáspora que encontramos os fluxos e contradições, onde as identidades se acumulam e se reorganizam, fruto próprio do movimento das populações africanas escravizadas nas Américas cuja presença foi crucial para a edificação da modernidade. Não apenas na engrenagem econômica mobilizada pelo lucrativo tráfico de escravos, mas sobretudo na geração da modernidade, constituindo-se também em combustível maior da engrenagem mercantilista e seus desdobramentos contemporâneos. (SILVA, 2017, p.113)

Nessa perspectiva, o processo coreográfico "Preta sinhá, Preto sinhô" mostra a princípio o retrato dessas diásporas no corpo e na movimentação, cujo signo referente é a dança do orixá Iansã do culto afro-brasileiro denominado candomblé. Os movimentos realizados na coreografia se inspiram na travessia do atlântico negro feita pelos povos africanos em diáspora. Assim, os rodopios realizados fazem referência ao vento e deste modo, possibilita o despertar da

3121

memória adormecida de um passado histórico significativo. São essas memórias que se corporificam no espetáculo, conjuntamente com novas memórias que se cruzam, memórias de um coletivo que se traduzem no reconhecimento saudoso da ancestralidade africana.

O Brasil contemporâneo é o país com maior registro de referências ao continente africano, fora da África. É inegável a forte presença de aspectos culturais afrodescendentes na cultura brasileira e a dança é um desses elementos que torna visível essa influência. Nesse sentido, Ferraz (2012) afirma que a dança é um elemento cultural motor no continente africano, assim como no Brasil. Portanto, conhecer a história da presença de povos africanos em território brasileiro e as significativas heranças é uma forma de começar a compreender a ideia de cultura brasileira. O que implica verificar com maior atenção as diversas influências de nações africanas em nosso país e as razões de existência e resistência que nos fazem pensar sobre nossa identidade.

"[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade e a interseção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas e políticas de subordinação e dominação" (RUTHERFORD, 1990, p. 19-20). — "a identidade é uma realidade ou modelo em fluxo, caracterizada por um dinamismo e que está interconectada à discussão sobre cultura" (SILVA, 2017, p.104).

"Em uma espécie de rede de significados, a diáspora torna-se um processo de múltiplas dimensões onde os povos de descendência africana, enraizados nas modernidades e contemporaneidades, definem suas vidas num processo de ir e vir, recolher e semear". (SILVA, 2017, p.115)

Os processos de criação estão ligados aos diferentes contextos sócio-culturais que o indivíduo está inserido, isto é, o que está ao seu redor, além de suas questões de ordem social, política, religiosa e afetivas em uma perspectiva crítica.

O aprendizado corporal é internalizado e partilhado socialmente, a pluralidade de experiências do negro é diversa, inclusive nas abordagens em relação a esse mundo negro que também é plural, no campo específico da produção de conhecimento em/sobre/a partir/da dança, convém pensar a diáspora como experiência.

De acordo com as ideias elucidadas pela pesquisadora Luciane Silva (2017) é preciso ressignificar e aproximar as africanidades, situando-as na

contemporaneidade, bem como redimensioná-las e estarmos próximos enquanto descendentes dos contextos africanos e distantes enquanto sujeitos da realidade diaspórica.

A presença das danças da diáspora africana nos currículos abre espaços para reimaginar e desestabilizar as posições centrais das abordagens ocidentais. Isso vale para as práticas e abordagens da diáspora negra bem como para outras propostas estéticas marginalizadas que contribuíram em grande medida para ampliar as possibilidades de formação através de pesquisa de movimento, coreográfica, abordagem histórico-cultural e crítica. (SILVA, 2017, p.123).

Na tradição africano-brasileira um dos sentidos primordiais de força está na existência do corpo. “Sua ancestralidade e a relação de tempo e lugar, onde este corpo se manifesta social e historicamente, bem como a subjetividade que também o compõe, são as suas crenças e ritos de viver em todos os momentos das existências”. (OLIVEIRA, 2017, p.44).

“O corpo é a primazia da materialização destas construções de identidade e é com ele que o tripé da arte se estabelece nesta África idealizada”. (OLIVEIRA, 2017, p.46). É diante desse olhar que se constrói a performance, que visa mostrar o corpo em sua identidade política, cultural, social e racial, para dar voz a identidade étnica afro-brasileira de forma artística.

“Corpo em Diáspora não é uma discussão sobre uma dança para negros’, mas uma linguagem múltipla, alicerçada por epistemologias e cosmologias negras.

Nela não há fronteiras rígidas de pertencimentos, pois primamos por uma mobilidade do lugar de enunciação” (SILVA, 2017a, p.102). De acordo com o ponto de vista de Silva (2017) reafirmo que esse corpo afrodiaspórico é feito de poéticas, estéticas, e técnicas de formas africanizadas, que escrevemos em nós, e que compõem a multiplicidade brasileira.

“A cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória, a cultura tradicional africana é regida pela lógica da ancestralidade dito isso. A memória, por sua vez, é o corpo do espaço ancestral”. (OLIVEIRA 2005, P.250.)

A ideia, conceito e percepção sobre o processo de criação Preta Sinhá e Preto Sinhô é colocar as vivências e aprendizagens do passado e do presente na contemporaneidade.

Santos reforça a importância do conhecimento de si através da busca da ancestralidade de cada pessoa, cujo elo são os movimentos arquetípicos que, se por um lado são inerentes à experiência humana, por outro fazem parte de repertórios

desenvolvidos a partir de uma memória corporal vinculada à experiência sociocultural individual. “A consciência se torna vetor para o processo criativo”.(SANTOS, 1996, p.93, apud, SILVA, 2017). “Atenta a memória corporal pois: Ocorpo é um portal que simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória”. (MARTINS, 2002, p.89, apud, SANTOS, 2006,)

3. A Costura

É sabido que uma colcha de retalhos é feita de cores diferentes, tecidos e diferentes texturas. Essas tessituras singulares possuem histórias e memórias entrecruzadas. Muitas dessas memórias se constituem como retalhos guardados no fundo do baú das memórias e histórias individuais e coletivas. Nessa perspectiva, os retalhos são costurados e a partir deles nasce uma "colcha" de possibilidades e caminhos, estes desaguam numa criação e proposição em dança de caráter individual.

O espaço da ancestralidade é pontilhado de corporeidades diferentes, a cultura como movimento da ancestralidade perpassa o espaço da memória. Nossas lembranças são matérias fluídicas que podem ser modeladas de diversas maneiras a partir de variados matizes. Acredita-se que a matriz africana é um arcabouço de criação pois é construída comunitária e coletivamente.

Almeida (2010) fala de um caminhar transversal nas questões dos diferentes espaços cognitivos. Os conhecimentos dispersos devem ser agrupados a fim de nos apresentar formas de viver nas relações de alteridade e diálogo entre os múltiplos territórios sociais.

Preta Sinhá, Preta Sinhô é uma espécie de costura, uma colcha de retalhos construída devagarzinho, alinhavando memórias e histórias a partir do projeto de extensão da Universidade Federal de Sergipe, "Aldeia Mangue".

Os encontros nas aulas e laboratórios criativos do projeto foram conduzidos com o intuito da construção de senso de pertencimento, percepção das subjetividades e a coletividade, numa construção processual pessoal, de cada indivíduo, com o objetivo de fortalecer as identidades a partir das corporeidades. Dançando e exteriorizando as singularidades individuais na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições de cada pessoa.

3124

Acredita-se que a performance em dança constrói uma narrativa não linear, ela vai acontecendo juntamente com o inventário pessoal e individual ancestral. É nadinâmica da performance em dança que se caracteriza as sensações emanadas de cada experiência. Assim, pode ser vista como uma forma não padronizada, mas dinâmica e consciente de se fazer dança e de fazer surgir ações e movimentações que se encontram na subjetividade de cada pessoa participante das dinâmicas ou laboratórios criativos. Nessa perspectiva, os movimentos criados estão para além do virtuosismo e da técnica, ou seja, é o movimento singular e orgânico produzido por cada participante do processo.

A percepção do corpo como unidade se dá a partir da consciência das ligações inevitáveis entre músculos, ossos, líquidos e outros elementos, numa organicidade em que cada parte está orquestrada por um sistema, assim como num pensamento de globalidade que associa corpo físico, espiritualidade, e as outras camadas de experiências que nos fazem e refazem. O movimento acaba por ser construído a partir dessas dinâmicas e consciências organizativas. (SILVA, 2017 p.160).

Em Preta Sinhá, Preto Sinhô, a dança de lansã é a base coreográfica que se constitui na história, na sensibilidade e na espiritualidade deste mito afro-brasileiro.

É na dança de lansã e em sua movimentação rápida e contínua que se mesclam também aos seus movimentos leves como a brisa, na mudança contínua de sua rítmica, e da qualidade de seus movimentos, de seu peso e nas variações de dinâmica, no tempo e no espaço que se cria Preta Sinhá, Preto Sinhô. Esse processo está vinculado à percepção do tempo presente e passado e de seus aspectos circulares. Neste sentido, a intérprete-criadora observa como lida com o tempo em suas diferentes dimensões, a saber: o tempo da intérprete, o tempo que passa, como as coisas vão e voltam.

A intérprete também associa o tempo ao vento, a terra, e aos seus enraizamentos, identidade, a preservação da ancestralidade, suas questões objetivase subjetivas e as suas impressões e expressões corporificadas na dança.

Na construção coreográfica são resgatadas várias cenas, que surgiram na improvisação e nos laboratórios, essas são colocadas visando uma lógica de comunicação que corresponda ao pretendido.

As experiências nos processos criativos e improvisacionais vivenciados, também se constituem em processo de autoconhecimento e de construção de identidade étnica, cultural, estética e artística.

Na improvisação de movimentos cada intérprete utiliza sua linguagem única, a cada movimentação nesse processo de improvisação há um jogo de repetição, de aprimoramento das escolhas a serem feitas, criando e direcionando a criação por meio de estratégias e exercícios que ampliem as possibilidades de movimentos.

A partir da desconstrução de esquemas normatizados de percepção de si e da valorização das camadas de história singulares individuais e coletivas nos espaços de aulas do Projeto de extensão "Aldeia Mangue", tem início os estudos e aprofundamentos das histórias corporais associados aos laboratórios investigativos e criativos em dança.

O exercício da autonomia vivenciado no Projeto de extensão "Aldeia Mangue" é colaborativo e construído nas relações entre os sujeitos. Assim, observa-se que nos processos colaborativos, se entrelaçam ao mesmo tempo, a liberdade e a dependência na construção do trabalho. Estas são efetivas na compreensão da partilha do sensível como um regime político, que entrecruza o comum e o individual e as conexões apresenta o coletivo na criação da singularidade, ela destaca que o singular é contaminado pelo comum e pelo contato com o coletivo ativo, este é o lugar das ações individuais. Ela fala sobre as mudanças ocorridas entre ambos e os processos de individualização. "o ponto de partida de toda a autêntica individuação é algo ainda não individual" (BARRETO 2012, p 3).

