



COMPLEXIDADE  
DANÇA CONTEMPORÂNEA  
PESQUISA  
CORPO  
CRIAÇÃO  
COMPLEXIDADE  
EPISTEMOLÓGICA  
EDUCAÇÃO  
ARTÍSTICA  
COMPLEXIDADE  
EDUCAÇÃO  
ARTÍSTICA  
CRIAÇÃO  
MÚSICA  
ARTES  
EDUCAÇÃO  
SONORA  
CONFIGURAÇÕES  
PERFORMANCE

# DANÇA 8

Revista do PPGDança - UFBA

ISSN 2317-3777

# DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA



**Reitor:** João Carlos Salles Pires da Silva; **Vice-reitor:** Paulo César Miguez de Oliveira; **Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação:**

Sérgio Luís Costa Ferreira; **Pró-Reitora**

**de Extensão:** Fabiana Dultra Britto.

**ISSN 2317-3777**



**Coordenação:** Lenira Peral Rengel

**Vice-coordenação:** Adriana Bittencourt Machado

**Docentes Permanentes:** Adriana Bittencourt Machado, Amélia Vitória de Souza Conrado, Carmen Paternostro Schaffner, Daniela Bemfica Guimarães, Daniela Maria Amoroso, Fabiana Dultra Britto, Fernando Marques Camargo Ferraz, Gilsamara Moura, Lenira Peral Rengel, Lúcia Helena Alfredi de Matos, Ludmila Cecilina Martinez Pimentel, Maira Spanghero Ferreira, Márcia Virgínia Mignac da Silva, Paola Berenstein Jacques, Rita Ferreira de Aquino.

**Docentes Colaboradores:** Ciane Fernandes, Joubert de Albuquerque Arrais, Lara Rodrigues Machado, Lucas Valentim Rocha, Maria de Lurdes Barros da Paixão

**Secretaria:** Diana Falcão Santos Alves, Rafael Tourinho Pereira, Roberto Marcilio de Argolo Pimenta.

**Comitê Editorial da Revista Dança:** Fernando Marques Camargo Ferraz, Joubert de Albuquerque Arrais, Márcia Virgínia Mignac da Silva.

**Conselho Editorial:** Andre Lepecki (Tisch School of the Arts Department of Performance Studies - New York University- USA); Adriana Gehres (UPE); Adriana Bittencourt (PPGDança - UFBA); Christine Greiner (PUC-SP); Daniel Tércio (FMH Universidade Técnica de Lisboa e Coordenador do Grupo Etnocoreologia e Estudos Culturais em Dança na Universidade Nova de Lisboa - Portugal); Frederic Pouillaude

(Centre Victor Basch - Université Paris-Sorbonne - França); Leda Iannitelli (PPGDança - UFBA), Margarita Tortajada Quiroz (CENIDI Danza - México); Oswaldo Marchionda (Universidad Nacional Experimental de las Artes – UNEARTE – Venezuela); Raul Parra (Universidad Distrital José Francisco Caldas - Colômbia); Roberta Ramos (PGAV-UFPE); Teresa Rocha (UFC); Valéria Figueiredo (UFG).

**Editor executivo da Revista Dança:**

Joubert de Albuquerque Arrais

**Editora e editor da edição n.º 8:**

Amélia Vitória de Souza Conrado e

Fernando Marques Camargo Ferraz.

**Editor de seção da edição n. 8:**

Fernando Marques Camargo Ferraz

**Capa e projeto gráfico:** Gabriel Cayres

**Diagramação:** Bárbara Almeida

**Revisão e Normalização:** Equipe da EDUFBA

**Editoração Eletrônica:**

**ISSN: (online ) 2317-3777**

**CONTATO:**

**Revista Dança**

**UFBA – PPGDança**

**Escola de Dança**

**Av. Adhemar de Barros, s/n – PAF Ondina**

**– Salvador Bahia – CEP 40.170-110**

**Tel. +55 (71) 3283-6572**

**www.ppgdanca.dan.ufba.br**

**Email: revistadanca.ppgdanca@gmail.com**

Revista produzida com recursos oriundos do Programa de Apoio à Pós-Graduação - PROAP, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, para o Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA.



# DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

**UFBA**  
Salvador

ISSN 2317-3777

Dança, Salvador, v. 5, n. 1 p. 1-125, jul./dez. 2020.

2020, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Revista Dança.  
Feito o Depósito Legal.

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança [recurso eletrônico] /  
Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança.  
Universidade Federal da Bahia. – Vol. 1, n. 1, (jul./dez. 2012). -  
Salvador : EDUFBA, 2020-

Semestral.

Suspensa, 2015-2019.

Modo de acesso:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca>

ISSN 2317-3777

1. Dança - Periódicos. 2. Universidade Federal da Bahia. Escola  
de Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança.

Elaborada por Jamilli Quaresma  
CRB-5: BA-001608/O

# SUMÁRIO

<b>EDITORIAL</b>	<b>7</b>
<i>Joubert de Albuquerque Arrais, Fernando Marques Camargo Ferraz, Amélia Vitória de Souza Conrado</i>	
<b>APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO DANÇAS NEGRAS NA DIÁSPORA: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural.</b>	<b>9</b>
<i>Fernando Marques Camargo Ferraz, Amélia Vitória de Souza Conrado</i>	
<b>ARTIGOS</b>	
<b>A EXPERIÊNCIA COM O CORPO MOTRIZ: Criação e Poética em Dança Contemporânea</b>	<b>15</b>
<i>Kleber Rodrigo Lourenço Silva</i>	
<b>MESTRE KING NA DANÇA DA BAHIA: o Opaxorô como Metáfora de um Legado</b>	<b>27</b>
<i>Bruno de Jesus da Silva</i>	
<b>Danças Negras em Afro Diásporas</b>	<b>39</b>
<i>Denise Mancebo Zenicola</i>	
<b>A Construção da Identidade da Criança Negra pela Ludicidade do Jongo</b>	<b>52</b>
<i>Margareth dos Anjos Santos</i>	
<b>LÁ VEM O MARACATU DESCENDO A LADEIRA: reflexões e apontamentos para ressignificações da Dança Afro-Brasileira em contextos acadêmicos</b>	<b>66</b>
<i>Jonas de L. Sales</i>	
<b>DESENHOS NO CHÃO E PINTURAS NO AR</b>	<b>78</b>
<i>Débora Campos de Paula</i>	
<b>TERRITÓRIO, SUBJETIVIDADE E RECEPÇÃO: a Festa do Coco criando espaço incorporado</b>	<b>87</b>
<i>Petícia Carvalho de Moraes</i>	
<b>DANÇA E MÚSICA DOS BLOCOS AFRO: fundamentos de uma poética e política negra</b>	<b>100</b>
<i>Amélia Vitória de Souza Conrado e Sueli Conceição dos Santos</i>	
<b>NORMAS PARA PUBLICAÇÃO</b>	<b>110</b>

## EDITORIAL

A Revista Dança, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA), inicia-se no ano de 2012 como o primeiro periódico exclusivamente direcionado à pesquisa acadêmica na área da Dança no Brasil.

Ao longo desses últimos anos, foram publicadas sete edições, majoritariamente com periodicidade semestral, totalizando 59 (cinquenta e nove) textos acadêmicos, entre artigos, resenhas e traduções. Cada edição contou ainda com um texto editorial/apresentação, nos quais as respectivas editoras-docentes (Lúcia Matos, Helena Katz, Máira Spanghero e Jusara Setenta) discutiram sobre os assuntos problematizados, configurando um olhar crítico-analítico para a comunidade acadêmica junto ao PPGDança/UFBA.

Desde então, vem sendo espaço de difusão de artigos, resenhas e traduções resultantes do trabalho de pesquisadores(as) de todo o país e do exterior, produto de dossiês temáticos e fluxo contínuo. Contudo, esta revista retoma agora suas publicações após a descontinuidade de sua produção a partir de 2015, devido, dentre outros motivos, a um processo de reestruturação relacionado ao fortalecimento do referido programa, destacando-se a implementação de um doutorado acadêmico e de um mestrado profissional.

Tal retomada acontece agora com a edição 8 da Revista Dança, que publica o dossiê temático Danças Negras na Diáspora: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural, composto de oito artigos acadêmicos. O intuito é de se reinscrever no cenário nacional como espaço privilegiado na difusão do conhecimento produzido por pesquisadores(as) na área de conhecimento da Dança. Trata-se de um trabalho que converge forças para os debates emergentes nesse ano de 2020, no contexto geopolítico da pandemia, considerando o atual cenário tumultuado de esgarçamento do tecido social pelas necropolíticas de Estado e seu esforço sempre atualizado de reproduzir as lógicas coloniais na contemporaneidade.

Comprometida com a difusão da pesquisa em Dança, a Revista Dança comemora, assim, esta retomada com a publicação de um dossiê focado na produção dos saberes negros na dança, indo ao encontro das demandas políticas emergentes e de acessibilidade das populações negras

às instâncias acadêmicas de produção de pesquisa, comprometendo-se, cada vez mais, com o fomento do campo da Dança nos âmbitos acadêmico, científico e artístico, como tem sido desde a sua criação como periódico específico de Dança em uma universidade pública.

**Joubert de Albuquerque Arrais**

Editor Geral da Revista Dança

**Fernando Marques Camargo Ferraz**

Editor Assistente da Revista Dança

## APRESENTAÇÃO – Dossiê Temático “Danças Negras na Diáspora”

O dossiê temático **Danças Negras na Diáspora: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural**, publicado nesta edição especial da Revista Dança, sintoniza-se com uma demanda contemporânea na qual diferentes olhares sobre as múltiplas abordagens de dança e as formas de vida na diáspora negra encontrem-se, possibilitando compreender, em profundidade, as singularidades e os tensionamentos inerentes às suas poéticas políticas, formas de transmissão de conhecimento e abordagens teórico-metodológicas pertinentes.

É bastante significativo que esta edição especial possa, pela primeira vez em sua história, tematizar experiências negras no campo expandido dos fazeres de dança. No século XXI, as universidades públicas brasileiras estão sendo convocadas pela sociedade civil e pelos movimentos organizados a reavaliar seus currículos na perspectiva de contemplar os conhecimentos das artes e culturas africanas aqui transplantadas e recriadas, dando assim visibilidade a muitas epistemologias historicamente silenciadas, mesmo que existentes e estruturantes da nossa sociedade.

Nesse contexto, faz-se necessário construirmos um ambiente editorial no qual seja possível elaborar conexões entre a produção de conhecimento em Dança, seus enfoques poéticos, estéticos, filosóficos e educacionais, e os fazeres e saberes da diáspora negra. Tal demanda é estruturante e coincide com as urgências sobre o acesso das populações negras com seus saberes aos espaços de poder e produção de conhecimento, vide a mobilização nos últimos anos para a defesa da inclusão, fortalecimento e manutenção das políticas de ações afirmativas nos programas de pós-graduação no Brasil.

Os trabalhos aqui apresentados colocam em xeque o pressuposto etnocêntrico e embranquecido que qualifica o campo das Danças Negras como composto por conhecimentos essencializados, circunscritos à mera descrição de experiências dadas a priori de maneira ensimesmada e cristalizada. Apresentamos, aqui, um panorama diverso com diferentes abordagens que vislumbram poéticas, estéticas e modos de saber negros(as). Esses saberes constituem-se como campo aberto, transversal, múltiplo e em expansão.

A proposta de publicação do referido dossiê, junto ao Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA), é uma edição mais que oportuna e responde à necessidade de fomentar e difundir tanto o que se produz como os(as) autores(as) que vêm contribuindo com esse campo específico do conhecimento. O estudo das Danças Negras na diáspora inclui uma gama de abordagens diversas que incidem sobre as formas de educação e transmissão de conhecimento, os repertórios, as epistemologias e as poéticas de (re)criação, bem como as estratégias de produção cultural e seu debate com as políticas públicas.

Acreditamos ser oportuno questionar e problematizar as estratégias que as Danças Negras constituem para empoderar comunidades de artistas na diáspora; as relações dessas danças com o desenvolvimento de práticas antirracistas de formação para a cidadania; os tensionamentos entre as danças tradicionais, vernaculares e as performances artísticas na contemporaneidade; e a formação de uma dança diaspórica contemporânea que vislumbre táticas usadas pelas práticas de dança de artistas afro-brasileiros como mobilizadoras de afetos, cuidado, resiliência e solidariedade em suas comunidades.

Entender e (re)imaginar a presença negra na dança brasileira a partir da produção de comunidades, artistas, seus espetáculos e propostas pedagógicas são formas de revelar os poderes de um pensamento e de uma prática social contra-hegemônicas. Revisar concepções supostamente uniformes e eurocêntricas sobre a produção da dança no país e, ao mesmo tempo, reconhecer saberes do corpo, epistemologias e formas de atuação, resiliência e produção de comunidades negras na diáspora possibilitam compreender a força da dança como produtora de conhecimento, justiça social, diversidade e comunidade.

Ao refletir sobre os sentidos que embasam os fazeres-saberes de dança produzida por contextos não-eurocêntricos, ampliamos perspectivas sobre as trajetórias ocultadas pelo mainstream e renovamos olhares. São estéticas e poéticas inevitavelmente atravessadas por componentes políticos que enriquecem a arte da dança, de maneira complexa, crítica e poética. Inserida em dinâmicas histórico-sociais complexas, a produção das Danças Negras nos espaços da diáspora apresenta epistemologias e urgências tramadas por fazeres subterrâneos, ancestrais e periféricos. Essas estéticas expressivas resultam de modos de fazer e viver negros e informam formas de dança que mesclam diferenciação e similaridade, usos do corpo diversos, políticas de identidade, desejos por comunicar e anunciar mundos possíveis, investidos de poder, resiliência e energia.

Apresentamos, neste dossiê temático, um conjunto de **oito artigos** que se configura como contribuições de grande relevância acadêmica, advindas de professores(as) doutores(as), pesquisadores(as) doutores(as), doutorandos(as) e mestres(as) com suas investigações enredadas nos entrecruzamentos das coletividades com as subjetividades e, também, das tradições com as contemporaneidades dos contextos afrodiaspóricos. Esses fazeres corporais gestados na diáspora aglutinam e irradiam experiências negras. Seus olhares aqui reunidos constroem uma reflexão poderosa sobre esses saberes acumulados e os projetam como potência e formas de vida em transformação.

Inicia o dossiê o artigo **A Experiência com o Corpo Motriz: Criação e Poética em Dança Contemporânea**, do autor Kleber Rodrigo Lourenço Silva. Ele investiga a noção de corpo motriz a partir da análise do espetáculo *Negro de estimação* (2007). Esse conceito é erigido pelo intérprete criador ao sistematizar treinamentos corporais e procedimentos dramaturgicos a partir da releitura cênica de tradições populares. O criador posicionado politicamente investiga estéticas não hegemônicas e as relações de complementariedade que ocorrem no território da criação, questionando binarismos entre o erudito e o popular, a tradição e a contemporaneidade.

No texto seguinte, o autor Bruno de Jesus da Silva analisa o legado de Raimundo Bispo dos Santos, precursor da dança afro-brasileira na Bahia, com o artigo **Mestre King na Dança da Bahia: o Opaxorô como Metáfora de um Legado**, no qual propõe o Opaxorô como metáfora e episteme afrodiaspórica capaz de analisar a experiência do artista. O Opaxorô é um cajado sagrado do candomblé e simboliza a senioridade. Essa associação revela o senso de ancestralidade e a potência na renovação de sua memória a partir da disseminação dessas experiências pelas gerações mais novas. Por essa trajetória, convergem questões sobre o racismo estrutural e visibilidade dos fazeres e saberes de artistas negros.

Continuando com os debates, a autora Denise Mancebo Zenicola apresenta um panorama rico de encontros interculturais entre diferentes grupos cênico-coreográficos de Guatemala, Ruanda e Rio de Janeiro no artigo **Danças Negras em Afro Diásporas**. No texto, ela comenta sobre as dramaturgias e os arranjos realizados entre as linguagens e as cosmovisões dos grupos. Essas avaliações convocam uma autoavaliação sobre as práticas artísticas e inserção no campo das danças da diáspora negra. Denise vislumbra tensionamentos sobre as políticas de nomeação e identificação artística, uma geopolítica de pertencimento no fazer de dança contemporânea. Suas indagações avaliam as imagens sobre a África na diáspora, espaço de

encontro intercultural constituído de lacunas, apropriações e atualizações. Ao analisar uma série de encontros e trocas coreográficas, propõe entender suas dinâmicas de reinvenção, aproximação e assimilações como princípios de uma estética pós-colonial.

Seguimos, neste dossiê, com outro artigo, **A Construção da Identidade da Criança Negra pela Ludicidade do Jongô**, de autoria de Margareth dos Anjos Santos. Nele, a autora analisa a atuação do Grupo Cultural Afrolaje, do Rio de Janeiro, e como suas rodas de jongô constroem espaços de construção identitária para seus frequentadores, especialmente as crianças negras. A partir de considerações sobre os elementos constituintes do jongô, como os tambores, a roda, os pontos, a dança, as roupas e sua dinâmica oralizada e intergeracional, a autora reflete como os signos estéticos de negritude mobilizam ações e comportamentos afirmativos no processo de aprendizagem e socialização de crianças negras.

Já no artigo **Lá Vem o Maracatu Descendo a Ladeira: reflexões e apontamentos para ressignificações da Dança Afro-Brasileira em contextos acadêmicos**, do autor Jonas de L. Sales, questiona-se a existência de uma estética contemporânea em Arte. Arrisca diálogos possíveis entre expressões artísticas de tradições da diáspora negra e os fazeres de arte inseridos no universo artístico/acadêmico. A inspiração vem pela análise cinematográfica, com um olhar panorâmico sobre o Maracatu de baque virado e a apreensão de sua performatividade ancestral. A partir daí, imagens são decompostas e planos de composição possíveis apresentam um corpo singular. Nesse jogo de teorias e afetos, revelam-se o desejo de aproximação das poéticas das manifestações populares afro-brasileiras e sua dinâmica de aprendizados ancestrais, atualizações, ressignificação e resistência.

Temos ainda o artigo **Desenhos no Chão e Pinturas no Ar**, em que a autora Débora Campos de Paula faz inferências teórico-filosóficas sobre os processos de objetivação do corpo na modernidade, ressaltando como contraponto o local protagonista do corpo no pensamento negro. Anuncia um olhar afroperspectivista sobre as representações e epistemes do corpo negro e sua potencialidade enquanto contranarrativa ao logocentrismo. Ao longo da discussão, ela tece comentários sobre suas práticas pedagógicas nas danças afro-brasileiras, destacando os aspectos dialógicos e experienciais. O campo diaspórico afrorreferenciado é apresentado como local privilegiado no desenvolvimento de sentidos de ancestralidade, nos quais reverberam coletividades e individualidades, memórias e atualizações, nas quais o corpo configura-se num espaço de reinvenção, hibridizações e autoconhecimento.

Em outro artigo, **Território, Subjetividade e Recepção: a Festa do Coco criando espaço incorporado**, a autora Petícia Carvalho de Moraes analisa as dinâmicas da Festa do Coco produzida pela comunidade quilombo de Ipiranga, na Paraíba. A autora avalia o processo de retomada da brincadeira de coco e a formação do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo, bem como a formação do espaço da festa, seus sentidos de coletividade e a intrincada rede de relações entre os frequentadores da festa, familiares da comunidade e os visitantes, notadamente estudantes, pesquisadores e professores universitários. No texto, são apresentadas as negociações estabelecidas dentro da comunidade quilombola e o espaço da brincadeira da roda na formação de subjetividades, seus afetos e negociações. Por fim, aborda as políticas de reconhecimento, legitimação e fomento da cultura popular e seus impactos sobre a festa, mobilizando sua memória e repertório, bem como, as contradições entre as expectativas de seus diversos participantes e os processos de dessubjetivação dessas memórias no espaço vivo da festa. Finalizando o dossiê, apresentamos o artigo **Dança e Música dos Blocos Afro: fundamentos de uma poética e política negra**. Nele, as autoras Amélia Vitória de Souza Conrado e Sueli Conceição dos Santos analisam as contribuições dos fazeres artísticos, políticos e educacionais dos Blocos Afros soteropolitanos. Apresentam as estratégias do Movimento Negro contemporâneo, seus marcos históricos, seu esforço pelo reconhecimento das identidades étnicas multiculturais negras e sua luta antirracista. Ressaltam a Dança e Música dos Blocos Afro como campo epistemológico no qual o corpo é princípio fundamental de expressão poética e (re)criação de saberes. Por fim, apresentam a experiência do Grupo de Estudos de Danças das Deusas e Rainhas de Blocos Afro (GEDAR), evidenciando o papel estruturante das mulheres na manutenção de diversos fazeres artístico-culturais, na formação educacional afirmativa, na complexidade dos fazeres de dança e no desenvolvimento de tradições ancestrais.

Nesse coletivo de textos aqui apresentado, constitui-se, com grande pertinência, uma representatividade do nosso intuito compartilhado de construir um olhar sobre as estéticas diaspóricas nas Artes, verificando um modo de conhecer e atuar no mundo pelo corpo que dança. Essa atuação é capaz de acionar políticas da ancestralidade a partir da relação renovada e resiliente com suas poéticas em diversos espaços e modos de operação. Trata-se de entender e compreender que esses fazeres possibilitam vislumbrar aspectos das vidas negras nas Américas. As trajetórias dos fazeres aqui reunidos (suas atuações educacionais, profissionais e artísticas entre os espaços da diáspora) tecem uma intrincada rede, em cujos meandros circulam

discussões sobre identidades étnico-raciais na contemporaneidade, a luta antirracista no campo das artes, os fundamentos poéticos políticos da dança negra e as estratégias de produção e ensino no campo da dança.

Apresentamos assim, nessa confluência de escritas negras relacionais, um panorama de debates e discussões construído na diáspora a fim de mobilizar afetos e disponibilizar estratégias cruzadas na constituição de uma arte da Dança cada vez mais plural, próspera e cidadã.

Boa leitura!