A uma linguagem individual formada a partir de uma gestualidade própria que diz muito sobre os sujeitos, sobre seu universo psíquico e sobre suas personalidades que ---- apesar de individual, de seu caráter pessoal é construída na relação com a cultura; Há também um conjunto de marcas, normas, regras e expressões gestuais que perpassam a linguagem corporal dos grupos e das pessoas que compartilham uma mesma Cultura; e há, por sua vez as práticas ou manifestações da cultura corporal que, Ao serem sistematizadas e elaboradas com base em saberes e interesses específicos, Isto é, feijoadas como modelos de educação do corpo comportam sentidos e significados que contextualizam , explicam, classificam e selecionam movimentos ações, expressões e atividades corporais humanas (BRASILEIRO, 2008, p.199-200).

impulsionar a pessoa que dança a mover-se desde dentro e descobrir sua multiplicidade, conectando questões de ordem afetiva, cognitiva e motora, valorizando a ideia de que o corpo não se separa da experiência e que, nos contextos das aulas, "sentir desde dentro significa também sentir junto com o grupo, numa ideia profunda de coletividade onde abandonamos a noção eurocêntrica do indivíduo e nos entendemos enquanto pessoa". (SILVA, 2017, p.130).

De acordo com as ideias de Hall (2014) as identidades adquirem sentido diante de linguagens e sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas, essas representações identificam o mundo e as nossas relações e particularidades através da descoberta do passado. A construção da nossa identidade é tanto simbólica quanto social e cultural, caracterizada pelas nossas contestações e mudanças constantes, o que pode vir a fortalecer e reafirmar nossas posições de identidade.

A ancestralidade é significado, um modo de interpretar e produzir a realidade. Assim, a ancestralidade pode ser vista como uma forma de arma política. A diversidade garante as trocas e por isso mesmo as relações. A diversidade é também uma questão de identidade, já que a identidade é um jogo de diferenças que se dá em relações e princípios de alteridade, que por sua vez são entrelaçados pelos sentidos na experiência dos africanos e seus descendentes.

O simbólico e o ritual estão presentes no conceito e nas formas africanizadas de escrita de si, que agrega os valores civilizatórios da presença africana no Brasil. Neste viés, esses valores devem ser orientados para a dança, visando possibilitar aos dançarinos o encontro com suas memórias, identidades e ancestralidades. "[...] havendo a abertura para a compreensão de que cada pessoa deve lidar com sua própria ancestralidade". (SILVA, 2017, p.135).

A ancestralidade produz um mundo encantado, Ela se movimenta no ritmo do encanto e por isso sua universalidade de matizes diversas, de relações singulares, de ligações inesperadas, de inclusão de tudo o que está fora e dentro dela e de uma unidade que só é possível porque opera no registro do encanto e se converte no princípio máximo da educação. Em se tratando da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética do encantamento. Aguça-se a sensibilidade para perceber o encanto que tece as coisas.

Ao reconfigurar a abordagem determinada pelos saberes de princípios tradicionais e seculares da diáspora africana para pensar o corpo, podemos expandir esses conhecimentos no contexto das artes cênicas, no intuito de potencializar a ideia de presença cênica em processos criativos.

A metodologia utilizada na pesquisa se orienta pelos estudos limiares de Silva (2010) baseado no conceito de poetinografias que se estrutura como uma estratégia metodológica e ética de pesquisar, desenvolver e experimentar poéticas a partir de experiências diversas. Estas são constituídas de memórias, inspirações, problematizações e análises críticas dos referenciais epistemológicos da área. A

pesquisa argui sobre a aplicação da educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

Considerações finais:

A partir das reflexões feitas no mestrado referente às identidades coletivas, ancestralidade negra como campo de resistência sistêmica, as narrativas do corpo em Preta Sinhá Preto Sinhô se ressignificam conjuntamente com as ideias da intérprete-criadora. Assim, Preta Sinhá Preto Sinhô é um corpo dançante resiliente ancorado na memória e nos saberes e fazeres ancestrais. Nessa perspectiva, símbolos, mitos e signos atravessam o corpo dançante, formando uma "colcha de retalho", constituída de experiências e vivências em dança em uma perspectiva afrorreferenciada.

É importante desconstruir parâmetros, fazer inter-relações com outros saberes, bem como reestruturar valores alicerçados nos corpos, porque estes são em primeira instância local de resistência social, cultural e simbólica.

Prêta Sinhá e Prêto Sinhô é uma criação coreográfica que intercambia significado, signos, símbolos, religiosidade, a mulher e a dança da labá lansa, visando ressignificar esses elementos na dança cênica contemporânea.

A estética coreográfica em Prêta Sinhá e Preto Sinhô reflete os estudos e pesquisas realizadas acerca do movimento geográfico, político e cultural afrodispórico. Deste modo, esta criação articula as formas híbridas das corporalidades presentes nos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente recriados e ressignificados na contemporaneidade.

A Construção de novas conexões para pensar a dança e colocá-la na experiência vivida, se dá nas análises e reflexões do corpo negro em movimento e da compreensão das danças afrodiáspóricas como fonte de conhecimento, transformação e ruptura das ações racistas e colonizadoras impostas aos corpos negros na sociedade contemporânea. O artigo se debruça sobre a educação étnico-racial, social, cultural e identitária na dança, em seus aspectos artísticos, criativos e coreográficos.

Sheila Karine Melo Lima
UFBA
smkarine@hotmail.com

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Membro do projeto de pesquisa em dança Aldeia Mangue da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Especialista em Psicomotricidade pela Universidade Pio Décimo.

Maria de Lurdes Barros da Paixão
UFRN
luluacaso@gmail.com

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

Referências:

- BARRETO, Ivana Buy Menna, **Criar Laços Possíveis**: Entre o um e os muitos. 2012.
- BRASILEIRO, Livia Tenório; MARCASSA, Luciana Pedrosa. **Linguagens do corpo**: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança. p.199-200 (Pro-Posições, V 19, n°3(57) set/dez, 2008).
- FERRAZ, Fernando M.C. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. São Paulo: Cortez, 2012.
- GUERREIRO, Goli. **Terceira Diáspora**: Culturas negras no mundo atlântico. Editora Currupio, Salvador-Ba 2010.
- HALL, S. Cultural **Identity and diaspora** In: RUTHERFORD, J (Ed). Identity. Community, Culture, Difference. London: Lawrence & Wishart, (1990).
- OLIVEIRA, Eduardo, **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira, 2005, número de páginas 353f: Tese de Doutorado em Educação no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará.
- OLIVEIRA, Eduardo, **Filosofia da Ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica e Editora Popular, 2007. _ . Epistemologia do Racismo.
- OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Sou Negra sim senhora!**: um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval. Soteropolitano/Maceió [Grafmarques], 2017.
- SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**: Tradição e criação nas artes Cênicas. Rebenito V.7. n.6. p.99-113. 2017.
- SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de Dança-arte-educação. 2 ed. São Paulo: terceira margem, 2006.
- SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SILVA, Tomaz Tadeu da, **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais/ Tomaz Tadeu da Silva (org.) stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e**

3129

técnica Germaine Acogny. Tese (doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. (Orientadora: Dra. Inaicyra Falcão dos Santos): Campinas, 2017.

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea.** 2010. n. 227f. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas/SP. 2010.

SILVA Renata de Lima ; ROSA Eloisa Marques - Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque. **Revista Brasileira, Estudos da Presença**, v. 7, 2016, Porto Alegre, n. 2, p. 249-273, maio/ago. 2017.

VAINFAS, Ronaldo. **Ideologia e escravidão: os letrados e a sociedade escravista no Brasil colonial.** Petrópolis Vozes, 1986.

Pombagiras como corpos-encruzilhados: negras inspirações para sobreviver ao patriarcado

Tulani Pereira da Silva (UERJ)

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

Resumo: Diante da urgência de nos sensibilizar frente à diversidade e em defesa das pautas da comunidade preta, o objetivo deste estudo visa debater sobre as representações de feminino corporificadas em performances de Pombagiras. Nossa discussão se dedica a duas principais representações dicotômicas de feminino: mãe e prostituta. Uma, aparentemente dissociada da figura da Pombagira e outra diretamente a ela atribuída. Portanto, a partir dessas construções, propomos uma problematização sobre corpos de mulheres negras, observando aproximações e distanciamentos que se estabelecem entre elas e as Pombagiras. Seguindo perspectivas afro-referenciadas, nossos caminhos metodológicos se baseiam na vivência nos terreiros através da participação observante do culto às Pombagiras, além da escuta da sabedoria das mais velhas: as Iyalorixás. Nosso referencial teórico se dedica às epistemologias afro-diaspóricas de Hooks (1981), Gonzalez (1984), Hudson (1997), Martins (2017), Kilomba (2019) e Oyěwùmí (2020), nos oferecendo um axé de conhecimentos que nos permite observar/refletir criticamente nossas questões. Entendendo que as Pombagiras conferem, sobretudo, performances negras em diáspora, concluímos que as referências sobre feminino e suas imagens se deslocam e se dinamizam em sentidos outros para além dos propagados pelas premissas judaico-cristãs. Além disso, Pombagiras e mulheres negras se encontram numa encruzilhada de resistência ao patriarcado e ao sistema de dominação colonial.

Palavras-chave: POMBAGIRAS. CORPO. PERFORMANCE AFRO-BRASILEIRA. MULHERES NEGRAS. MATRIPOTÊNCIA.

Abstract: Given the urgent need to sensitize us to diversity and in defense of the agendas of the black community, the aim of this study is to debate the representations of the feminine embodied in Pombagiras' performances. Our discussion is devoted to two main dichotomous representations of the feminine: mother and prostitute. One, apparently dissociated from the figure of Pombagira and another directly attributed to her. Therefore, based on these constructions, we propose a problematization of the bodies of black women, observing approximations and distances that are established between them and the Pombagiras. Following Afro-referenced perspectives, our methodological paths are based on living in the terreiros through the observant participation of the cult of Pombagiras, in addition to listening to the wisdom of the elders: the Iyalorixás. Our theoretical framework is dedicated to the afro-diasporic epistemologies of Hooks (1981), Gonzalez (1984), Hudson (1997), Martins (2017), Kilomba (2019) and Oyěwùmí (2020), offering us an axé of knowledge that allows us to critically observe/reflect our issues. Understanding that the Pombagiras confer, above all, black performances in the diaspora, we conclude that the references on the female and her images move and are dynamized in directions other than those propagated by judeo-christian premises.

3131

In addition, Pombagiras and black women find themselves at a crossroads of resistance to patriarchy and the system of colonial domination.

Keywords: POMBAGIRAS. BODY. AFRO-BRAZILIAN PERFORMANCE. BLACK WOMEN. MATRIPOTENCY.

A invenção do patriarcado

Inauguro o artigo com este título trazendo à tona a metáfora da criação da mulher narrada no antigo testamento da bíblia para pensar sobre o lugar do feminino para a cultura ocidental cristã. A mulher¹ é criada a partir da costela de Adão apesar de ser mencionado que o homem e a mulher são feitos à imagem e semelhança de Deus. Ora, quanta simbologia encontramos na bíblia, instaurando de modo inaugural, logo em seu primeiro livro, a subjetividade intrínseca de que a mulher está subjugada ao homem!

Não pretendo realizar um levantamento histórico sobre a construção do patriarcado, porém, ao analisar registros bíblicos da criação do homem e da mulher, é possível analisar a dimensão da dominação masculina como projeto pensado pela/através da igreja.

Nota-se que o apagamento da mulher faz parte de um processo histórico de longos séculos e que em tempos atuais, os valores cristãos continuam sendo forte argumento para concessão de privilégios aos homens e que só fortalece cada vez mais o que chamamos de patriarcado. E como é esse patriarcado? Branco, cis, hétero, cristão, dominador/explorador. É esse patriarcado que queremos² combater.