**Fernando Marques Camargo Ferraz**

**Amélia Vitória Souza Conrado**

Editor e Editora do Dossiê Temático

# A EXPERIÊNCIA COM O CORPO MOTRIZ: criação e poética em dança contemporânea

## Resumo

Este artigo é a reelaboração de um capítulo da minha dissertação de mestrado, intitulada *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*, apresentada em 2015 na Universidade Estadual Paulista (Unesp). Busco refletir sobre uma experiência de pesquisa em dança contemporânea: a criação do espetáculo *Negro de estimação* (2007), compartilhando aspectos do seu processo criativo que caracterizam a investigação por uma poética em dança, bem como relatos da trajetória da obra, que esteve em cartaz por treze anos. Esses apontamentos provocam reflexões sobre escrita em dança, *performance* e historicidade nas artes. O espetáculo aborda as linguagens do teatro e da dança, criando uma dramaturgia singular, que expõe as tensões vividas pelo sujeito negro em sociedade e os seus *descentramentos*. Nesse contexto de pesquisa, articularam-se também pensamentos sobre as matrizes e *motrizes culturais* nas artes negras performativas, dando origem à terminologia “corpo motriz” – método de investigação corporal no espetáculo. Quer-se, aqui, gerar reflexões sobre a linguagem em dança e seus modos de produção no panorama atual da cena brasileira..

**Palavras-Chave:** Dança negra. Corpo motriz. *Performance*.

## Kleber Rodrigo Lourenço Silva

Artista da dança e do teatro, doutorando em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista (Unesp), encenador na Capulanas Cia. de Arte Negra e diretor artístico do Visível Núcleo de Criação. E-mail: lourencokleber@gmail.com

# AN EXPERIENCE WITH THE DRIVING-BODY: creation and poetics in contemporary dance

## Abstract

This article is a reelaboration of a chapter of my master thesis *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*, presented in 2015 at Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (Unesp). In it, I reflect on a research experience in contemporary dance: the creation of the spectacle *Negro de estimação* (2007). I share aspects of its creative process that characterize the search for poetics in dance and accounts of the trajectory of the work that was on display for thirteen years. These notes provoke reflections about writing in dance, performance and historicity in the arts. The show addresses the languages of theatre and dance, creating a unique dramaturgy that exposes the tensions experienced by black individuals in society and its decentralizations. In this research context, thoughts were made about matrices and cultural drivers in the black performing arts, giving rise to the term driving-body,

a method of bodily research in the theatrical arts. Here we ponder dance language and its modes of production in the current Brazilian scenario.

**Keywords:** Black dance. Driving body. Performance.

## Dos movimentos voluntários para trançar percursos

Este artigo surge do desejo de compartilhar experiências artísticas. Daqui do lugar em que me encontro, sentado à frente deste computador, rememoro lugares, personagens e histórias. Em meio a tantas memórias, recorto algumas que traçam os percursos de uma trajetória como artista pesquisador da dança. Tal trajetória foi mote de um trabalho de dissertação que buscou refletir sobre procedimentos de releitura cênica das tradições populares na dança e no teatro. Nesse trabalho, intitulado *Da dança armorial ao corpo motriz*: em busca do corpo brincante, olhei para um percurso artístico pessoal de outrora para problematizar o presente vivido, almejando pistas para um caminho futuro. Nele procurei discutir conceitos ligados a processos criativos em arte contemporânea, tais como a sistematização do treinamento corporal do intérprete e o seu papel como sujeito criador na obra.

A trajetória de uma viagem foi usada como metáfora para desenrolar a pesquisa, que tinha como objetivo a busca do *corpo brincante*.<sup>1</sup> O corpo brincante foi um conceito idealizado para apresentar a corporalidade dos artistas, que trabalham no trânsito das linguagens do teatro, da dança e da cultura popular. Tal conceito apoia-se no confronto entre **matrizes** e **motrizes culturais** para desenvolver um raciocínio sobre corporeidades nos processos de recriação da cena.

Naquelas narrativas, problematizei a minha experiência como intérprete-criador no Grupo Grial de Dança<sup>2</sup> (1999-2004) e os passos que dei em seguida, criando trabalhos autorais que investigam a intertextualidade entre linguagens (teatro e dança) e discussões identitárias. No confronto entre as práticas artísticas vivenciadas, habitando um campo de tensões e contradições, quis refletir sobre outros modos de escrita na dança, sobretudo aquelas escritas elaboradas a partir da realidade de um corpo e de um gesto que visa à construção de poéticas singulares – conforme percebo na prática de alguns artistas negros que manejam em suas cenas elementos de uma estética não hegemônica e silenciada por muitos: a estética negra.

1 Para Silva (2015), o conceito de corpo brincante está relacionado à ideia de brincar, e a atuação está vinculada a uma ideia relacional de jogar, a uma capacidade adquirida em treinamento para articular todos os seus elementos constituintes na cena, no momento do jogo, no momento da atuação. O brincar está ligado a um estado de organicidade e domínio de alguns princípios técnicos que aparecem na atuação performática: a repetição, a presença, a integração, a precisão, o risco, a superação dos limites do corpo, a relação com o outro, com as bases do corpo, com o espaço, com o ritmo, com a musicalidade etc.

2 O Grupo Grial de Dança foi criado em 1998 pelo escritor Ariano Suassuna e pela coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, na cidade do Recife (PE), com o objetivo de criar uma linguagem de dança contemporânea inspirada nas tradições populares do Nordeste brasileiro. Essa iniciativa fez parte de uma das ações estéticas do Movimento Armorial, também criado pelo escritor.

Tais tensões originaram o espetáculo *Negro de estimação* (2007), que é um dos materiais que utilizo como estudo para chegar ao terreno do “corpo motriz”, relatado na dissertação. O “corpo motriz” se configura na corporeidade do criador como agente impulsionador do processo criativo cênico – matriz que o identifica e gera o discurso estético-político da obra.

Trata-se de um corpo orgânico que se localiza “entre” o sujeito e o objeto da criação, fronteiro, fugindo a dicotomias binárias que evidenciam o “ou” e valorizando o “e” como paradoxo (FERRACINI, 2013): homem e mulher, dança e teatro, ativo e passivo, erudito e popular. Pensar as divisões através do “ou” pode privilegiar noções hierárquicas que muitas vezes reproduzem pensamentos hegemônicos. Já o paradoxo operado pelo “e” traz uma relação de complementaridade mais coerente com o estado **motriz**, que é resultado de um híbrido.

Aqui, reelaboro a reflexão sobre aquele espetáculo para trazer à tona olhares sobre a pluralidade das poéticas construídas em dança negra contemporânea no Brasil. Na assunção de ser um pesquisador negro, desejo relacionar o meu trabalho com tantos outros:

Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimento, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar num entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil. (FERRAZ, 2017, p. 18)

Evidenciar as experiências de uma prática comumente silenciada se faz urgente para potencializar no campo político a continuidade das conquistas coletivas de ontem e hoje. O pesquisador das danças negras Fernando Ferraz (2017) nos lembra que, no Brasil, a história da produção teatral das danças afrodiáspóricas tem sido determinada pela atuação singular de cada intérprete, seus desejos e comprometimentos. São muitas as suas trajetórias, mas a **forma** particular da dimensão de negritude apresentada em seus trabalhos os une.

Penso que a escrita em dança pode ser também um exercício que parte da reinvenção pessoal de um movimento ou da exploração de um gesto que resulta em estruturas simbólicas de discurso, dentro e fora da cena. Continuando em sintonia com Ferraz (2017, p. 18):

Se linguagem é um exercício de poder, o ato de nomear é um exercício de empoderamento. Pois, o que não é nomeado, é invisibilizado. Uma



produção de conhecimento histórico sobre a dança que se posicione afirmativamente colabora com outra rota, com outra visão de mundo para desnaturalizar a norma eurocentrada.

Fisiologicamente, os movimentos voluntários do corpo produzidos pelas funções nervosas e musculares impulsionam para a ação, que está associada à emergência do movimento e as condições sensíveis dessa emergência. (LOUPPE, 2012) Dentro e fora do corpo agimos movidos por condições, ações que podem ser transformadas em narrativas singulares e representativas.

Buscando uma linguagem nomeada, visível e de representatividade, nós, artistas negros, instauramos a nossa prática, reinventando espaços de compartilhamento poéticos e de resistências. Ao pé dessas urgências, cito a atividade, desde o ano de 2015, do Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais, que foi criado na cidade de São Paulo e demarca um território de atuação e conquistas de grupos, artistas e pesquisadores das danças negras contemporâneas que estão preocupados com a produção de novas epistemologias na poética da dança e com o fortalecimento da visibilidade dessas produções no cenário artístico atual.

Num movimento contínuo, de dentro para fora e de fora para dentro, estabelece-se uma motricidade, isto é, qualidade de força motriz que configura uma forma. Tal forma é aquela pela qual me movo, criando, neste espaço de liminaridade. Ela configura um modo de pensar o mundo, de representá-lo, que é composto de linhas interiores de pensamentos, fragmentações e sentidos próprios de um sujeito negro. Ela conecta a ação individual e coletiva num mesmo território, o da criação, exercitando o pensamento sobre a linguagem. “Motriz” se torna conceito, movimento voluntário fundado na experiência de uma ação que se faz artística e política; que se faz urgente e permanentemente.

### **Experimentando o corpo motriz: criação e poética de dança**

As vivências no Grupo Grial despertaram questionamentos sobre quais tipos de brincantes e corporeidades podem ser abordados neste atual panorama de estudos sobre as tradições populares na cena contemporânea. Fizem-me refletir na pele os embates entre os universos erudito e popular, sempre presentes neste assunto das releituras e na utilização das **matrizes** populares no processo de criação em arte. A partir desses

conflitos, me aventurei a realizar experiências artísticas autorais que formularam um pensamento sobre o **corpo brincante** como um corpo **motriz**.

Esse novo caminho começou na coreografia *Para meu silêncio* (2004), criada para o intérprete Kleber Cândido dentro do projeto *O solo do outro*, realizado pelo Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, da cidade do Recife. Esse importante projeto de incentivo à formação de coreógrafos projetou uma nova geração de artistas da dança na cidade. Em seguida, criei o espetáculo *Jandira* (2005), com a colaboração dos artistas formadores Arnaldo Siqueira e Marcondes Lima, e o espetáculo *Negro de estimação* (2007), com a colaboração de Marcondes Lima. Nesses dois últimos trabalhos, no formato de solo, assumo o papel de intérprete e coreógrafo.

Na dramaturgia desses espetáculos, articulo a literatura, o teatro e a dança com as memórias pessoais de seus intérpretes, enquanto matrizes para a criação cênica. Em *Para meu silêncio* está presente o universo literário da escritora Hilda Hilst; em *Jandira*, o poema homônimo de Murilo Mendes; e em *Negro de estimação*, a adaptação de oito contos do livro *Contos negreiros*, de Marcelino Freire. Há o objetivo de articular tais matrizes em jogo, de maneira espontânea e viva, tal qual um **brincante**. Essa articulação se dá no corpo do intérprete, numa dinâmica **motriz**, em que o corpo é o seu texto. (LIGIÉRO, 2011)

Em *Negro de estimação*, tanto o treinamento para a atuação quanto os procedimentos para a construção das cenas foram criados a partir do pensamento de **corpo motriz** que surge do conceito de matrizes culturais, elaborado pelo pesquisador Zeca Ligiéro (2011, p. 107):

O conceito de matrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais. A este conjunto chamamos de práticas performativas, e se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro.

Ligiéro estuda as matrizes culturais em alguns rituais afro-brasileiros procurando perceber a semelhança das dinâmicas da cena e a inter-relação entre os diversos elementos presentes no processo criador. “O adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore*, que faz mover, é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111)



Quando Ligiéro procura definir motrizes africanas, refere-se não somente a uma força que provoca a ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move – neste caso, adjetivando-a. “Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que as distingue das demais”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111) Essa sua definição procura ser contrária à percepção da palavra “matriz” que ficou em destaque no mundo diaspórico negro, no sentido figurado de origem, fonte, algo matricial, manancial; ou enquanto adjetivo, como fonte de origem, principal, primordial.

No seu estudo, Ligiéro aponta a existência não apenas de uma única “matriz africana”, mas sobretudo de “motrizes” desenvolvidas por africanos e seus descendentes. Ele conclui que, “na *performance*, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço”. (LIGIÉRO, 2011, p. 111) Com isso, o autor quer dizer que o estado de atuação do *performer* é responsável pela recriação das matrizes.

No espetáculo, essa atuação se dá numa articulação entre a corporeidade do intérprete (suas memórias pessoais, seu repertório técnico-corporal) e demais elementos dramaturgicos escolhidos (os contos, a trilha sonora, a improvisação como material de dança), gerando o que Ligiéro (2011) chama de “conhecimento”. Tal **conhecimento** efetivado na cena pela atuação do *performer* é o objetivo do corpo **motriz**. Isso me fez definir como dramaturgia esse espaço de “recriação”, pela atuação do performer, pelo jogo do **brincante**, pela improvisação do ator-bailarino.

Os procedimentos para treinar esse corpo são técnicas que priorizam a consciência e o domínio de sua corporeidade para serem transformadas em texto dramaturgico. O treinamento investiga como cada corpo articula e combina suas vivências em função de um resultado motriz, ou seja, um resultado cênico evidenciado na qualidade da ação, do mover, mais do que na origem da matriz simbólica principal.

No treinamento físico desse espetáculo, optei por não fazer aulas de campo de danças afro-brasileiras, vestindo o papel do pesquisador etnógrafo, por exemplo, porque escolhi realizar um processo de ativação da memória desse imaginário já vivenciado anteriormente e incorporado através de minhas experiências enquanto sujeito negro. O objetivo era entrar em contato com uma ideia de identidade por meio do que o jamaicano Stuart Hall (1999) chama de “descentramento” do sujeito, apontando para processos

de identificação em andamento. Busquei, assim, fazer surgir novas identidades, plurais e fragmentadas, desarticulando estabilidades.

O desafio era o de criar um treinamento que me levasse a determinados estados cênicos em que essa memória “ancestral” pudesse ser acionada e não precisasse ser coreografada em passos fixos. Um dos procedimentos criados para o treinamento se deu por meio de repetidas improvisações, feitas em sala de ensaio, em contato com diferentes matrizes sonoras (ritmos e pulsações) de músicas negras. Essas sonoridades foram, depois, recriadas eletronicamente pelo músico Missionário José e ficaram sendo o “disparador” que me levava aos estados procurados. O que se vê é uma composição coreográfica orgânica, que eu intitulo de “dança pessoal”, exemplo possível dessa atuação em estado **motriz**.

Trata-se de “pensar numa atuação enquanto processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa”, como fala Ferracini (2013, p. 70). Para esse pesquisador, mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais dentre as opções dramatúrgicas, sejam eles quais forem. Em outras palavras:

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes, sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. (FERRACINI, 2013, p. 70)

Outros elementos estão presentes na dramaturgia do espetáculo e constituem a construção dessa **poética** que, para Louppe (2012, p. 27), “procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra”.

1. No estado de atuação há a relação **motriz** entre as narrativas dos contos que são interpretados e as minhas memórias pessoais. Na abordagem desses textos, procurei identificações com o pensamento das personagens, buscando conectar os discursos do autor e os meus discursos pessoais sobre os assuntos que são ali retratados: preconceito racial, desigualdade social, escravidão, racismo, violência sexual, afetividade negra etc. O desafio foi construir no trabalho de atuação uma ambiguidade, a ponto de



confundir o sujeito (artista) e a personagem (objeto) numa só voz; foi fazer com que a matriz literária (as palavras do autor) estivesse tão apropriada pelo meu corpo que gerasse novas intenções ou discursos. Com isso visava criar um estado performativo de atuação, híbrido, em que se misturassem ator e personagem.

2. Na composição coreográfica há a dissecação das ações dramáticas dos contos, transformando-as em estímulos para a improvisação em dança. Todas as partituras “coreográficas” do espetáculo surgem da improvisação, numa ativação entre os movimentos do imaginário de ação das personagens e as memórias das danças negras contidas no meu corpo, que são restauradas no momento da atuação. A dança surge de um acionamento físico dessas memórias a partir da relação com a música, que me transporta a diferentes universos vivenciados, sendo um deles o da ancestralidade africana.

3. Na dramaturgia da cena há a ressignificação de símbolos das culturas afrodiáspóricas apresentadas, acionando novos sentidos na percepção do público. Com isso, podem ser criadas outras subjetividades e leituras, retirando o caráter de “pureza” dessas culturas, sem com isso macular o respeito a suas origens. Nesse sentido, o espetáculo reelabora a ideia de ritual na espacialidade e na maneira como articula o canto, a dança e a corporificação das personagens; na representação cenográfica e nas releituras de símbolos tradicionais, que aparecem em aspectos da indumentária e dos adereços; na trilha sonora originalmente criada; na iluminação, que alude a um imaginário arquetípico; e na estrutura de repetição dos quadros da peça.

O **corpo motriz**, na experiência do espetáculo *Negro de estimação*, potencializa a criação e reinscreve tradições. Atua no terreno da hibridização, da alteridade e da transitoriedade. É um corpo vivo, que absorve e se contamina o tempo inteiro. Não está isolado no mundo e se comunica com caminhos poéticos traçados por outros artistas negros, como os pensamentos sobre corpo e ancestralidade da pesquisadora Inaiycira Falcão Santos (2009), do livro *Corpo limiar e encruzilhadas*, de Renata de Lima Silva (2016), e da tese *Corpo em diáspora*, de Luciane da Silva (2017). Ele existe não para determinar um método, mas para registrar um percurso de descobertas, desconstrução simbólica e reconstrução histórica. É um exercício poético do fazer artístico através do tempo.

## A temporalidade da obra: vidas e resistência

Treze anos se passaram desde a estreia nacional do espetáculo na Sala Álvaro Moreyra, dentro da programação do 14º Festival Porto Alegre em Cena, em setembro de 2007. Em 2019 fizemos uma nova temporada com seis apresentações na cidade de São Paulo. Desde a estreia, o espetáculo não deixou de ser apresentado. Foram muitas temporadas em teatros, apresentações isoladas em projetos de artes cênicas e projetos para formação de públicos, em escolas, galpões e espaços alternativos.

Num relato quantitativo, o espetáculo já foi assistido em dez estados e vinte cidades brasileiras: Porto Alegre (RS), Belo Horizonte (MG), Itaúna (MG), São Paulo (SP), Ribeirão Preto (SP), Registro (SP), Tupã (SP), Taboão da Serra (SP), Curitiba (PR), Goiânia (GO), Rio de Janeiro (RJ), Fortaleza (CE), Crato (CE), Juazeiro do Norte (CE), Teresina (PI), Maceió (AL), Recife (PE), Caruaru (PE), Petrolina (PE) e Garanhuns (PE).

Em 2013 fizemos uma temporada internacional, apresentando-o em seis cidades de Portugal – Tondela, Lisboa, Évora, Fafe, Faro e Sines –, em Bilbao (Espanha) e nas cidades de Mindelo (Cabo Verde) e Maputo (Moçambique), no continente africano. Muitas dessas apresentações foram seguidas de bate-papos com o público e/ou trocas pedagógicas através de vivências e cursos.

Mais do que expor o currículo de circulação do espetáculo, tal relato é feito para indagar sobre a historicidade de uma obra artística, sua permanência e pertinência perante o público. Pensar que ficamos por doze anos apresentando um mesmo espetáculo gerou-me tantos questionamentos quanto aqueles que existiram quando de sua criação. O que torna esse trabalho atual? Como o público se relacionou com a obra antes e como o faz hoje? Se para a linguagem cênica o ato de representar é efêmero, o que se torna permanente nessa ação do tempo? Qual a implicação política dessa resistente ação?

Em 2009, quando fiz uma temporada de apresentações por vários bairros da periferia do Recife, entreguei ao público, após a apresentação, formulários com algumas perguntas a fim de entender como se dava a fruição do trabalho. As questões eram sobre a frequência com que essas pessoas iam ao teatro, suas impressões sobre cenas do espetáculo e sua percepção sobre o tema em relação com a realidade social em que viviam, deixando também o convite para escreverem algum relato particular ligado ao tema da peça. Colhi 72 respostas que registram significativos depoimentos

sobre a poética do espetáculo e sobre como os temas da peça estão presentes na vida daquelas pessoas.

Rosana Maria, comerciante de 36 anos, relatou:

*Achei maravilhoso! Gostaria que houvesse mais espetáculos como este, abordando outros temas para chamar a atenção das pessoas e autoridades competentes e que todos de comunidades como eu pudesse assistir. [...] Com isso enriqueceria culturalmente. [...] Sinto-me escravizada na sociedade que vivo. Se tenho dinheiro e uma boa formação profissional sou tratada com respeito. Se não tenho e sou negra, minha dignidade e meus valores vão por água abaixo. Para a sociedade sou um Zé ninguém. (informação verbal)<sup>3</sup>*

3 Resposta ao questionário “Ficha de comentários: espetáculo *Negro de estimação*”, Recife, 2009

Recentemente, na última temporada, Márcio Filho – de 28 anos, pernambucano e atualmente bailarino no Balé da Cidade de São Paulo – fez-me um relato de sua experiência com o espetáculo. Ele o assistiu pela primeira vez há dez anos, no Recife, por indicação de um professor que havia pedido aos seus alunos para fazer um trabalho sobre a literatura de Marcelino Freire.