Neste sentido, esta pesquisa se dedica a debater sobre corpo e imagens do feminino a partir do estudo das performances das Pombagiras. Minha argumentação se dá pelo questionamento das construções estereotipadas sobre essas entidades enquanto mulheres da rua e representadas na figura de prostitutas, por outro lado, aparentemente dissociadas da figura materna.

¹ Consideramos esta narrativa sobre a mulher notadamente relatada na bíblia cristã, entretanto pontuamos também uma outra versão que conta a existência de uma mulher chamada Lilith, criada antes de Eva, e que aparentemente foi banida dos registros bíblicos ao longo dos séculos. Pesquisadores argumentam que há presença de “buracos” na estrutura do texto bíblico, indicando a possível existência de Lilith como sendo a primeira companheira de Adão e que ao se recusar a ser submissa a ele, decide abandonar o Éden. Para maior aprofundamento nessa questão, indicamos a leitura de LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. Rev. Antropologia. São Paulo, v. 40, n. 1. 1997, p. 149-164.

² Por vezes, proponho o uso da primeira pessoa no plural por entender que as pautas de luta e conquista a favor da igualdade são coletivas.

Busco problematizar essas essencializações criando encruzilhadas e lançando (des)construções das dicotomias ocidentais; além disso, proponho enaltecer o corpo-mulher pombagiresco enquanto lugar de reflexão e questionamento das relações de poder e confronto do patriarcado.

Afinal, quais os abismos e aproximações entre puta e a mãe? Será que a Pombagira, narrada pelo universo acadêmico como uma mulher revolucionária, nada tem a ver com a maternidade? Ou seria a maternidade um lugar de legitimidade do poder feminino?

Considerando que a performance é nossa encruzilhada, compreendemos o corpo, o gesto e a dança enquanto elementos que se integram e nos revelam significados (MARTINS, 1997). Sendo o corpo o principal mobilizador desta pesquisa, me encontro impulsionada por outra importante questão: Quais as associações que podem ser estabelecidas entre as Pombagiras com a interpretação social do corpo das mulheres negras?

Refletindo sobre essa indagação, me parece importante considerar o que as leituras sociais que atravessam corpos de mulheres negras têm a ver com as Pombagiras. Sugiro repensar sobre a própria Pombagira como uma forma de expressar outras possibilidades de ser mulher para além dos estereótipos reducionistas que são reproduzidos cotidianamente no contexto social.

Conduzo esses questionamentos por meio de um levantamento de referências bibliográficas que reúnem elaborações sobre o tema em estudo. Confecciono uma rede de conexões entre a figura da Pombagira com as relações étnico-raciais e de gênero, para desenvolver um pensamento que amplie nossos corpos para uma percepção pluriversal.

Por último, e não menos importante, trago aqui considerações registradas em caderno de campo, fruto de experiências etnográficas em terreiros de candomblé³. A participação observante tem sido uma escolha metodológica fundamental para este processo ao longo das pesquisas de campo.

³ Vale ressaltar que esta pesquisa é realizada em casas de Candomblé. Apesar disso, reafirmo desde minha dissertação (SILVA, 2017) que o culto às Pombagiras e outras entidades brasileiras como caboclos e pretos-velhos já antecede o nascimento da própria Umbanda no início do séc. XX. Concluímos, ao longo da trajetória de dez anos de pesquisa sobre Pombagiras, que o contato com as matrizes do Candomblé (iorubá, no caso deste artigo) nos fornecem questões mais desprendidas das amarras do cristianismo e nos possibilitam, apesar dos sinais presentes do colonialismo nas religiões de matriz africana, expandir nossa compreensão sobre o corpo e as representações sociais que recaem sobre um corpo-mulher.

Ainda sobre questões metodológicas nas pesquisas que contemplam o universo religioso afro-brasileiro, Sérgio Ferretti lembra que Eunice Duhran (1986, p. 17-37) propõe o uso do termo correlato participação observante⁴ para ativistas que pesquisam em movimentos nos quais estão engajados (FERRETTI, 2013, p. 33), como é o caso deste artigo.

Uma breve reflexão sobre o (mal)dito

O intuito deste subtítulo nada mais é do que destacar algumas principais elucidações sobre Pombagiras no contexto das práticas religiosas e culturais afro-brasileiras. Para tal, utilizo como suporte teórico as produções de Ortiz (1978), Augras (2000), Barros (2010), Mourão (2012), Ligiéro (2018) e Simas (2018).

Apresento uma grande preocupação com alguns apontamentos equivocados que insistem em perdurar sobre as Pombagiras. Primeiramente, muito me incomoda o lugar da Pombagira como uma versão feminina de Exu, assemelhando-se à ideia judaico-cristã de Adão e Eva. Pombagira não é feita da costela de Exu assim como Eva foi feita da costela de Adão. Mesmo assim, não vejo isto como uma questão complexa em alguns pontos, porque a relação entre Exus e Pombagiras é de parceria, distinguindo-se da lógica ocidental de relação entre homens e mulheres.

Entretanto, para evitar condicionar às Pombagiras a um lugar secundário daquilo que já existe (Exu), prefiro afirmar que elas são o feminino que emerge da própria força das encruzilhadas. Entendam, o que quero dizer é que Pombagiras são o que são e não uma versão feminina ou um tipo feminino de Exu. Para evitar confusões, quando me referir às entidades das encruzilhadas como um todo (Exus e Pombagiras), utilizarei o termo “povo de rua” para escapar do reducionismo do coletivo ao masculino.

Pombagira é uma entidade feminina das encruzilhadas, assim como Aluvaiá, Mavambo, Mpambunjila (MOURÃO, 2012) e Bombogira (CARNEIRO apud AUGRAS, 2000). Tem como principais características a irreverência, a sensualidade e a subversão dos valores hegemônicos. Por estes motivos, sua energia é

⁴ Por me afirmar como mulher, preta e afro-religiosa, optei pelo uso do termo que se adequa ao meu contexto de pertencimento religioso, não por conforto ou conveniência, e sim por representatividade e insistência em corromper com as práticas do cânone ocidental de distanciamento e neutralidade entre pesquisador e objeto de pesquisa.

caracterizada pelo movimento, fertilidade e comunicação, assim como a energia de Ésù, Legba ou Elegbara.

Aproveito a noção de corpo-encruzilhada proposto por Leda Martins (2003) considerando este um corpo-espaco atravessado, que se entrecruza entre elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra.

Em tempo, observo a performatividade das Pombagiras como uma possibilidade de manifestação desse corpo-encruzilhada, carregando uma outra noção e relação de tempo-espaco que a autora nomeia de espiralado, curvilíneo. Assim como o próprio provérbio africano nos ensina que “Ésù matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, invertendo e desconstruindo nossa lógica sobre o tempo.

Em continuidade, considero problemática a essencialização da Pombagira como mulher da rua. Roberto da Matta (1997) já indicava em sua obra que o espaco da casa está atribuído a referência de lugar de estabilidade, conforto e segurança e o da rua como sendo um lugar de perigo e/ou desordem. Utilizo essa imagem para propor uma reflexão sobre o termo “mulher da rua”, muito recorrente quando se trata de Pombagiras:

A minha casa não tem porta e nem janela
O que há de bom, o vento traz
O que há de ruim, o vento leva
Oh o, oh o, a dona da casa chegou
(Ponto cantado de Pombagira, Domínio público)

Uma casa que pode ser facilmente invadida, mas parece que Pombagira não teme. Retomo a ideia de que a noção de mulher que mora/circula na rua remete a alguém que representa perigo. Portanto, seria esse predicado mais um aspecto limitante sobre as Pombagiras que pretendo destrinchar ao longo do artigo.

Por último e não menos importante, sublinho também que já li algumas afirmações de pesquisadores dedicados ao tema, afirmando a Pombagira ser prostituta, sexualmente agressiva e espírito de baixa evolução. Ao mesmo tempo, procuro entender que as elaborações construídas sobre as moças das encruzilhadas foi se modificando, e reconheço que tais afirmações fazem parte de um processo que foi se transformando.

Por outro lado, também configuram pontos de vista bastante reducionistas e misóginos sobre as representações de feminino inspiradas nas Pombagiras, inspirações essas que pretendo reconstruir neste trabalho.

Entre o papel social da maternidade e a estigmatização da prostituta

Neste trecho discutirei sobre duas imagens associadas ao feminino e que configuram, dentro da cosmovisão ocidental, branca e colonialista, polaridades opostas e que de alguma forma se relacionam às interpretações sociais atreladas (ou não) às Pombagiras: a mãe e a prostituta.

Aproveito para incluir neste artigo o emprego dos termos cosmovisão e cosmopercepção, cunhados pela pesquisadora Oyèrónké Oyěwùmí (2020). Em sua obra, a autora reforça que existe uma hierarquização dos sentidos para a cultura ocidental eurocêntrica, onde a visão é o sentido predominante. Portanto, a pesquisadora propõe o uso de cosmopercepção para atribuir sentido à cultura iorubá e/ou outras culturas em que o corpo atue de forma integrada e perceba o mundo privilegiando outros sentidos.

Observando aspectos culturais das religiões de matriz africana, Monique Augras (2000) discursa em sua obra sobre a construção de um processo de “esvaziamento, quase total do conteúdo sexual” (AUGRAS, 2000, p. 17) de divindades femininas como Iemanjá, Oxum e Nanã por parte da própria Umbanda. Em contrapartida, assume a existência de uma potência feminina desinteressada na “sublimação da sexualidade” (ibid. p. 30) manifestada nas Pombagiras.

Concordo com a autora, principalmente porque salientamos que a Umbanda, apesar de reconhecida religião de matriz africana, edifica-se em pilares judaico-cristãos e contribui significativamente para o fortalecimento de separações binárias como as linhas de direita (guias e Orixás) e esquerda (Exus e Pombagiras) como apontam Ortiz (1978) e Mourão (2012).

Ainda neste debate, ecoa o imaginário social de que o feminino inspirado nas perspectivas cristãs está atribuído ao papel social de mãe, posição que se cumpre referenciada na figura de Maria, mãe de Jesus Cristo. A representação de castidade, santidade e pureza de nossa senhora ilustra subjetivamente a perspectiva defendida pelo patriarcado: uma mulher silenciosa, que não questiona, obediente, submissa ao masculino, dedicada ao lar e à família.

A família, composta por pai, mãe e filhos (principalmente), é concebida através do rito matrimonial, o sexo é autorizado exclusivamente à procriação e os gêneros se organizam no sistema cis-heteronormativo, nos seguintes papéis sociais: quem trabalha, provê o sustento e protege o patrimônio/família - representando a

razão, força e virilidade - o masculino. Quem organiza a limpeza e alimento, cuida do lar/família, concede cuidados, educação e afeto - representando a emoção, sensibilidade e fragilidade - o feminino. Os filhos homens são educados para serem futuros pais. As filhas mulheres são educadas para serem futuras mães.

Para o patriarcado, o controle sobre o corpo e desejos do feminino (prazer, libido e orientação sexual) estão naturalizados na heterossexualidade e dominados por um sistema de controle que Foucault vem apontando com mais profundidade em sua obra *História da Sexualidade* (1988).

A personagem investida em primeiro lugar pelo dispositivo de sexualidade, uma das primeiras a ser "sexualizada" foi, não devemos esquecer, a mulher "ociosa", nos limites do "mundo" — onde sempre deveria figurar como valor — e da família, onde lhe atribuíam novo rol de obrigações conjugais e parentais [...]. (FOUCAULT, 1988, p. 114)

Neste sentido, características como potência sexual ativa, liberdade, não subordinação ao masculino e poder sobre as próprias decisões - sobretudo sobre o que fazer com o próprio corpo - não combinavam com a expectativa idealizada sobre a mulher.