4 Relato concedido por Márcio Filho, por áudio, em outubro de 2018.

*Foi o primeiro contato que eu tive com arte, com a arte que futuramente eu ia querer pra mim, que eu queria fazer, dar pro mundo. No instante da apresentação eu senti várias coisas; foi um choque de informação, de realidade, porque é muito forte o espetáculo. Na verdade, muitas coisas eram muito na cara pra mim do que estava se falando. Eu senti um pouco de medo, porque ainda tinha alguns preconceitos, eu acho, sobre a questão do terreiro, do candomblé, do Orixá... Coisas que eu não entendia e julgava por não conhecer, de uma forma infantil mesmo. Existia um respeito, mas medo também. [...] Algumas coisas eu ria, parecem que são engraçadas, mas não são, como a coisa de ‘eu quero ser Xuxa’. Aquilo ficou na minha cabeça um tempo... Na escola a gente ria e falava ‘eu quero ser Xuxa’. E hoje, quando eu revi, eu pensei: ‘nossa, como eu me comportei’. (informação verbal)<sup>4</sup>*

Ele complementa o seu depoimento falando sobre a experiência de ter revisto o espetáculo hoje em dia:

*Como eu recebi a peça hoje: na verdade o primeiro sentimento depois de dez anos foi de muito carinho, gratidão mesmo. [...] querendo ou não, aquele foi um começo, uma semente que foi plantada. Eram uma junção de signos, era um amor pela arte que havia chegado em mim; eu fui pica-*

do um pouco. Essa dedicação chegou em mim de alguma forma. Talvez porque meu caminho seria chegar nesse palco que eu ainda não sabia que era. Foi importante. [...] Tudo ficou mais claro, a militância, o tipo de luta que está se travando, os preconceitos visíveis e invisíveis. [...] Invisíveis pra mim antes por ser branco e não sentir essa porra toda que está acontecendo e que acontecia há dez anos e que agora fica muito mais evidente – que é até bizarro isto, depois de dez anos está a mesma coisa ou pior. [...] Sinto muita vergonha historicamente como branco. [...] E sinto muita empatia por esta luta. [...] É muito pertinente fazê-la ainda pelo momento atual e político que estamos vivendo. (informação verbal)<sup>5</sup>

5 Relato concedido por Márcio Filho, por áudio, em outubro de 2018.

Percebe-se cronologicamente a força **motriz** em ação, demarcando o tempo presente. Ela processa as fragmentações em fluxo de vida. Esses são breves relatos, de muitos que recebemos nessa caminhada, que ilustram a relação entre arte negra e vida. Fica claro que continuar por tanto tempo apresentando uma obra que denuncia numerosas questões pelas quais o negro brasileiro foi e é acometido afirma a não resolução dos fatos e a necessidade de continuar expondo tais problemas. Ainda mais quando falas recentes do público que assistiu ao espetáculo pontuam que a temática, hoje, se faz ainda e infelizmente mais atual – sobretudo neste momento em que enfrentamos no país divergências que ameaçam a perda de algumas conquistas políticas e do espaço democrático de discussão.

A obra permanece no tempo como ação de resistência, luta que herdamos de nossos antepassados, mestras e mestres. É engajada num fazer artístico-político que advém da história da produção das estéticas negras. Poeticamente cria fissuras para promover outros olhares sobre o modo de existir dos sujeitos negros. Na cena, o intérprete põe-se em risco constante, atualizando a sua corporeidade, a sua técnica, o seu compromisso ético; buscando sentido na travessia, em fluxo. Continuemos criando. Em luta! E gozo!

## Referências

FERRACINI, R. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERRAZ, F. M. C. *O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidade cênicas entre Brasil e Estados Unidos*. 2017. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo,

2017. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/151241>. Acesso em: 23 jun. 2020.

HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

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

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

SANTOS, I. F. Dança e pluralidade cultural: corpo e ancestralidade. *Revista Múltiplas Leituras*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 31-38, 2009. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ML/article/view/325>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SILVA, K. R. L. *Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/131944>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SILVA, L. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/331753>. Acesso em: 24 jun. 2020.

SILVA, R. L. *Corpo limiar e encruzilhadas: processos de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2016.

## MESTRE KING NA DANÇA DA BAHIA: o Opaxorô como metáfora de um legado

### Resumo

Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King, é considerado um precursor da dança afro-brasileira. Neste artigo, proponho o Opaxorô como metáfora do seu legado. O Opaxorô é um cajado sagrado do candomblé, sustenta Oxalufã e simboliza a experiência disseminada, a sabedoria. Ao falar do Mestre King e sua história na dança, busco fortalecer a memória viva de sua arte que atravessa gerações. Pela falta de registros biográficos, descritivos e tantas outras formas de arquivos, percebe-se a lacuna de conhecimento e reconhecimento de diversos e díspares saberes negados pela supremacia de poder da estrutura social, artística e educacional brasileira. Evidencio, ainda, a sua herança cultural revelada nos dançarinos, majoritariamente negros, denominados “Raimundos”. Como parte da minha pesquisa, e como dançarino e coreógrafo, tenho desenvolvido um trabalho sobre a trajetória do Mestre King nas formas de espetáculo, filme, dissertação em desenvolvimento e aulas de dança. Referenciado nas Epistemologias do Sul, nos seus conceitos de linhas abissais e abordando a questão do racismo estrutural, em articulação ao procedimento cognitivo metafórico do corpo, espero ser possível contribuir, com este artigo, no reconhecimento de sua história e memória e apresentá-la como uma epistemologia afro-diaspórica.

**Palavras-chave:** Mestre King. Opaxorô. Dança afro-brasileira. Metáfora.

### Bruno de Jesus da Silva

Mestre em Dança pelo PPGDança/UFBA. Docente Temporário na Escola de Dança UFBA. Idealizador do EPAI Encontro Periférico de Artes. Coreógrafo da ExperimentandoNUS Cia. de Dança. Diretor do documentário RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia.  
E-mail: bruno.danca@hotmail.com

## MESTRE KING IN THE DANCE OF BAHIA: the Opaxorô as metaphor of a legacy

### Abstract

Raimundo Bispo dos Santos, known as Mestre King, is considered a precursor of Afro-Brazilian dance. I propose Opaxorô as a metaphor for his legacy. The Opaxorô is a sacred cane of the candomblé, supports Oxalufã and symbolizes the disseminated experience, the wisdom. Speaking of Mestre King and his story in and of dance, I try to overcome the invisibility and invariability and to strengthen the living memory of disseminated dances that cross generations. Due to the lack of biographical, descriptive and many other forms of archives, one can perceive the knowledge gap and recognition of diverse and disparate information denied by the supremacy of power of the Brazilian social, artistic and educational structure. I still trace their lineage in the presence of dancers, mostly



black, called “Raimundos”. As part of my research and as a dancer, choreographer I have developed work on the trajectory of Mestre King, in the forms of spectacle, film, dissertation in development and dance classes. Referred to in the Epistemologies of the South, in its concepts of abyssal lines and approaching the question of structural racism, in articulation with the metaphorical cognitive procedure of the body, I hope it is possible to result in this article in the recognition of a story, its memory next to presenting it as a afro-diasporic epistemology.

**Keywords:** Mestre King. Opaxorô. Afro-Brazilian dance. Metaphor.

Peço licença para falar de nossas histórias e das memórias da nossa dança. Peço licença para falar da nossa ancestralidade africana. Peço licença para tratar o *Opaxorô* como metáfora do legado de Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King, considerado um precursor da dança afro-brasileira, uma das figuras mais importantes da história da dança, principalmente das danças negras. Além disso, também é central para a história da dança contemporânea em Salvador, na Bahia e no Brasil.

O *Opaxorô*, como metáfora do legado de Mestre King simboliza, do ponto de vista desta argumentação, abordar seu protagonismo e a disseminação de seu legado na dança negra baiana. A articulação teórica desse artigo traça o entendimento da dança como ação cognitiva do corpo, de acordo com o que Rengel (2007) propõe sobre o procedimento (cognitivo) metafórico do corpo que faz perceber que metáforas não são meras figuras de linguagem verbal, elas inscrevem no corpo, de modo consciente ou não, marcas indeléveis. Neste referencial de investigação, o conceito de “linhas abissais” (SANTOS, 2010) contribui para pensar as fronteiras epistêmicas colonialistas e buscar uma dança de estética negra. A proposição de “racismo estrutural e institucional” em Almeida (2018) adverte que o racismo é uma posição política e Carneiro (2005) afirma que o epstemicídio é um aniquilamento da capacidade cognitiva provocado pelo racismo e pela discriminação.

O *Opaxorô* é o elemento do orixá Oxalá na mitologia dos orixás. Na língua yorubá, o *Opaxorô* está relacionado a opa a se oro, um cajado do culto sagrado do candomblé que sustenta este orixá, chamado de Oxalufã, o Oxalá mais velho, responsável pela criação do mundo e representação da procriação masculina. O cajado, que o ajuda a ficar de pé, é uma coluna que sustenta o sagrado, a sabedoria, a convivência, a possibilidade de coexistência e disseminação de saberes e construções de caminhos e conhecimentos da vida. O Babalòrisá Mauro T’Òsún em seu livro *Irín Tité – Ferramentas*



*sagradas dos orixás* (2014) nos apresenta o *Opaxorô* como símbolo da força ancestral masculina. Em sua materialidade, o objeto pode ser de metal ou de madeira e pode ter formas diferentes.

Este cajado de apoio é confeccionado com uma haste, 1,10 metro, prateado com quatro discos também prateados, dos quais pendem balangandãs simbólicas do òrisá fùnfùn, tais como igbis, pombinhas, estrelas etc. É encimado com uma pomba prateada no topo. (T'ÒSÚN, 2014, p. 310)

Os balangandãs são símbolos que representam todos os ancestrais, levando consigo um pouco de cada orixá. Quando Oxalá usa o cajado, faz barulho. Esse barulho é de chuva que irriga a terra e vitaliza o universo, chuva que é a própria coluna que se sustenta em um elo, conexão entre céu e terra. (T'ÒSUN, 2014, p. 310) No candomblé, no momento Xirê, que é uma roda de celebração dos orixás, Oxalá é homenageado por último. A relação de Oxalá e o *Opaxorô* se apresenta como conexão divina entre as forças da natureza.

Ao abordar o *Opaxorô* como metáfora do legado de Mestre King – o legado de um criador que instaurou um modo de fazer e pensar a dança na Bahia – argumento que associar este legado ao *Opaxorô* traz implicações simbólicas atreladas às características do orixá Oxalá e seu elemento cajado.

A importância da característica relacionada ao orixá e a identificação com o elemento da natureza ao qual exerce domínio favorece a distinção entre determinados comportamentos que se associam à pessoa e à divindade, pelo armazenamento de experiências e conhecimentos inerentes a toda humanidade que dão vazão aos nossos pensamentos, sentimentos e atitudes conscientes. (SILVA, 2016, p. 26)

A partir do que a artista e pesquisadora Marilza Oliveira (2017) postula, temos do Mestre King um legado de acúmulo de experiência, um “cajado” pleno de uma construção histórica do saber da dança afro-brasileira. Seu legado é um conjunto de conhecimentos e saberes adquiridos enquanto professor, coreógrafo e responsável pela formação e profissionalização de muitos dançarinos e dançarinas, coreógrafos e coreógrafas, percussionistas e artistas de dança. Tal herança patrimônio artística e cultural está, ainda, em nos deixar vivo o seu engajamento no processo de conduzir um



trajeto peculiar e representativo na cultura negra baiana, bem como na sua importância como divisor de águas e seu pioneirismo na dança na Bahia.

O Mestre King constitui uma referência na dança negra contemporânea e, para falar dessa herança, a entendamos como representação de uma história e memória na construção das representações do corpo negro. *Opaxorô* não é apenas um objeto, cajado, nem tampouco uma metáfora linguística, mas também uma experiência simbólica. Sendo a dança uma ação cognitiva do corpo, ou seja, um processo pelo qual o corpo conhece e gera conhecimento junto ao contexto ao qual está inserido, Rengel (2007) apresenta a noção de procedimento metafórico do corpo como um modo cognitivo deste. A metáfora, então, é algo emergente de um modo de proceder do corpo, uma ação cognitiva que sente/pensa algo em termos de outro, ou seja, sensório-motor em termos conceituais e/ou abstratos e vice-versa. Um domínio em termos de outro, algo em termos de outro algo, uma coisa querendo dizer outra. Rengel (2007) nos explica que:

[...] existe ação mais geral e permanente no corpo humano, a qual se pode chamar de procedimento metafórico. Assim, a metáfora, bem como outras formas de representação, passa a ser o material com o qual o procedimento metafórico se operacionaliza. O argumento aqui, é que existe a metáfora enquanto figura, assim como de linguagem verbal, em um sentido mais específico e existe também um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o procedimento metafórico [...] Com o argumento de procedimento metafórico pretende-se mostrar que mesmo onde não haja 'metáfora', há procedimento metafórico, em afirmações que taxamos (os alunos, professores, profissionais da mídia) como literais, objetivas, sem referência ou sem analogia [...]. (RENGEL, 2007, p. 6)

Como venho afirmando, *Opaxorô* é um modo de pensar o legado do Mestre King. Assim como acontece com o corpo, por meio do procedimento cognitivo metafórico, entendemos/sentimos/percebemos legados, memórias, movimentos, conceitos e danças. Logo, a história de Mestre King está em cada corpo que com ele estudou e em suas linhagens de alunos. Compreendemos, com/no corpo, o que ele deixou como produção de conhecimento e como proporcionou experiências e muitos saberes provenientes do seu modo de pensar e produzir dança afro-brasileira em uma epistemologia afro-diaspórica. O *Opaxorô*, elemento de Oxalá, referente ao acúmulo de experiências do Mestre King, aflora a sensibilidade intelectual por meio da tradução que se dá no corpo, que é história, memória e nos

afeta. Reconhecemos. E o *Opaxorô*, como símbolo de sustentação e construções de experiências em conhecimento, se mantém.

Mestre King nasceu na cidade de Santa Inês na Bahia. Ingressou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1972, sendo o primeiro homem e negro a se graduar em Dança na história do Brasil. Com vinte e sete anos, quando ingressou na UFBA, ele não sonhava em ser professor nem coreógrafo, nem em ser um protagonista da produção de dança no Estado. Em seu processo de formação, a figura da pesquisadora de música folclórica brasileira e especialista nas manifestações tradicionais baianas, Emília Biancardi, se destacou para King em razão de seu conhecimento. Um dos pontos curiosos é que Emília Biancardi apresentou estudos do maculêlê, do samba e do candomblé ao Mestre e chegou a ensinar-lhe danças em sua própria casa. O estadunidense Clyde Morgan, professor de King, é outra pessoa que tem um marco no trajeto e experiência do Mestre. Clyde Morgan nasceu em Cincinnati em 1940, Ohio (EUA) e é uma das personalidades importantes para se pensar a presença de um simbolismo material/imaterial da África no desenvolvimento das artes e da dança no Brasil. Foi professor na Escola de Dança da UFBA e de Mestre King. O coreógrafo Domingos Campos também influenciou King. Nascido em Cuiabá em 1934, fundador do grupo *Olodumaré*, grupo em que ele dançou e mais tarde mudou o nome para *Brasil Tropical*, foi convidado a viajar para a Alemanha no final da década de 1970, viagem que contribuiu para o seu processo artístico e profissional.

Porém, Mestre King resolveu ficar na Bahia e dedicar seus estudos à pesquisa da cultura negra, especificamente a dança dos orixás, e, em 1987, fez o Curso de Especialização em Coreografia na UFBA. De acordo com o próprio Mestre King (no documentário intitulado *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras da dança na Bahia*, 2016), sua vida artística começa depois dos 21 anos de idade. Cantou por dez anos no coral do Mosteiro de São Bento, fez Karatê por quinze anos e capoeira por mais de dez anos, até serviu à Marinha brasileira. Mestre King falava que a dança o educou. Pelo ecoar de sua fala, podemos pensar e reafirmar que estamos falando de dança, de pensamento do corpo, estamos falando dessa arte como ação cognitiva. É um legado “Opaxorado”, expressão aqui apresentada como exercício de experimentação para composição deste pensamento, pois o pensamento só é possível com o corpo. Percebo este pioneiro, Mestre King, como um produtor de saber por meio de suas experiências formativas, seus estudos e pesquisas nesse campo de conhecimento.



Pela falta de registros biográficos, descritivos e tantas outras formas de registros, percebe-se a lacuna de conhecimento e reconhecimento de diversos e díspares saberes negados pela supremacia de poder da estrutura social brasileira. Ao constatar, portanto, que a história da dança necessita de descrição e da biografia de saberes que contribuíram e contribuem para pensar e produzir dança, é importante tratar de superar desafios e enfrentamentos para falar do primeiro homem a se graduar em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a primeira em nível universitário da América Latina. Importante ressaltar que não se trata de um lamento, um banzo (estar triste, pensativo, atônito), mas de reconhecer a dificuldade de se falar de nossas vivências, experiências e contextos culturais de produção em dança negra, sem perder de vista o processo do racismo estrutural no país. O racismo estrutural, segundo Almeida (2018), está inserido na dinâmica das relações políticas, econômicas, jurídicas e familiares em decorrência da própria estrutural social que as constitui. O campo da dança obviamente não estaria isolado, pois está implicado nesses processos. “O racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo modo é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional”. (ALMEIDA, 2018, p. 38) “A ciência tem o poder de produzir um discurso de autoridade, que poucas pessoas têm condições de contestar, salvo aquelas inseridas nas instituições em que a ciência é produzida”. (ALMEIDA, 2018, p. 54)

Conceituar o *Opaxorô* como metáfora do legado do Mestre King implica em uma construção de uma ação democrática cognitiva, fundamental para pensar em novos paradigmas epistêmicos e sociais. Pode-se pensar que dar voz a outros saberes e conhecimentos é uma possibilidade contra-hegemônica, contra a violência cognitiva e epistêmica. Carneiro (2005) afirma que existem várias formas constituídas de aniquilamento da capacidade cognitiva e que interferem na intelectualidade, como degradação da autoestima provocada pelo racismo e pela discriminação. A negação de condições de conhecimento, como a desvalorização de conhecimentos africanos e diaspóricos a nós, sujeitos negros, é decorrente desse processo. O epistemicídio se configura nessa dinâmica, como afirma Carneiro (2005), se constituiu como instrumento eficaz de dominação étnica e racial, pela negação de formas de conhecimento.

Ao falar da história de Mestre King, busco ultrapassar a invisibilidade e inviabilidade desses saberes e fortalecer a memória viva de uma dança disseminada para que atravesse ainda mais gerações. Com a proposição do pensamento abissal de Boaventura de Sousa Santos (2010), é possível



entender como a relação do monopólio da ciência se instaura e como se perdura ao longo da história. “A característica fundamental para o pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha”. (SANTOS, 2010, p. 24) Desde a colonização no Brasil, a cultura, os costumes e a forma de ver o mundo dos africanos, que foram escravizados, e dos índios brasileiros, já estava sendo silenciada, apagada, se tornando invisível, quer dizer, os escravizados desde então já eram proibidos de viver seus modos, suas danças, cantos e costumes. Essa linha abissal que separava e separa o que pode ser visível e legitimado já se estruturava. O fato de ter sido tirado de seus territórios para aqui serem escravizados já era desumano, ou seja, já era abissal, a partir da argumentação do autor. Esse fato é um dos pontos para perceber o quanto as linhas abissais se instauraram durante séculos e no caso específico dos conhecimentos de uma cultura negra, infelizmente, essa relação perversa se perdura nos dias atuais. Portanto, pontuar o fato histórico do processo de colonização e escravização no Brasil é necessário para percebermos a dificuldade de falar de nós mesmos, porque é evidente os poucos registros de nossas histórias que temos atualmente. Essa pesquisa, por exemplo, narra experiências desperdiçadas, como apresenta Santos (2010), que são tornadas invisíveis, eliminando o conhecimento e o reconhecimento da cultura, história e memória. Mestre King vem para tornar visível o invisível: os dançares negros e seus conhecimentos relegados, em uma afirmação de pertencimentos culturais, filosóficos, epistêmicos e de contribuições para a sociedade na profissionalização da dança. Quando falamos do pioneirismo de Raimundo Bispo dos Santos trata-se de reconhecer e tencionar o domínio da hegemonia do saber em relação à vasta produção da inteligência de um povo. Almeida (2018), Carneiro (2005) e Santos (2010) contribuem para pensarmos, no contexto da dança, sobre um processo de omissão e de tentativa de apagamento dos autores desses fazeres do corpo.

A trajetória do Mestre King nos ensina também a pensar o contexto atual da dança baiana, sua conexão das danças dos orixás e da dança moderna, o canto e a percussão ao vivo, tratando a tradição como possibilidade de configuração estética. A aula de dança afro-brasileira de Mestre King tinha um modo peculiar, ele usava música percussiva ao vivo, alguns princípios básicos de dança moderna, códigos de danças fundidas, sempre ao seu próprio olhar. Por exemplo, fazia uma (re)leitura das danças vistas nos terreiros de candomblé, como inspiração para construção de um jeito de se mover simultaneamente com o atabaque. Havia músicas específicas para cada dança, para cada orixá, para cada agrupamento de gestos ou sequências de



movimentos, junto a cantos associados a cada simbologia apresentada. O Mestre afirmava que a dança afro precisava de criatividade, que devia ser levada pelo toque mágico da energia cósmica do atabaque, uma troca constante, energética e ancestral. Ancestral como um conjunto de referências e significados relativos aos antepassados, à ascendência africana. É relevante constatar a versatilidade e a complexidade de Mestre King e como ele lidava com as possibilidades criativas de sua dança, propagando conhecimentos para contribuição de outros pensares, outras possibilidades e inspirações em dança. Ele afirmava também que o que ensinava não podia ser necessariamente replicado, cada um se apropriaria e construiria seus modos de fazer. Essas experiências, esses modos outros, a partir de Mestre King, são como narrativas do corpo que dança, nessas metáforas de construções coreográficas, gerando saberes diversos da cultura negra e, especificamente, da dança negra e afro-brasileira.

Ele era e é figura de resistência afrodescendente na dança disseminada. Promovia experiências com muitos jovens de comunidades periféricas dos bairros de Salvador e em escolas públicas, assim buscava a inclusão social na proposta de expandir esses saberes com dança, com desdobramentos outros, ou seja, a sua dança gerando outras danças. Suas danças eram práticas de construções histórico-culturais de um povo e as criava com respeito às diferenças de corpos. Era referência para seus alunos, como homem negro, ensinava sobre sua cultura e respeito à experiência dos mais velhos. Essas práticas entre King e seus muitos alunos produziam saberes em dança como forma de existir. Larrosa (2014), a partir do filósofo Walter Benjamin, fala que a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca, só há experiências se criamos sentido ao que nos sucede, a nossa própria existência. Muitos desses alunos hoje são referências na história da dança, estão no mundo com sua arte que teve como contribuições as experiências promovidas por King.

Ele, produziu dançares negros diversos, contribuiu e disseminou com a dança, e com o seu modo de ver o mundo, possibilidades de articulação a outros modos de ver outras realidades. Como chuva irrigando o universo da dança e da educação em dança promoveu modos de seu povo existir, principalmente destacando Salvador, esse território de cultura negra efervescente, afinal “toda experiência social produz e reproduz conhecimento”. (SANTOS, 2010, p. 17) O artista é referência de protagonismo negro, pois ele deixou um legado extraordinário e um contexto de produção de conhecimento que atravessa gerações, não só para artistas negros e negras no

estado da Bahia e no Brasil. Foi um *Opaxorô* de conhecimento para seu contexto.