Dessa forma, vincular a figuração da Pombagira às dimensões do desregramento moral, da histeria, da desordem dos comportamentos, da marginalidade e da vulgaridade é traço do racismo epistêmico imbricado com as ideologias sexista/machistas que nos condicionam. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 90)

Portanto, a Pombagira manifesta essa potência irreverente e subversiva que dança, requebra, bebe, fuma, gargalha, fala o que quer e insiste na desobediência dos valores hegemônicos e da domesticação do corpo-mulher. É importante, para além disso, problematizar que a maternidade na cultura afro-diaspórica se expressa em concepções diferentes das ocidentais.

Oyêwùmí (2020) evidencia que “a lógica das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social” (p. 15-16). A autora ainda completa, de acordo com suas pesquisas na sociedade iorubá, que o gênero estratificado de acordo com a distinção anatômica não era base para classificação social ou sequer caracterizavam hierarquia na sociedade iorubá pré colonial (p. 19).

Na sociedade iorubá, antes da instalação forçada das categorias ocidentais, as posições sociais das pessoas mudavam constantemente em relação a

3137

com quem estavam interagindo; consequentemente, a identidade social era relacional e não era essencializada (OYĒWÙMÍ, 2020, p. 20)

Aproveito essa contribuição da pesquisadora citada para realizar um paralelo em relação às questões de poder e gênero nos terreiros. Todas as religiões de matriz africana no Brasil são eternamente devedoras das lutas e resistência de incontáveis mulheres negras.

Apesar das heranças da colonização manifestadas em muitas atribuições e papéis associados à questão do gênero dentro da casa de candomblé, o que é levado em consideração principalmente é o tempo de iniciação. Essa prática remonta a cosmopercepção africana de que o mais velho é detentor de uma voz que deve ser respeitada e que Oyĕwùmí intitula como senioridade:

A senioridade é a principal categorização social que é imediatamente aparente na língua iorubá. Senioridade é a classificação social das pessoas com base em suas idades cronológicas. A prevalência da categorização etária na língua iorubá é a primeira de que a relatividade etária é o princípio central da organização. (OYĒWÙMÍ, 2020, p. 80)

A autora ainda completa que

A senioridade é altamente relacional e situacional, pois ninguém está permanentemente em uma posição de uma idade maior ou menor; tudo depende de quem está presente em qualquer situação. A senioridade, ao contrário do gênero, é compreensível apenas como parte dos relacionamentos. Assim, não é rigidamente fixada no corpo, nem dicotomizada. (OYĒWÙMÍ, 2020, p. 83)

O discurso defendido pela pesquisadora somente endossa a prática dos terreiros onde o mais velho é reconhecido como autoridade máxima na hierarquia religiosa e remete exatamente à afirmação de que ninguém se encontra permanentemente em uma posição.

Essa forma de ver o mundo, com percepções mais dinâmicas, nada mais é ao meu ver do que a própria manifestação de Exu em nossas vidas, nos provando que nada é estático,

como “um olhar que está ao redor da coisa, admitindo a complementaridade do maior número possível de ângulos de visão. Pois não se trata de desvelar o sentido oculto da realidade, mas de adorná-la com o maior número possível de véus (SANTOS, 2014, p. 8).

Direcionando um pouco mais da minha argumentação para a questão da maternidade, me aproprio do conceito de matripotência proposto por uma cosmopercepção afro-diaspórica. A professora Oyĕwùmí problematiza a figura da

3138

mãe a partir de suas críticas a respeito da sobreposição dos valores culturais do sistema colonialista:

A categoria mãe é encarada como sendo incorporada por mulheres que são esposas subordinadas, fracas, impotentes e relativamente marginalizadas socialmente. A compreensão iorubá da categoria sócio-espiritual de Ìyá é diferente, porque, na origem, não derivou de noções de gênero [...]. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 2)

A autora trata Ìyá como uma categoria sócio-espiritual não generificada, problematizando o uso das palavras Ìyá ou Yèyè com a tradução de mãe.

Ìyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de Ìyá. A eficácia de Ìyá é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que Ìyá é a sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma Ìyá, todos nascemos de uma Ìyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que Ìyá. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 3)

É interessante como a pesquisadora aborda a questão do princípio matripotente como força, poder procriador e que se expressa com sentidos outros distintos das referências limitantes sobre maternidade, cunhadas pelo ocidentalismo cristão.

Essa compreensão africana das origens da sociedade humana não tem relação com o retrato da família nuclear ocidental como o estado humano natural ou a história de origem judaico-cristã de Adão e Eva, que desconsideram a maternidade, mas promovem a dominação masculina. A conceituação da díade Ìyá/prole como núcleo das relações humanas – e, por extensão, dos laços familiares – coloca Ìyá numa posição de senioridade, uma mais velha, cuja presença é anterior a qualquer outra pessoa, porque todo ser humano nasce de Yèyè [...]. A mesma ideia é expressa no ditado Ashanti “até o rei tem mãe” e, dessa forma, ninguém é anterior, superior ou mais importante que sua Ìyá. Consequentemente, vemos como o ethos matricêntrico está muito ligado ao sistema baseado na senioridade. (OYĚWÙMÍ, 2016, p. 18-19)

Em outras palavras, Ìyá é muito mais do que uma instituição que se manifesta através de sua prole, trata-se de uma referência material, social e espiritual da potência criadora e que rege cada um independente do gênero.

Lançando uma interpretação da perspectiva de maternidade defendida pelo patriarcado, a imagem do feminino associado à mulher da rua, rameira, aproveitadora, bruxa, perigosa e/ou qualquer outro adjetivo degradante é o golpe planejado para acusar o feminino pela desobediência das leis divinas moralizantes.

A noção de pecado é um interdito regulatório dos corpos propagado pela igreja católica e que deposita na mulher a culpa pelas desgraças humanas e a desordem social. Marlyse Meyer (1993) contribuiu de forma significativa com suas pesquisas para pensarmos sobre esse femino transgressor desde as mulheres queimadas na fogueira da inquisição e que cruzaram o atlântico como Pombagiras de Umbanda, condicionadas ao mesmo processo de demonização, agora em terras brasileiras pelo racismo epistêmico, institucional e religioso, como foi o caso de Maria Padilha:

Aquela “Doña Maria de Padilha barraganada con el cruel Pedro que lo tiene enhechizado”, é “Pomba-Gira cigana que todo o povo seduz”, “Moça faceira, Pomba-Gira que ela é”, “Atrativa Maria de Padilha, Linda mulher Rainha do Candomblé”. Atração pela liberdade do amor fora das normas que ela representa? Figura mítica do mundo invertido, a Pomba-Gira não só atende e pode permitir exprimir os amores fora da divisão costumeira dos sexos, como ainda deve seduzir tanto homens como mulheres pela sua atuação amorosa fora da domesticidade das normas. “Mulher de sete maridos”. O “balanço” da norma. O “balanço” da encruza. “O demo existe?” Atração pela radical subversão, pelas forças obscuras e reprimidas do desejo. Feiticeira. Prostituta. O interdito. (MEYER, 1993, p. 120)

Em complemento a esses apontamentos, proponho a seguir uma reflexão através das representações simbólicas de feminino em diálogo com as experiências etnográficas de culto às Pombagiras, possibilitando também ampliar as percepções sobre mulheres negras.

“Na boca de quem não presta, Pombagira é vagabunda...”⁵

São longos anos neste processo contínuo de imersão frequentando terreiros, observando e registrando cada gesto, fala e movimento. Trazer uma discussão sobre a marginalização dos corpos de mulheres a partir das minhas percepções como pesquisadora comprometida com a comunidade preta, protagonizada e gerida por suas mulheres pretas, requer responsabilidade e entrega.

Portanto, procurei me dedicar a discorrer sobre as análises que se entrecruzam com a discussão em questão ao invés de promover o aprofundamento dos relatos coletados e/ou registros realizados⁶.

Neste sentido, busquei estabelecer uma relação entre a performatividade de Pombagiras e as experiências de suas próprias médiuns com situações de violência

⁵ Trecho de ponto cantado de Pombagira. Domínio público.

⁶ A descrição de relatos, transcrição de entrevistas e outros registros são elementos que farão parte de minha tese de doutoramento que está em processo de construção.

promovidas pelo patriarcado. Evidentemente, recorri a mulheres de axé que incorporam Pombagiras e que se reconhecem/afirmam enquanto mulheres negras para conduzir minha argumentação referente ao tema.

Em tempo, indico que pela necessidade de escrita mais sucinta sobre a estigmatização de corpos de mulheres negras em consonância com as representações de femino inspiradas nas Pombagiras, procuro me apoiar nas epistemologias afro-referenciadas para discutir sobre os impactos do racismo e do sexismo numa sociedade marcada por heranças patriarcais e colonialistas.

Quando falo de patriarcado, estabeleço um recorte muito específico que se materializa no racismo cotidiano, cunhado pela pesquisadora Grada Kilomba (2020), onde a “pessoa *negra* é usada como tela para projeções do que a sociedade *branca* tornou tabu” (KILOMBA, 2020, p. 78).

O termo “cotidiano” refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento discreto”, mas sim uma “constelação de experiências da vida”, uma “exposição constante ao perigo, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém - no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família. (KILOMBA, 2020, p. 80).

A autora aponta cinco características essenciais em que o racismo cotidiano se manifesta, das quais escolhi duas principais para aplicar às reflexões que proponho neste artigo: incivilização e erotização.

Na incivilização, o “sujeito *negro* torna-se a personificação do outro violento e ameaçador - a/o criminosa/o, a/o suspeita/o, a/o perigosa/o - , aquele que está fora da lei” (KILOMBA, 2020, p. 79). Vislumbrar o corpo negro como ameaça é um processo que enfrentamos desde os tempos de cativo até hoje: seja a perseguição dos algozes ou das forças de combate e o contínuo extermínio da comunidade preta com a justificativa que o negro é sinônimo de perigo.

Mais especificamente no caso de mulheres negras e Pombagiras, encontro um forte ponto em comum. Ambas são socialmente visualizadas como aproveitadoras, ou seja, aquelas em quem não se deve confiar, mulheres perigosas, malandras, que querem extorquir ou a todo custo tirar vantagem de algo ou alguém. No caso das Pombagiras, “observamos uma afinidade com o mundo malandro sem limites éticos e morais ou, se compreendemos sua ética própria, vemos que ela está muito distante dos padrões modelares da nossa sociedade” (LIGIÉRO, 2010, p. 130).

Quem foi que disse
Que mulher não briga bem?
Quem foi que disse que
Mulher tem que chorar?
Eu firmo meu ponto na folha da Marambaia
Corto demanda na Umbanda
Me chamam "Maria navalha"
(Ponto cantado de Pombagira. Domínio público)

A partir da escuta de relatos das mulheres de axé, percebo que há um grande descrédito quanto às suas capacidades, como se elas não fossem qualificadas para exercerem com êxito qualquer tarefa. Em outras situações narradas, percebo a instauração do imaginário de que elas representam o perigo: ora a criminosa que vai roubar no supermercado ou assaltar no ônibus, ora a mulher histérica e raivosa que vai arrumar um barraco/confusão com alguém. Características essas que animalizam tanto as mulheres negras quanto as Pombagiras.