Em 2013, Mestre King completou cinquenta anos de atuação profissional. No entanto, havia um desconhecimento muito grande sobre ele e sua trajetória, que se coaduna com a história da dança na Bahia. Perceber as condições adversas, como a invisibilidade – a partir do entendimento de Santos (2010) – e a hierarquização entre conhecimentos, corresponde ao modo como a dominação na economia, política e cultura implicam no apagamento da produção de conhecimento e valorização da dança. Carneiro (2005) explica a prevalência e dominação em todas as instâncias de poder da sociedade, a exemplo dos meios de comunicação, nas diretorias, gerências e chefias das empresas, nos poderes Legislativo, Executivo e Judiciário entre outras hierarquias. Aprender a lidar, criando estratégias de resistências para resistir ou (re)existir neste contexto da/na dança, é promover contato nas fissuras do abismo entre as linhas abissais que separam uma da outra, é buscar tornar mais democrática as relações de existências. É buscar caminhos possíveis existentes, como um olhar “Opaxorado” do legado do Mestre como um modo de vida, um modo de pensar. Um saber.

Santos (2010) e Carneiro (2005) fazem entender que essas ações contribuem para visibilizar o protagonismo dessa dança negra, ampliando e aprofundando suas produções de conhecimento. Assim, como parte de pesquisa artística, articulada ao ambiente acadêmico, considero uma estratégia política a criação do espetáculo intitulado *RAIMUNDOS* em 2013. Obra sobre a diversidade da cultural afro-brasileiro, a partir da investigação dos elementos de matriz africana, como a simbologia de orixás e religiosidade, que destaca o corpo como sagrado e como festividade, por meio de um olhar contemporâneo. A coreografia cita alguns dos muitos discípulos do Mestre King, outros importantes protagonistas das danças negras: Mestre Zambi, Armando Pequeno, Pakito Lazaro, Flexa, Paco Gomes, Agnaldo Fonseca, Negrizu, Denilson José, Jorge Silva, Anderson Rodrigo, Amilton Lino, Luiz Bokanha, Jairo Laranjeiras, Gilberto Bahia, Antônio Neguinho, Luiz Deveza, Ricardo Costa, Augusto Soledade, Reginaldo Flores, Leonardo Muniz, Augusto Omolu, e muitos outros. A partir de Santos (2010) podemos afirmar que estas figuras masculinas da dança baiana são atores sociais e suas práticas produzem conhecimento, assim como suas experiências sociais se tornam intencionais e necessárias para contribuir contra a injustiça cognitiva. O espetáculo, como uma ação de visibilidade, circulou por importantes Festivais e mostras de dança no Brasil.

A pesquisa foi revelando a recorrência de homens negros artistas, dançarinos e coreógrafos no processo. Surgiu, portanto, a expressão “Raimundos” como referência às figuras masculinas da dança negra na Bahia, fazendo alusão ao nome de Mestre King, que é Raimundo Bispo dos Santos. Esses dançarinos, em sua boa parte, foram alunos, colegas e até discípulos seus em diferentes lugares e períodos.

O trabalho desdobrou-se no filme documentário intitulado *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras da dança na Bahia*,<sup>1</sup> do qual assino a direção geral. Teve seu lançamento em 2016 no Cinema Itáú Glauber Rocha, Salvador (BA). A partir do espetáculo e do filme, a pesquisa se ampliou, gerando aprofundamentos, entrevistas, relatos, objetos pessoais, acervos, vídeos de espetáculos, de aulas, depoimentos, matérias de jornais e revistas, figurino, fotos, portfólios, entre outros. O filme reúne as figuras masculinas da dança na Bahia, os quais chamo de “Raimundos”, para falar de suas experiências enquanto artistas negros baianos e falar do quanto Mestre King protagonizou e protagoniza a história do negro e da negra que dança e toca na Bahia.

O documentário tem como produtora a pesquisadora em dança Inah Irenam, que assinou a produção geral. Os profissionais do cinema foram importantes na construção do filme, contando com uma equipe composta por negros com expertise no Audiovisual, eles entenderam a importância da história da dança para a construção social, cultural e econômica e suas dificuldades. Esses trabalhos de visibilização são ações políticas, necessárias para preservação desse legado, esse *Opaxorô*, fonte de produção de significados e conhecimentos em dança. Da mesma forma, atuei como coreógrafo pesquisador que estava propondo dirigir um filme, ou seja, um filme-dança numa perspectiva outra de narrar esse *Opaxorô*, um saber, uma episteme. Uma metáfora do ser sendo.

Enfrentamentos históricos que fazem parte do meu cotidiano, associado à minha atuação como coreógrafo, bailarino e mestrando pesquisador de dança, principalmente por ser negro soteropolitano, fazem-me conhecer e reconhecer esses modos de ver o mundo e compreender epistemes da cultura negra e da cultura afro-brasileira como construção do saber e existir. Lakoff e Johnson (2002) afirmam que a categorização dos objetos e das experiências é fundamental para que possamos compreender o mundo e agir nele de maneira a fazer sentido para nós. Portanto, a forma pela qual significamos as nossas experiências determinam nossos pensamentos e ações.

1 O roteiro do filme é de Gabriel Omuz Machado, direção de fotografia e câmera de Moisés Victorio, assistente de fotografia e câmera Thyago Bezerra, direção de arte Gabriel Omuz Machado e Thyago Bezerra e diretor de som Vicente Gongora.

Este artigo é estratégia de contribuição de partes de uma mesma conexão de trabalhos artísticos e acadêmicos que venho desenvolvendo como membro de uma linhagem de alunos de Mestre King ou, como denomino, “Raimundos”. Penso em uma democracia cognitiva e epistêmica, principalmente da dança afro-brasileira, protagonizada por Mestre King em seu pioneirismo e seu *Opaxorô*.

## Referências

ALMEIDA, S. L. *O que é racismo estrutural?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas: volume 1*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

CARNEIRO, S. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negra-soulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a30-do-outro-como-nc3a30-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

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

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

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

NOGUEIRA, R. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. *Griot: Revista de Filosofia, Amargosa*, v. 4, n. 2, p. 1-19, 2011.

NOGUERA, R. *O ensino de filosofia e a lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

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

RAIMUNDOS: Mestre King e as Figuras Masculinas da dança na Bahia. Direção de Bruno de Jesus. Salvador: produção independente, 2016. DVD (31 min.), color, português.

RENGEL, L. P. *Corponectividade*. Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. Tese (Doutorado em



Comunicação e Semiótica) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: [http://www.sapientia.pucsp.br//tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=5263](http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5263). Acesso em: 11 set. 2018.

SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, M. O. *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de 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: 10 set. 2018.

T'ÒSÚN, B. M. *Irin Tité: ferramentas sagradas dos orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

# DANÇAS NEGRAS EM AFRODIÁSPORAS

## Resumo

O artigo propõe aprofundar o estudo de estética pós-colonial da Dança Afro-Brasileira Contemporânea. O objetivo é aumentar o entendimento de como criações coreográficas podem refletir fazeres corpóreos e performances que têm como marca um dançar em constante e elevado nível de reformulação cultural. Logo, procuramos analisar processos e escolhas de performances ocorridas nas memórias do corpo. Nosso eixo de análise temática utiliza alguns princípios teóricos de diásporas do corpo em Gilroy e do surgimento de novas formas culturais do multiculturalismo em Bhabha. Pretendemos, assim, refletir conceitos e processos de criadores de dança que manifestam, em um nível mais profundo, a confirmação de nossas potências culturais, identidades e diferenças em danças de diásporas, as chamadas Dança Afrocontemporânea ou Dança Afrodiaspórica.

**Palavras-chave:** Dança negra. Diáspora. Estética descolonial.

## Denise Mancebo Zenicola

Diretora, Coreógrafa. Mestrado em Teatro e doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO-RJ), PhD. Sênior em Danças Negras (ISCTE-Lisboa), Professora Associada do curso de Produção Cultural do Departamento de Artes, IACS (UFF-RJ). Pesquisadora Nepaa (UNIRIO).  
E-mail: denisezenicola@gmail.com

## DANCING THE AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL

## Abstract

The article proposes to deepen the study of postcolonial aesthetics in the Afro-Brazilian Dance. The purpose of this article is to increase the understanding of how choreographic creations can reflect corporeal and performances, which have as branding a constant and high level of cultural reformulation. Therefore, we try to analyze processes and choices of performances that occur in the memories of the body. Our axis of thematic analysis uses some theoretical principles of body diasporas in Gilroy and the emergence of new cultural forms of multiculturalism in Bhabha. In this way we intend to reflect concepts and processes of dance creators that manifest, at a deeper level, the confirmation of our cultural powers, identities and differences in diasporic dances, the so-called Afro-Contemporary Dance or Afro Diaspora Dance.

**Keywords:** Black dance. Diaspora. Aesthetic descolonial.

## Introdução

Há alguns anos assisti uma apresentação do grupo Sotz'il<sup>1</sup> chamado Oxlajuj B'aqtun: em nome dos nossos antepassados,<sup>2</sup> sob a Direção artística de Víctor Manuel Barillas Crispín, a apresentação ocorreu na Unirio,<sup>3</sup> em 2012. Na encenação, uma criação coletiva do Centro Cultural Sotz'il Jay, o grupo da Guatemala faz uma homenagem a seus antepassados e a vida pelo conhecimento e inspiração transmitidos. Há no espetáculo a confirmação de que, graças aos ancestrais, eles que são atores, cantores e bailarinos estão na cena para dar continuidade ao seu valioso legado: a sua cultura. A homenagem é feita a todos os avós e avôs que têm lutado para manter o equilíbrio da resistência do Povo Maya.<sup>4</sup> Na cena, a dramaturgia é construída pela dança, teatro, canto e pelo toque de instrumentos para contar como os elementos energéticos são atraídos e contraídos no cosmos para criar o fogo; a essência da Vida. Os corpos dos atores dançantes se movem como espirais em busca de harmonia nesta saga. Na história contada, e criando maior tensão cênica, há, por outro lado, algumas forças que causam fortes desequilíbrios entre a luz e a escuridão, criando conflitos na história. Estes são os Senhores *Xib'alb'a* (proprietários do submundo) que enfrentam os gêmeos *Ajpu'* e *Yaxb'alamkej*, representados naquele momento como seres humanos e espíritos, que disputam o controle da essência da vida através do jogo de bola. A passagem do tempo e o movimento da energia essencial acompanham o conflito entre a dupla força em oposição, onde estão todas as informações necessárias para a existência: é a humanidade se preparando para honrar as energias necessárias, para que a humanidade possa, na natureza, encontrar a harmonia. A peça trata deste tema não apenas como uma causalidade astrológica ou numérica, mas com a certeza de que são os avós e avôs quem transmitem a esperança para que cada época traga novos episódios. O coletivo Sotz'il consulta os anciãos espirituais para aprovação e orientação durante todo o procedimento artístico.