Dando continuidade, afirmo que não é novidade também que existe todo um processo de hipersexualização que circula em torno das representações sociais tanto de Pombagiras quanto de mulheres negras. Esse é o próximo ponto que gostaria de enunciar através do discurso de Kilomba, apontando a erotização como um dos principais traços do racismo cotidiano: “O sujeito negro torna-se a personificação do sexualizado, com um apetite sexual violento: a prostituta, o cafetão, o estuprador, a/o erótica/o e a/o exótica/o” (KILOMBA, 2020, p. 79).

Maria Padilha já enunciou uma vez que “quem desdenha quer comprar” e esse ditado popular é recorrente na boca dos mais velhos. O corpo negro não é referência de beleza para os padrões hegemônicos, mas pode ser objeto sexual disposto a atender os desejos do branco. Em contrapartida, compõe também o recálque da mulher branca, destacando a mulher negra como ameaça a ocupar espaços de visibilidade e privilégio, além de implantar a competitividade.

Diferentemente da sociedade fora dos terreiros, a potência sexual das Pombagiras é percebida como algo próprio de sua identidade para os praticantes de religiões de matriz africana, reconhecendo na autonomia sobre seu corpo e sexualidade um direito legítimo e desprendido de julgamentos.

Observe que neste caso, o processo de essencialização das Pombagiras como prostitutas parece conceder uma liberdade para performar o erótico no espaço ritual sem restrições. Já numa análise sobre a erotização de mulheres negras, não

3142

percebo por parte das vivências narradas pelas mulheres de terreiro a possibilidade de fluir com seus corpos sem a preocupação com o estigma social da hipersexualização.

Para além disso, Pombagiras e mulheres negras se encontram numa encruzilhada a partir da citação de Hall (1992) na obra de Kilomba (2020) no que tange a questão da erotização espelhada na ambivalência entre mãe e prostituta:

Essas imagens da mulheridade *negra* são “um reservatório” para os medos da cultura ocidental, onde “a mãe *negra*” e a “prostituta *negra* sexualmente agressiva” vêm representar essas funções femininas que uma “sociedade puritana” não pode enfrentar: o corpo, a fertilidade e a sexualidade. O racismo, portanto, constrói a mulheridade *negra* como um duplo - a “doméstica assexual obediente” e a “prostituta primitiva sexualizada” (HALL apud KILOMBA, 2020, p. 142-143)

Apesar de evidenciar uma natureza audaciosa na performatividade das Pombagiras, elas próprias relatam muitas passagens de sofrimento quando contam suas histórias pessoais: desenganos, traições, violências, perdas, abandonos, etc, e muitas dessas narrativas encontram-se atravessadas pelas limitações impostas pelo patriarcado.

Mesmo assim problematizo essa encruzilhada, pois apesar de estar de acordo com as construções sociais que recaem sobre o feminino sagrado através de Pombagiras, entendo que o racismo cotidiano afetará muito intensamente as representações das mulheres negras, visto as inúmeras situações narradas de erotização de seus corpos através do assédio sexual (também cotidiano) e/ou experiências de relacionamentos abusivos.

Aliado a isso, existe também a expectativa de que essas mulheres correspondam a função de uma mãe negra: “amorosa, carinhosa, confiável, obediente e serva dedicada” (KILOMBA, 2020, p. 142). Em outras palavras, que reflitam ao antigo papel da mulher negra escravizada na casa grande.

Muitas são as aproximações entre as Pombagiras e mulheres negras, entretanto, pode-se afirmar que elas seguem, de alguma forma, resistindo e driblando com toda ginga possível e axé ancestral as violências do racismo e sexismo. Encontram na força feminina uma fagulha de esperança por dias melhores, acreditando que sem luta, não há conquista.

Considerações finais

Concluimos que a cosmovisão ocidental corresponde à hierarquização da visão e a sobreposição da razão sobre o corpo. Em contrapartida, a cosmopercepção afro-diaspórica contempla uma ideia ampla de saberes que sente as questões aqui tratadas de maneira diferente das eurocêntricas, seja o corpo, o gênero ou a maternidade.

O imaginário da mulher da rua, prostituta e mundana é sintoma das perspectivas castradoras e aprisionantes de um mundo patriarcal, onde mulheres não possuem direitos e estão inseridas em um projeto de disciplinarização dos corpos. Qualquer conduta que desobedeça a essa lógica, será estigmatizada e depreciada.

O debate sobre a desconstrução dos papéis dicotômicos mãe-prostituta tão polarizados pelas perspectivas cristãs, nos possibilita perceber e criticar também o sistema branco ocidental que distorce nossa própria cosmopercepção de mundo, de comunidade e lugar das mulheres, principalmente mulheres negras. Ancestralidades essas que desconstroem nossos entendimentos limitantes sobre representações de corpo, de feminino, suas potências e formas de (re)existência.

Pombagira é mulher e pode ser tudo aquilo que desejar. A luta das mulheres negras é uma pauta legítima e necessária e deve ser uma agenda gerenciada por princípios matripotentes, pois o ganho é a favor da emancipação e valorização de toda comunidade preta.

Tulani Pereira da Silva
UERJ

E-mail: tulani.ps@gmail.com

Mulher preta, mãe e periférica. Doutoranda em Artes (UERJ), mestra em Relações Étnico-Raciais (CEFET-RJ), especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e licenciada em Dança (UFRJ). Atua como artista, educadora e pesquisadora nas áreas de Performance, Relações Étnico-Raciais, Gênero, Cultura Popular, Religiões Afro-Brasileiras.

Referências:

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

3144

BARROS, Mariana Leal de. **“Labareda, teu nome é mulher”: análise étnopsicológica do feminino à luz de Pombagiras.** Tese (doutorado em psicologia) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo. Ribeirão Preto, 2010. 392 p.

DaMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. 123p.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na cultura brasileira.** In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

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

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019, 244 p.

LIGIÉRO, Zeca. **A mulher do malandro e as mulheres malandras...** In: Malandro Divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem típico da Lapa Carioca. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010, p. 121-131.

_____; DANDARA. **Iniciação à umbanda.** Rio de Janeiro: Pallas, 2018. 216 p.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo e da memória: os congados.** O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

_____. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Revista letras nº 26. Língua e Literatura: Limites e Fronteiras 2006.

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

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

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

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021. 324 p.

_____. **Matrpotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?** Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução para uso didático de OYĒWÙMÍ por wanderson flor do nascimento.

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

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Quem tem medo da Pombagira?** In: Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. p. 89-96.

WEEMS, Cleonora Hudson. **Africana Womanism: Reclaiming Ourselves.** Troy, MI: Bedford Publishers, 1993.

_____. **The Journal ocidental d/e Estudos Negros** 21,2 (Verão 1997): 79-84.

Bimba, Môa e Negrizú: narrativas do processo criativo em dança, desde corpos exunianos do Engenho

Uildemberg da Silva Cardeal ¹ – PPGDança/UFBA

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

Resumo: As narrativas do processo de criativo em dança a que se refere o presente estudo, aprofunda e problematiza modos compositivos de se pensar dança, performance negra em diáspora, e em contexto pandêmico, baseando-se nos modos de existência africano-brasileiro, especificamente de corpos pretos e periféricos que resistem na encruzilhada, território de ambivalência exuniana. Laroyê! É das encruzadas do quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, que aponto três figuras que ao meu ver representam Exú, pois, os considero como potenciais de comunicação cultural, a saber Mestres Bimba, Môa e Negrizú que construíram seu chão nesse bairro, que tiveram e seguem tendo suas vozes e produções invisibilizadas. O legado deixado por esses homens que a priori chamo de Corpos Exunianos dita sobre suas experiências de vidas, e são disparadoras de estímulos possíveis de serem tensionados, refletidos enquanto questões insurgentes da contemporaneidade para nutrir um processo criativo em dança.

Palavras-chave: DANÇA. ANCESTRALIDADE. PROCESSO CRIATIVO. CORPO EXUNIANO.

Resumen: Las narrativas del proceso creativo en la danza a las que se refiere este estudio, profundizan y problematizan las formas compositivas de pensar sobre la danza, la performance negra en la diáspora y en un contexto pandémico, basados en modos de existencia afrobrasileños, específicamente de cuerpos negros. Cuerpos periféricos que resisten en la encrucijada, territorio de ambivalencia exuniana. ¡Laroye! Es desde la encrucijada del quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, que señalo tres figuras que en mi opinión representan al Exú, ya que las considero como potenciais de comunicación cultural, a saber, Mestres Bimba, Môa y Negrizú que construyeron su terreno en este vecindario, que tenían y siguen haciendo invisibles sus voces y producciones. El legado dejado por estos hombres, que a priori llamo Cuerpo Exuniano, dicta sus vivencias, y desencadena posibles estímulos a tensar, reflejados como cuestiones insurgentes de la contemporaneidad para nutrir un proceso creativo en la danza.

Palabras clave: DANZA. ANCESTRALIDAD. PROCESO CREATIVO. CUERPO EXUNIANO.

¹ É Ser Humano, homem preto, artista, dançarino, professor, produtor cultural, estudante pesquisador, cursando o segundo ano do Mestrado Acadêmico em Dança no PPGDança/UFBA, Membro do Grupo GIRA, orientado pela Profa. Dra. Amélia Conrado. E-mail: berg.k@hotmail.com.

No contexto das encruzadas do quilombo urbano Engenho Velho de Brotas, situado em zona periférica soteropolitana, e que a priori chamo de chão criativo, onde nasci e sigo vivendo há quase cinquenta anos, identifico e aponto possibilidades de articulação entre dança e demais áreas do conhecimento, aprofundando e problematizando modos compositivos de se pensar dança e performance negra na diáspora.

Essa dança escrita que é antes de tudo e ao mesmo tempo, a escrita da dança, é um pedido de licença, uma evocação aos muitos saberes ancestrais, que vieram antes de mim, os que resistem comigo no tempo do agora, e dos que estão por vir, como possibilidade de continuidade. Laroyê para saudar respeitosamente o senhor do corpo Exú Bará, a força motriz, a ignição dos princípios enquanto potência política e criativa desse processo criativo em Dança, encruzilhado com a investigação científica, sob as perspectivas do conceito de "CORPO EXUNIÃO" no qual me debruço para reinventar modos de se fazer arte-ciência, desde corpos pretos, periféricos, tendo nossos modos cotidianos como territórios de descobertas.

Nessa via, tendo reverenciando a ancestralidade que constitui nosso quilombo urbano, me apróximo de histórias de corpo pretos que também construíram seu chão neste bairro. A princípio elejo três personalidades que representam Exús, pois, os considero como potenciais de comunicação cultural, ícones da salvaguarda ancestral e do movimento afrodiasporico. A saber: Manoel dos Reis Machado – Mestre Bimba (1899 -1974); Romualdo Rosário da Costa – Mestre Môa do Katendê (1954 – 2018) e Carlos Santos Pereira – Negrizú (1959). Tridente movente de onde se possível reverenciar as “múltiplas influências da tradição” (SANTOS, 2009) e que abre caminhos e narrativas em danças atravessadas pelas insurgências e ressignificações da contemporaneidade.

Sabemos que historicamente tivemos nossos corpos, costumes e narrativas silenciadas pela modernidade, o levante proposto por esse estudo dá continuidade a revolução iniciada pelos nossos ancestrais para que chegássemos até aqui, por essa razão é urgente primeiramente trazer ao topo da discussão, temáticas com abordagens das epistemologias de preto, periférico, bem como, desmistificar o mito de que Exú é o diabo, visibilizando nossas vozes e corpos subalternizados, e tudo mais que temos de mais belo, e que se ancora no legado ancestral da Danças Negras, dos blocos de afoxés, dos candomblés, das gingas e mandingas da capoeira e todas menifestações culturais, bem como, nossos fazeres

do dia a dia que performam outras maneiras de construir conhecimento, para assim, refutar toda “marafunda colonial” (Rufino, 2016) lançada sobre nossos corpos.

Nessa guerra pela manutenção dos direitos humanos, entre aú e rolês com o corpo em contra-ataque se guia pelo pensamento filosófico da Capoeira Regional ressignificada pelo Mestre Bimba, para externar inquietações, repropor verdades absolutas da hegemonia branca dominadora, racista, eugenista que domina a sociedade brasileira contemporânea, no entendimento de que “é preciso trazer para si o outro, devorá-lo, incorporá-lo e cuspir devolvê-lo de volta de maneira alterada”. (Rufino, 2019).

A fim de ampliar essa discussão, trago para a investigação um panteão de teóricos para subsidiar a pesquisa, no quesito processo de criação em dança mergulho nas perspectivas de Corpo e Ancestralidade (SANTOS, 2002), as narrativas da Filosofia da Ancestralidade (OLIVEIRA, 2011), e os Contos Criolos da Bahia (DIDI, 1976), o corpo negro na contemporaneidade e suas implicações políticas (LUZ, 2002), a necessidade de africanizar a universidade (LUZ, 2013), o cruzo epistêmico (RUFINO, 2019), pertencimento identitário (HALL, 2006) e sobre subjetividade do homem negro (FANON, 2008) além das outras ocorrências de um contexto pandêmico.

O percurso metodológico adotado tem a vivência da experiência como eixo potencializador dos modos africano-brasileiro de produzir ciência, no qual o sujeito não se dissocia do seu estudo estabelecendo com seus pares uma relação dialógica e qualitativa.

Exú, Bimba, Môa e Negrizú: comunalidades do ser nas encruzas do Engenho

Exú é o próprio processo de pesquisa em dança a que se propõem tais narrativas seja por sua grandiosa capacidade de pertença a tudo que existe, todos os corpos, todas as coisas, seja pelo que se ouve dizer por aí a seu respeito, seja ainda, pela energia emanada sempre quando o saúdam para abertura dos trabalhos: Laaaroyê!!

Longe da pretensão de achar que sei o que estou falando sobre Exú, julgo importante dizer duas coisas para situar quem acessa essas palavras: primeiro que não é interesse da pesquisa a priori apresentar recorte especificando o sistema religioso afro-brasileiro em suas variáveis jeje-nagô e/ou Congo-Angola que me

3148

suleiam pensar Exú e conseqüentemente o que estou chamando de corpos exunianos; e segundo, visto minha condição de eterno aprendiz, realmente nada sei, e sem jamais ser leviano, na humildade e pisando de leve, me avizinho de tais princípios para criar conexões possíveis de refletir as problemáticas da atualidade e deixar que o corpo expresse em dança, escrita outras sabença, as nossas.

Considerando que Exú reside todas as coisas, é movimento, comunicação, caos e equilíbrio percebo sua presença/energia nos passos da pesquisa enquanto suporte filosófico e estético, somados as ocorrências do cotidiano e personalidades do bairro para nutrir um processo criativo em dança. A primeira referencia surge ao observar corpos e modos de homens mercadores da região, as encruzadas, os encontros, fatores que me fizeram pensar nos Mestres Bimba, Môa e Negrizú.

Mestre Bimba, importante nome da capoeira, jogo de corpo trazido de Africa e ressignificada na diáspora afrobaiana, é o responsável pela sistematização da Capoeira Regional e sua descriminalização a tornando símbolo de transformação social. Dando seguimento Mestre Môa do Katendê ogã, músico percussionista capoeira e fundador do Afoxé Badauê. Môa foi umas das primeiras vítimas da onda de fascismo e genocídio que assola o Brasil, assassinado aos 64 anos á facadas após divergência política, ainda no contexto de eleições de 2018; e por fim, mas não menos importante Mestre Negrizú dançarino autodidata que segue vivo na resistência, consagrado Nego Lindo do Afoxé Badauê em 1979.

Cada passo dado uma descoberta, sigo me encontrando e me perdendo, juntando os cacos das memórias e dando os sentidos que favoreçam nossa existência. Corpos exunianos reflete o legado desses homens que assim como eu, tiveram e seguem tendo o Quilombo Urbano Engenho como palco de seu nascimento e, referencia de identidade cultural. Na vivencia cotiadiana das encruzadas do Engenho, nos dias atuais observo nos corpos dos mais velhos e especificamente nos homens mercadores os aspectos da ancestralidade afrobaiana assemelhadas às características exunianas que me interessa pensar nesse processo.

No contexto de pandemia, e por consequência de resistência hitórica por manutenção de direitos por vida, ressignificar é preciso. A ideia inicial de ser a vivência o carrochefe da metodologia desse estudo foi repensado para o contexto virtual, território gerador de estímulos para refletir a ausência da presença física nos

espaços de formação criados por esses mestres, pressupostos fundamentais para a composição do resultante desse estudo.

O primeiro passo dessa imersão se deu com base na listagem de obras e documentários que tratassem do legado desses mestres. Bimba tem muita coisa escrita e documentada por seus discípulos, entre tantos escritos encontrei a obra Bimba: Um século de Capoeira Regional (Edufba - 2018) do Mestre Nenel, filho do Mestre Bimba, Corpo e Mandinga: Mestre Bimba (Pallas-1942) de Muniz Sodré e Ele não joga capoeira, ele faz cafune (Edufba-2011) de Sergio Dória; Para fins de mergulhar no universo criativo do Mestre Mõa que até pouco tempo circulava entre nós pelo bairro, é possível encontrar obras fílmicas documentando sobre seus saberes ancestrais, e a dissertação de mestrado intitulada Pra te lembrar do Badauê (UFBa-2017) de Chicco Assis; e Negrizú único sujeito da pesquisa, que estabeleço uma relação pessoal por ter dançado 2 anos na ala de dança do bloco Afro Olodum, sob sua coordenação, já fiz muitas de suas aulas ofertadas em importantes espaços culturais do bairro como a Fundação Pierre Verger e Cine Teatro Solar Boa Vista. Embora possua um rico acervo de imagens que narram sua trajetória de longas datas, nas redes sociais pouco se fala do mestre, esse fato foi gerador do mini Documentário realizado pela Tabephe Produções e dirigido por mim, em seguida sob outra direção foi lançado o memorial Negrizú ambos em 2021.

De corpo aberto na encruza é possível perceber quais demandas são impressindiveis de serem dançadas, nesse contexto refletir quais narrativas se sobressaem da trajetória desses mestres, dialóga com Usos e sentidos (Munanga, 2020) pelo seu fomento a questões como o lugar do corpo negro, o preconceito, o e racismo vivido historicamente identificado na trajetória dos Mestres é a comunalidade que afeta corpos pretos na atualidade, e que me fazem dançar.

Sabemos que o projeto colonial em curso segue devastando nossa memória de tal maneira, que muitos de nós nem sequer sabe de onde viemos, quem somos e para aonde estamos indo. Essa escrita tem como agenda reescrever histórias desde corpos pretos, reconstruir nossa identidade cultural seja ela coletiva e/ou individual, para um melhor entendimento dos nossos modos e manutenção da vida e harmonia. Seguindo o que sugere o professor Kabengele Munanga, tenho considerado como essenciais os fatores históricos, linguístico, psicológico, culturais, político-ideológico e racial desse quilombo urbano corpo.

Numa proposta contra-colonial de cruzo arte-ciência, as narrativas em movimento pretendidas inicialmente celebram no corpo os saberes e fazeres desses Mestres com regozijo, em prol de eternizar seu legado, fazer chegar a outros corpos da comunidade, sendo suave, pois se convencionou esperar que o corpo preto dance apenas suas dores, aí é quando surge questões que me fazem pensar danças de guerra, como estratégia de subversão e denúncia dos estereótipos referendado a nós corpos pretos. Como gingar no contra fluxo do genocídio que tem como alvo nossos corpos, modos e princípios? É possível olhar para nossa história e celebrar em dança nossos saberes sem, porém somatizar toda marafunda colonial (Rufino 2019), ileso do que nos acontecem todos os dias na favela? Não sei, mas tem me movido.

Na movença da ginga, estabeleço diálogo com a filosofia da ancestralidade sob a perspectiva do professor Eduardo Oliveira, quando afirma que “o corpo é: relação, o chão da gente, todas as coisas...” o que me faz pensar o corpo como complexo e conectado, diluindo algumas questões do parágrafo anterior sem exaurir a reflexão, movendo memórias no exercício contínuo de gerar danças, performances, poéticas.

Processo criativo e os atravessamentos da pesquisa em danças

Tenho reservado as segundas-feiras, dia que se cultua Exú como imersão e sistematização criativa deste processo cruzado pela rua, o contexto e seus acontecimentos, seja participando de feiras livres, perambulando pelo bairro ou ainda na relação com os mais velhos. O estado de construção do corpo exuniano se dá na tentativa inicial de reverenciar o senhor do corpo Exú Bará.

Primeiro experimento cênico intitula-se Enugbarijó na encruza do Engenho: O encontro, mil cacos e uma dança realizada de setembro de 2020 a janeiro de 2021 e é um levante sobre as questões do corpo exuniano, em isolamento social, que com sua dança incansavelmente devora o mundo e o cospe transformado, desde meu chão criativo quilombo urbano do Engenho.

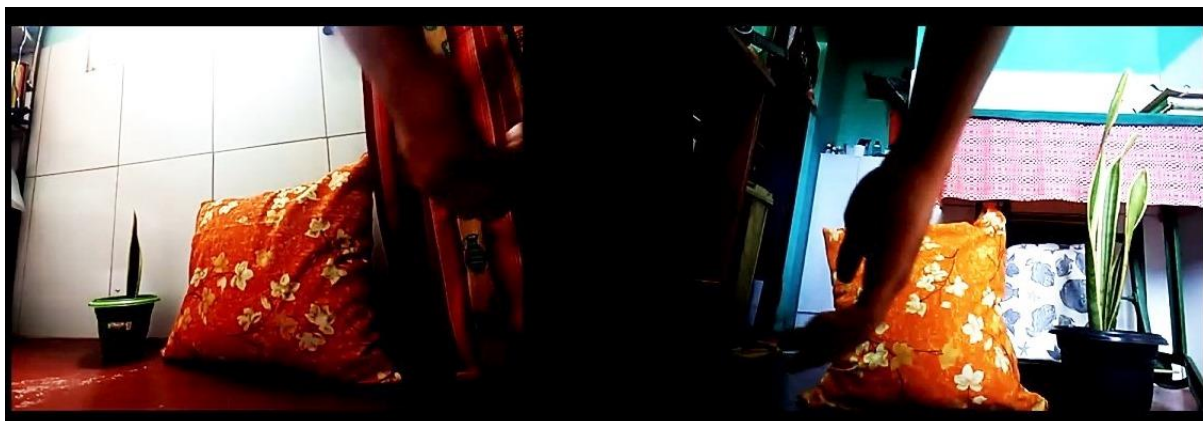


Figura 2- obra Enegbarijó - 2020

Processo difícil e solitário de criação, que gera de um vídeo-dança como estratégias de suavizar os dias, trazer poesia, testar as possibilidades de criação em dança solo e remota. Deprovido de grandes recursos tecnológicos, em no corpo entre seus limites e pontencialidades o principal aparato tecnológico ancestral.

Em seguida, na tentativa de iniciar um memorial artístico-academico de minha formação, no exercício de olhar minha trajetória e entender cada passagem, e contribuição Exú aponta mestras e mestres que não poderiam ficar de fora dessa escrita, e começo a ver Silvia Rita, minha primeira professora de dança Afro, Leda Maria Ornellas parceira de criações coreográficas e Negrizú os quais abriram caminho para que hoje chegasse até aqui.



Figura 3 - miniDoc Saberes e Fazeres/2021 – Acervo do autor.

A presença feminina de Silvia e Leda me faz pensar na possibilidade de também se reverenciar as corpos exuas, as Marias Mulambos e Padilhas, celebrar a energia que nos rege o orí. Mestras com mais de 40 anos de estrada percorrida entre Brasil e exterior caídas no esquecimento. Exú conduziu nossas ideias à elaboração de mini documentário intitulado Saberes e fazeres de Mestres e Mestras: memórias da dança Afrobaiana iniciativa apoiada pela Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Programa Aldir Blanc Bahia) via Lei Aldir Blanc. Foram três meses intensivos de preparação e muito aprendizado o mini Doc estreou no dia 09 de abril de 2021 e pode ser vista no canal do YouTube da Tabephe Produções. A nova geração da Dança já pode acessar o instagram @minidoc.danca onde durante todo processo os homenageados foram depositando suas memórias dançantes, além do documentário disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=pzIqKjXe4b8&t=4s>. Se antes não havia material virtual sobre quem são, seus saberes e fazeres, AGORA TEMOS.

O terceiro experimento, chamo inicialmente de Òlobé: ser objeto, em desenvolvimento, mas que teve seu ponto de partida no âmbito dessa pesquisa nos módulo Danças e Africanidades ministrado pelas professoras Dras. Amélia Conrado, Maria de Lurdes Paixão e professor Dr. Lau Santos. Com suporte Cénico do módulo da graduação em dança – Investigação Cénica, conduzido por Natalia Rocha e Camila Correia, e ainda no Accs Conexões Afropindóricas da professora do departamento de antropologia UFBA Marina Vieira.

Cada espaço de compartilhamento, sem dúvida nutriu a criação dessa obra em processo pela relação de partilha e trocas estabelecidas desde sempre com os mestres que pude acessar nos encontros síncronos.



Figura 4 - Òlobé: ser objeto/ 2021 – Acervo do autor.

Entre as inúmeras faces de Exú, Òlobé diz respeito ao Senhor do Facão, o que delimita o corte, é como se fosse uma qualidade dessa divindade, e busca inspiração em homens mercadores do Engenho, que em seus comércios usam facas. Um convite a se pensar a possibilidade de ser o corpo a própria faca.

Release de Òlobé diz:

Seja a própria espada que te degola,
O movimento de encanto que gera vida
Seja o facão que abre caminhos de axé
umbilicado com a ancestralidade.

Seja o dono da faca – Senhor Ólobè,
O objeto e o sujeito da arte/vida
Seja a licença de sua própria dança
Môa vive. Agô – Laroyê!

Por não se findarem jamais, aqui as considerações são propulsoras de outras frentes de discussão, portanto as chamarei de seminais. Sendo assim, a pesquisa em curso criativo das narrativas sobre nosso legado ancestral segue desbravando o território corpo, seus limites e potências, em prol de visibilizar nossos modos de fazer ciência africanoreferenciado.

Na direção de dançar tais narrativas microdanças serão construídas para reverenciar nossa ancestralidade que se contorce nas catacumbas clamando por justiça.

Uildemberg Cardeal
berg.k@hotmail.com

È Ser Humano, homem preto, artista, dançarino, professor, produtor cultural, estudante pesquisador, cursando o segundo ano do Mestrado Acadêmico em Dança no PPGDança/UFBA, Membro do Grupo GIRA, orientado pela Profa. Dra. Amélia Conrado.

Amélia Conrado
PPGDANÇA/ UFBA

ameliaconrado@hotmail.com

Doutora e 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 UFBA.

Referências

Fanon, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Editora UFMG, 2013.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em tempos pós-modernos**. 3ed. - Salvador: EDUFBA, 2008.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NENEL, Mestre. **Bimba um século de Capoeira Regional**, Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Salvador: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____. **Filosofia do encantamento**. Revista TRANS, Núcleo de Investigações Transdisciplinares, UEFS-BA, 2003.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte e educação**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 2009.

SANTOS, Juana Elbein dos; DIDI, Mestre. **Êsú**. Salvador, BA: Corrupio, 2014.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro, Mórula Editorial, 2019.

Samba preto, branco não vem cá, se vier, pau há de levar

Dendê Ma'at (UFPB)
Wagner Leite dos Santos (UFPB)

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

Resumo: Inspirado no protagonismo dos pretos no coco de roda, nos festejos dos Kilombos na Paraíba, o Projeto de Pesquisa “Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade”, tem por objetivo fomentar discussões sobre o racismo no contexto das Artes da Cena e mobilizar ações de combate à opressão racial no âmbito dos saberes institucionalizados. Nosso campo de investigação é a Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba onde pretendemos analisar o projeto político pedagógico do Curso e verificar os efeitos da estrutura curricular na formação dos estudantes egressos atuantes nas escolas da rede pública. Utilizamos como metodologia: levantamento bibliográfico; análise do projeto político pedagógico do curso; rodas de conversas e videodança. Acreditamos que a pesquisa poderá colaborar na atualização do projeto pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da UFPB.

Palavras-chave: DANÇA. LICENCIATURA. CURRÍCULO. RACISMO. ESCOLA.

Abstract: Inspired by the protagonism of afro-brazilian people in the coco de roda, at the Kilombos festivities in Paraíba, the Research Project “Batuque na cozinha, sinhá não quer: dance, epistemicide and afrocentricity”, aims to promote discussions on racism in the context of the Arts of Scene and mobilize actions to combat racial oppression within the scope of institutionalized knowledge. Our search field is the dance degree course at the Universidade Federal da Paraíba, where we intend to analyze the political pedagogical project of the course and verify the effects of the curricular structure in the formation of graduates working in public schools. The methodological procedure was based on bibliographical survey; political pedagogical project analysis; conversations and videodance. We believe that the research can contribute to the updating of the political pedagogical project on the dance degree course at the UFPB.

Keywords: DANCE. LICENTIATE. CURRICULUM. RACISM. SCHOOL.

1. Ao pé da Baobá, nosso orí vamos alimentar

A imagem de resistência dos Kilombos da Paraíba na luta pela manutenção de suas culturas e tradições é a base para as práticas investigativas desenvolvidas pelo Grupo de Pesquisa Cena Preta/Quilombo, onde se desenvolve o Projeto de Pesquisa “Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade”.

3156

Quando se entoa o coco de roda: “samba preto, branco não vem cá! Se vier, pau há de levar!”, nos festejos dos Kilombos, entende-se que é o momento dos pretos protagonizarem na roda. Inspirado nisso, o Projeto de Pesquisa tem por objetivo fomentar o protagonismo de subjetividades pretas no campo da dança, promovendo discussões sobre o racismo no contexto das Artes da Cena e mobilizando ações de combate à opressão racial no âmbito dos saberes institucionalizados cujos currículos baseiam-se em perspectivas hegemônicas.

Nosso campo de abrangência e investigação é o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba onde pretendemos analisar o Projeto Político Pedagógico do Curso e verificar os efeitos da estrutura curricular na formação dos estudantes egressos e atuantes nas escolas da rede pública. Para efeito da pesquisa, levamos em consideração a importância da vivência e escuta estabelecida entre pessoas pretas, e, por isso, deliberamos selecionar como colaboradores da investigação, pessoas racialmente identificadas como pretas.

Entretanto, devido ao fato de o curso de Licenciatura em Dança da UFPB ser recente e ter poucos egressos, sobretudo, em atividade como docentes na Rede Pública de Ensino, optamos por incluir em nosso plano de pesquisa egressos indígenas, profissionalmente ativos nas escolas e, se necessário, pessoas brancas que estivessem articulando vivências artístico-pedagógicas relacionadas aos povos pretos. Ao final, delimitamos um total de quatro docentes em atividades nas escolas: Ewellyn Lima (Preta e Potiguara), Naliya Janielle (Preta e Potiguara), Cristina Resende (Tabajara) e Rafael Sabino (Potiguara).

Utilizamos como procedimentos metodológicos levantamento bibliográfico, a fim de conhecermos os autores que têm discutido questões relacionadas à educação numa perspectiva contra-hegemônica; análise documental do Projeto Político Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança, onde constatamos através das diretrizes, componentes curriculares, ementas e referências bibliográficas, um fenômeno: a ausência de autorias pretas.

Em verdade, verificamos a presença de autores pretos apenas em quatro componentes curriculares e, ainda assim, com repetição. Notamos que vários deles apresentam em suas ementas a compreensão de abordagens e conteúdos das culturas pretas, tratadas como afro-brasileiras e populares, mas, infelizmente, não há textos elaborados por pessoas pretas como referência bibliográfica.

Além disso, realizamos rodas de conversas sobre as “Ações Contra-

3157

hegemônicas no Ensino da Dança”, onde convidamos os docentes egressos, citados anteriormente, para conversar sobre as suas trajetórias, enfatizando aspectos sobre vivências artístico-pedagógicas e considerando os efeitos das referências estudadas durante o Curso de Dança. A partir deste ponto, discutimos as possibilidades de desenvolver ações pedagógicas contra-hegemônicas e implementá-las no contexto escolar.

Outrossim, elaboramos por meio de parceria estabelecida entre o Grupo de Pesquisa Cena Preta/Kilombo e o Projeto ComuniDança - UFPB, dois cursos: i) o “Poéticas Pretas na Dança” sobre racismo, cenas e trajetórias pretas nas artes, no qual convidamos artistas, pesquisadores pretos e pretas para conversarmos sobre suas vivências através da discussão de determinados textos: Acogny (2017), Almeida (2019), Ferraz (2017), Kilomba (2019), Moreira (2019), Oliveira (2020), Silva (2018); ii) o “Corporeidades Pretas” sobre epistemologias pretas vividas no corpo, igualmente, estabelecido em parceria com convidados: artistas, mestres e mestras de saberes tradicionais, pesquisadoras(es), docentes, que estruturam relações entre suas práticas e as temáticas desenvolvidas no livro 'Gramáticas das Corporeidades Afrodiaspórica: perspectivas etnográficas', Tavares (2020).

As pessoas convidadas foram escolhidas por meio do interesse dos integrantes do grupo de pesquisa o que consolidou uma ecologia de saberes estabelecidos por artistas de rua, Mestras e Mestres de Saberes, Babalorixás e docentes de instituições acadêmicas de diferentes estados e regiões do território brasileiro, garantindo uma diversidade de culturas pretas presentes.

Como um dos resultados finais do projeto, nos propusemos à criação de um trabalho artístico, sensível tanto às conversas com os egressos como também, aos encontros organizados nos cursos. Buscamos organizar nossas vivências como pessoas pretas, artistas e pesquisadoras, como forma contra-hegemônica de ensino, utilizando-nos da ação, da performance e do corpo. A performance que, inicialmente, seria apresentada em ambientes públicos foi repensada para o formato de videodança, devido à pandemia do novo coronavírus, e encontra-se em processo de edição final.

Cada semente dos povos pretos e indígenas é como uma semente frutífera que guarda potenciais frondosos de árvores, de florestas e da própria vida. Neste sentido, acreditamos que esta pesquisa se assemelha a uma semente que poderá colaborar não só na atualização do projeto pedagógico do Curso de Dança

da UFPB, como também na formação de egressos mais conscientes com relação às questões raciais. Essa consciência produz profissionais da educação mais aptos a integrarem processos de ensino-aprendizagem voltados para crianças pretas e indígenas e cria uma relação efetiva com a aplicabilidade da Lei 11.645/08 por meio da valorização de processos educacionais contra-hegemônicos.

Dendê Ma'at

UFPB

dendemaat@gmail.com

Artista de rua, capoeira, afrocentrada, grafovivente marginal, estudante de Licenciatura em Dança - UFPB, pesquisadora bolsista CNPq no Projeto de Pesquisa "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade" e pesquisadora em videodança.

Wagner Leites dos Santos

UFPB

wagner.leite.cont@gmail.com

Artista, estudante da Licenciatura em Dança - UFPB, pesquisador voluntário no projeto de pesquisa: "Batuque na cozinha, sinhá não quer: dança, epistemicídio e afrocentricidade", bolsista no projeto Prolicen: "COMUNIDANÇA - UFPB", integrante do Grupo de Pesquisa Cena Preta - Quilombo e presidente do Centro Acadêmico de Dança da UFPB.

Victor Hugo Neves de Oliveira

UFPB

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.

Referências

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio de 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/144>. Acesso em: 11 abr. 2021.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças Negras: Entre Apagamentos e Afirmação no Cenário Político das Artes. **Revista Eixo**, Brasília-DF, v. 6, n. 2 (Especial), novembro de 2017. Disponível em: <http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/RevistaEixo/article/view/523>. Acesso em: 30 jun. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: Episódios de Racismo Cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

3159

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Pólen, 2019.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. O cão celebra com o rabo, mas morde com a boca: pistas iniciais para a produção de uma dança preta. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 7, n. 1, p. 44-56, jun. 2020. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55524>>. Acesso em: 24 mai. 2021.

SILVA, Luciane da. **“Corpo e Colonialidade”**. In.: Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. Tese de Doutorado em Artes – Campinas, SP: [s.n.], 2018.

TAVARES, Julio Cesar de. **Gramáticas das corporeidades afrodiaspóricas: perspectivas etnográficas**. Curitiba: Appris, 2020.

Dramaturgias negras: afroperspectivas na formulação para futuras linhas de pesquisa em pós-graduação em danças que estão por vir

Juliano Aguiar Machado (UFSM)

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM)

Comitê Temático Apresentação de Painel em Banner

Resumo: Este trabalho investiga uma estética para a criação de um canal sobre Dramaturgias Negras voltado para o público local (Santa Maria) e região. O objetivo é consolidar iniciativas já existentes de ocupação de espaços culturais e intelectuais por uma representatividade negra, agregando artistas e pensadores. Metodologia: sistematização dos estudos e registros dos vídeos do canal; ampliação de pesquisa bibliográfica em torno do tema. Atualmente o grupo discute Agadã (LUZ: 2017), Lugar de Fala (RIBEIRO: 2017), Mulheres, raça e classe (DAVIS: 2016), Crítica da Razão Negra (MBEMBE: 2019), Escritos de uma vida (CARNEIRO: 1985) e demais livros da coleção Feminismos Plurais, coordenada por Djamila Ribeiro. Resultados esperados: criar um canal do grupo e reunir força cultural junto a ações que corroborem com a lei 10.639/03.

Palavras-chave: DRAMATURGIAS NEGRAS. AFROPERSPECTIVAS. EPISTEME.

Abstract: This work investigates an aesthetic for the creation of a channel about Black Dramaturgy aimed at the local public (Santa Maria) and region. The objective is to consolidate existing initiatives of occupation of cultural and intellectual spaces by a black representation, adding artists and thinkers. Metodologia: systematization of studies and records of the videos of the channel; expansion of bibliographic research around the theme. Currently the group discusses Agadã (LUZ: 2017), Lugar de Fala (RIBEIRO: 2017), Mulheres, raça e classe (DAVIS: 2016), Crítica da Razão Negra (MBEMBE: 2019), Escritos de uma vida (CARNEIRO: 1985) and other books from the Collection Feminisms Plurais, coordinated by Djamila Ribeiro. Expected results: create a group channel and gather cultural strength together with actions that corroborate with law 10.639/03.

Keywords: BLACK DRAMATURGY. AFROPERSPECTIVAS. EPISTEME.

1. Dramaturgias Negras e Pensar Africanamente

O objeto inicial de estudo é o canal do youtube Pensar Africanamente, mediado por Silvano Euclênio e que atualmente conta com mais de 13,4 mil inscritos e mais de 174 vídeos publicados. Parte-se da hipótese de que este canal vem se tornando uma referência de produções em torno das temáticas afrocentradas, veiculando discussões e expondo produções dentre artísticas, acadêmicas e culturais de multifacetadas a ponto de permitir que o /a afronauta extraia princípios

3161

norteadores para seus próprios pensamentos e reflexões a partir das epistemologias afrocentradas, afro-brasileiras e afrofuturistas. Em relação ao grupo Dramaturgias Negras, o canal Pensar Africanamente, assim como se apresenta ser uma ferramenta de luta e comunicação voltada para o empoderamento da população negra apresentou-se ao grupo como um verdadeiro manancial de fontes bibliográficas e outras, tornando-se suporte para nossas discussões sobre estratégias de transformação social rumo a uma sociedade sem racismo. O Dramaturgias Negras é m grupo de estudos e pesquisa recém-formado, que teve seu ritmo de encontros prejudicado durante 2020 e 2021 por causa das condições do isolamento e da instabilidade das conexões da internet; ele se originou de uma iniciação coentífica de Thiago da Silva Alves, ex-acadêmico do Curso de Artes Cênicas que foi um bailarino negro integrante da UFSM CIA DE DANÇA, um programa de extensão do Curso de Dança-Bacharelado da Universidade federal de Santa Maria. Nesta Iniciação Científica dava-se início à materialização de uma demanda história nos cursos de Artes da UFSM, proveniente do ator e ativista negro Nei D´Ogum, falecido em 2017. Aqui rememoramos um pouco sua história em um movimento contrário ao esquecimento a que se vêem relegado/as o/as representações artísticas negras em meio às instituições ainda fortemente racistas.

Nei D´Ogum estudou na rede pública e atuou em diferentes profissões como guia turístico, auxiliar de fabricante de picolés e sorvetes, vendedor no comércio, auxiliar de pedreiro, garçom, consultor político e produtor cultural. Foi frequentador de clubes sociais negros do município e coordenador do Núcleo de Ações Culturais e Educativas do Museu Treze de Maio por oito anos e foi bailarino do Grupo de Dança Afro Agbara Dudu e coordenador do Colegiado de Culturas Populares da Secretaria Estadual de Cultura do Estado, além de um dos fundadores do Coletivo ARÁ DUDU, de arte e cultura negra. Foi ainda um dos idealizadores do Festival Municipal de Artes Negras (FESMAN), o Concurso Beleza do Ébano e a Muamba. Em 2014, recebeu o Prêmio Diversidade RS, na categoria Cultura Negra, em Porto Alegre. Ultimamente, ele estudava Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde ingressou como cotista aos 40 anos de idade. O ativista teve sua trajetória eternizada no documentário Pobre, Preto, Puto - PPP, exibido em rede nacional, pelo Canal Brasil e participante de mostras pelo país. (<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/08/morre-em-santa-maria-o-ativista-religioso-e-social-nei-d-ogum-9878430.html> acesso em 11/07/2011)

O movimento das águas de Nei D´Ogum chegou ao nosso grupo somado ao trabalho de Thiago Alves e nos trouxe Abdias de Nascimento e sua longa trajetória na luta antirracista, mas necessariamente através do canal Pensar Africanamente, através do qual pudemos acessar uma tese de doutorado neste

3162

tema desenvolvida no norte do país. No entanto, essas referências tão necessárias não estavam ao início deste trabalho, como se vê no resumo. Nosso grupo iniciou levantando um conjunto de bibliografias quase desordenadamente, sedento de discutir o tema e dar início a um empreendimento que pudesse atravessar os limites de falas pontuais sobre o fenótipo, que esconde a verdadeira história do racismo estrutural. Com Luz (2017) pudemos retomar a história da colonização e as atrocidades e violências cometidas pelos colonizadores contra os povos negros e indígenas, e compreender a historicidade que camuflou os pilares da civilização ocidental como projeto imperialista. Segundo Narcimara Correio do Patrocínio Luz (2011), AGADÁ é “um dos principais lastros teórico-epistemológicos da equipe de professores-pesquisadores do Programa Descolonização e Educação (PRODESE)”. Com Ribeiro (2019) discutimos o lugar de fala da mulher negra brasileira, tese que reitera os escritos de Sueli Carneiro (2019) sendo que ambas demonstram a exclusão a que foi submetida a mulher negra trabalhadora brasileira, e as dinâmicas de opressão de gênero, raça e classe que se abatem sobre esta camada popular equivalente à base da pirâmide social brasileira. Achille Mbembe (2019) inclui-se entre nossas digressões do grupo ao esmiuçar nos detalhes os dispositivos psíquicos e culturais dos discursos e práticas do pensamento europeu, sempre construtor de uma farsa que lhe confira uma base discursiva (mentirosa) epistêmica da exclusão e da exploração. Assim, a nossa hipótese é a de que um canal no youtube que se some ao canal Pensar Africanamente possa vir a ser espaço-tempo-virtual de múltiplas vozes que sabemos serem historicamente apagadas e nosso objeto de estudo poderia ser definido como as estruturas do racismo para gradativamente a elas nos opormos a fim de derrubá-las através da informação sobre tantas pesquisas contemporâneas neste tema e do encorajamento constante para o enfrentamento do racismo – que se alimenta de processos de silenciamento, intimidação e constrangimento. Metodologia: descrição de canais existentes, levantamento de bibliografias, pesquisas, artistas, biografias, etc, leituras e cronograma de programas – com base no canal Pensar Africanamente (terças e quintas feiras das 19 às 21h e sábados das 15 às 17h). Os resultados esperados são, para além da criação do canal, que o canal seja um meio de divulgação dos valores da educação tradicional africana, que por sua vez formam a base do processo civilizatório afro-brasileiro.

Tatiana Wonsik Recompensa Joseph
UFSM
twonsik@gmail.com

Professora Adjunta Curso de Dança Bacharelado da UFSM. Artista, mestre e doutora em Artes (UNICAMP). Coordenadora da UFSM CIA DE DANÇA e Grupo de Pesquisa LAMED (Linguagem, Arte do Movimento e Estudos da Dança/Arte e Cultura Surda)

Juliano Aguiar Machado
UFSM
juliano.bacharel@gmail.com
Bailarino, artista-pesquisador

Referências

- CARNEIRO, Sueli. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- LUZ, Marco Aurélio. **Agadá: Dinâmica da Civilização Africano-Brasileira**. Salvador: Edufba, 2013.
- LUZ, Narcimária Correa do Patrocínio. **Agadá: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira**. In <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/ZDDcRfP5ZJ94G3ydqGb8G6w/?lang=pt> em 11/07/2021.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução Sebastião Nascimento Edición La Découverte, Paris, 2013, 2015 n-1 edições, 2018.
- NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.
- RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. Feminismos Plurais Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- Jornal Gazeta Zero Hora
<https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/08/morre-em-santa-maria-o-ativista-religioso-e-social-nei-d-ogum-9878430.html> acesso em 11/07/2011
- Pensar Africanamente no youtube
<https://www.youtube.com/channel/UCim1JapL579s1rnaJBpS9dw>