Percebe-se que a cosmovisão Maya é essencial para o processo estético e criador do Sotz'il, que começa através de investigações e conselhos com anciãos da comunidade *pixab'*. Ressaltamos ainda que tanto o rico material cênico como os instrumentos são confeccionados pelo próprio grupo e tais materiais exercem papéis acentuados e efetivos no avanço da ação cênica, “para sentir o valor com o qual você deve tratá-los”. (AGGABAO, 2008, p. 62) Por meio desta composição, o ancestral ideal cultural maia é apontado, bem como o quanto há em deferência, por todos esses elementos da natureza que ali estão. O barro, a madeira, o bambu e a água, assumidos como

1 “Nosso nome, Sotz'il, significa morcego. O morcego é um animal sagrado e totêmico para o povo Maia Kaqchikel, pois, como nos lembra o Memorial de Sololá, foi o morcego que incendiou nosso povo. Além disso, o Ajposotz'il Jay ou a Casa dos Morcegos foi a linhagem que levou o povo Kaqchikel na cidade-fortaleza de Iximché até a chegada dos espanhóis em 1524”. Disponível em: <http://www.gruposotzil.org.gt/roj-sotzil-2/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

2 O que é Oxlajuj B'aqtun? A temporização da longa ou Oxlajuj conta B'aqtun consiste em cinco medições: k'ij (dia), Winaq (período de vinte dias), tun (360 dias), k'atun (20 anos) e b'aqtun (400 anos) que são combinados com os dias e numerais do calendário sagrado ou Cholq'ij. Se estiver prefixado para B'aqtun (unidade de medição de tempo mais longo) o número sagrado 13 (Oxlajuj), resulta na duração de uma era Maya, ou seja Oxlajuj B'aqtun: equivalente a 13 períodos de 400 anos, isto é, 5.200 anos de 360 dias. Como os dias, as eras se sucedem porque o tempo é cíclico, e passam por uma espiral na qual o passado e o futuro estão situados em paralelo. (AGGABAO, 2008, p. 59)

3 Esta apresentação foi uma produção e organização do Nepaa, Núcleo das Performances Afro Ameríndias, núcleo de pesquisas acadêmicas e estéticas sediado na UNIRIO, fundado em 1998, e que até hoje vem produzindo, sob a orientação do Professor PhD. e Diretor Zeca Ligiero, diversas peças, pesquisa, produção acadêmica de livros, traduções e catálogos. Venho trabalhando neste período de mais de vinte anos no Nepaa em peças, sob a forma de direção de movimento, coreografias, e assistência de direção, direção, bem como, em produção textual acadêmica e pesquisa.

tributários vivos que interagem para amparar o mundo, bem como estão ali para sustentar a peça, sobressaem a essência de cada elemento por eles trabalhado.

**Figura 1** – Fotos de divulgação do Espetáculo Oxlajuj B'aqtun



**Fonte:** Victorino Tejaxún Divulgação pública do Grupo Sotz'il Jay, 2017.

Na Unirio, eles apresentaram um impactante espetáculo de dança, canto, percussão e teatro a partir da imersão e dos estudos nas histórias maias, além de pesquisarem sobre as pinturas rupestres, cerâmicas e orientações dos ancestrais. A partir deste trabalho e materiais, criaram uma dramaturgia baseada em contos antigos de seu povo, embasado na rica fonte de pesquisa.

## **E como nós percebemos?**

O maravilhamento inicial, em grande parte criado pela energia do ritual, tão eficientemente mostrado, aos poucos foi me tomando, de tal forma que, em estado de profunda auto percepção, comecei a pensar quem eu era, quem é o meu povo, que história eu, brasileira, teria para contar, como artista, acadêmica, pesquisadora do Nepaa, coreógrafa e diretora do Coletivo Muanes Dançateatro? Estes pensamentos me atropelaram de tal forma que a recepção do trabalho cênico me foi embaralhada em alguns momentos, tal um transe energético e dramático. Estava

- 4 A peça é dedicada ainda e especialmente a Lisandro Gonzalez Guarcax companheiro, guia e fundador da Sotz'il Jay, que foi morto no dia Oxlajuj Batz', em 25 de agosto de 2010. Porque, como ele disse, "Nqarayij chi ronojel qasamaj nk'atzin nkitamab'ej nk'aj Chik winaqi" (Queremos que todos os nossos esforços traduzam em conhecimento do outro). Disponível em: <http://www.gruposotzil.org.gt/teatro/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

literalmente deslocada para dentro da peça e tomada pela força que há quando o artista fala de si próprio, de sua história e pertença, do uso de objetos reais que criam ilusões e fantasias, enfim, do corpo que vive cenicamente sua própria história. Sim, eu, uma mulher brasileira, um pouco mais branca, um pouco menos preta e muito pouco indígena, coreógrafa de um Coletivo de bailarinos, atores e cantores que se dedicam à Dança Afro Diaspórica, refletia meu fazer cênico existencialmente. E, apesar de entender arte como um lugar de transformação da diferença e que me permite compreender melhor o mundo em que vivo, assim mesmo patinava nesse embate cultural. Segundo Bhabha, deparei-me com uma diferença cultural, vi a cultura maia em ponto de encontro com a minha, encontro esse que é também onde a maioria dos problemas ocorre, uma divisão entre as tradições do meu sistema estável e conhecido de referências frente à articulação de novos e desconhecidos saberes, para mim ao menos, de significados culturais e estratégias da cultura maia. (BHABHA, 1994, p. 48)

Que cara tem minha cultura, qual a minha cara? Aqueles atores guatemaltecos, com seus chocalhos, incensos, velas, falas guturais, peles de animais, danças de origem do mundo e instrumentos percussivos fabricados por eles, que trazem sonoridades únicas, me jogaram em outra dimensão. Nada mágico, apenas existencial, nada religioso, apenas prazer estético, apenas uma geopolítica de pertencimento que se descortinava ali para mim. Sem dúvida algo friccionava, num destroncamento artístico, que trazia de repente um outro olhar do meu fazer, meu afro ameríndio gritava por sair. Meu afro ameríndio! Afinal, o que implica o emprego, no Brasil, do termo que venho praticando por algumas décadas ou, mais especificamente, num recorte, a Dança Preta, Dança Negra ou Afro Diaspórica?<sup>5</sup> A arte dita contemporânea ante o estado do mundo, ou seja, como histórias e culturas constantemente se intrometem no presente, exigindo que transformemos nossa compreensão das relações e provocando estranhamentos em nós mesmos? Assim, a arte na “discussão das qualidades estéticas” que essa delimita me friccionava, como um “espaço de interpretação do meu presente” e do meu fazer intercultural. (BHABHA, 2007, p. 61) Inicialmente é preciso identificar, mesmo que de forma só inicial, o lugar que ocupa a África e o Brasil dentro do dispositivo de nosso imaginário, enquanto povo brasileiro da dança, em recorte nós, os praticantes da dança afro brasileira, ou como mais recentemente venho chamando Dança

5 No Brasil está iniciada uma discussão sobre a legitimação da expressão negra e preta. Em Portugal, segundo o autor, a partir do século XIV são frequentes nos registros históricos as referências ao negro, sendo a palavra usada tanto para designar “mouros” como “africanos”. A palavra era também usada como apelido identificador da cor da pele: David Negro, Pêro Palha, Luís Mulato, Rita Malhada (TINHORÃO, 1988). A este propósito um leitor fornece uma reflexão interessante sobre a problemática das designações raciais e o que elas significam: “Africano é um indivíduo nascido na África, assim como um europeu, é um indivíduo nascido na Europa. [...] Ora neste mundo de Deus e dos homens, há simplesmente quatro raças principais. Deus lá sabe porque fez isso; mas deu a cada uma das raças um Vasto Território, que é chamado pelos homens, de ‘Continente’. Africano deu a África, europeu deu a Europa, Asiático deu a Ásia e Americano deu a América. [...] Temos agora um problema, de (preto e branco). Raça africana é o que tem a pele escura, cabelos em carapinhados, etc. e europeu é o que tem a pele clara, cabelos corridos e compridos, etc. Sentimos ser ofensa [chamar preto] porque mesmo o nativo africano, não é tão preto como muitos europeus exageram; assim como um europeu, não é tão branco como se julga. [...] Para evitar dissabor sentimentos de muitos, e haver agrado a todos, na família Portuguesa, era conveniente esquecermos estas duas pronúncias, de (preto e branco). Acho que ficava muitíssimo bem, chamar só africano e europeu, conforme a divisão como Deus tinha determinado”. (TINHORÃO, 1988 *apud* CAPELA, 1974, p. 105-106)

6 Cabe ratificar aqui o livro “Atlântico Negro” de Paul Gilroy nos processos de libertação colonial, como também Stuart Hall (1996) pelo princípio de múltiplas identidades.



Afro Diaspórica.<sup>6</sup> Termo atual e advindo das discussões sobre processos de descolonização e que aproxima os africanos e seus descendentes em diversas partes do mundo, em relação recíproca. Tal expressão, Dança Afro Diaspórica, torna-se também eficiente em seu campo simbólico pelo potencial de influir nas formas pelas quais olhamos a nós mesmos e os outros, em nossas sucessivas camadas diaspóricas.

A maioria dos bailarinos de danças afro-brasileiras jamais foi para a África, no entanto, alguns princípios coreográficos são construídos, em grande excelência, mesmo que a partir de uma perspectiva coletiva e ou individual, do que se imagina o que seja a África, mesmo estando do lado de cá do Atlântico. Contribuiu para esse fenômeno de construção a intensificação da circulação pela mundialização das culturas, o que permite o surgimento de zonas promotoras de relação com a diferença ou mesmo com o desconhecido e, como consequência, maior movimento de informações e trocas. Se a dança reflete, através das obras coreográficas, o espaço no qual nos situamos enquanto artistas de danças negras ou danças pretas ou afro brasileiras, por outro lado, este espaço é também refletido como direito de imaginação e de simbologia social. São olhares da África que, na ausência do conhecimento efetivo e real do local geográfico e cultural onde esses aconteceram e acontecem hoje, como também das lacunas existentes de nossa linhagem de origem africana, preenchemos com informações vindas das nossas áreas de vivência como, por exemplo, das nossas casas, com os nossos ascendentes que no dia a dia nos imprimem conhecimentos orais e corporais de forma que tais conhecimentos são os que nos alimentam no processo coreográfico.

São as memórias ancestrais aqui também passadas por nossos avôs e avós, tal como com os descendentes do povo Maya. Falamos aqui de representações, tanto no nível macro como de micro análise, de trocas emblemáticas alargadas em nossas atmosferas sociais e nas nossas afinidades interpessoais. Outras importantes fontes de alimentação para diminuir esta lacuna cultural vêm dos terreiros de Umbanda e Candomblé, afinal é lá que estão guardadas e protegidas, com as devidas atualizações e releituras, formas tradicionais das danças de santos e de folguedos, de diversas regiões e culturas africanas, praticadas no Brasil em constante (re) elaboração e (re)tradicionalização. Isto é, o fazer coreográfico indica ser oriundo tanto da experiência diária familiar quanto pelas reapropriações

de significados historicamente firmados nestes espaços de religiosidades e grandeza cultural.

**Figura 2** – Obaluaê/Kingongo: Orukwe



**Fonte:** Divulgação pública, acervo da autora, 2018.

**Figura 3** – Dança de Obaluaê  
bailarina Débora Campos, espetáculo O Rio de Muane



**Fonte:** Coletivo Muanes Dançateatro, 2010.

Citamos ainda, como fonte de ricas tradições, as danças populares em prática em distintas regiões do Brasil como a Capoeira, Maculelê, Umbigada, Samba, Samba de Roda, Maracatu, Catira, Reisado, Congada, Coco, entre tantas mais, vindas ou desenvolvidas no Brasil a partir de culturas e práticas africanas, influenciadas por tradições ameríndias e que são fontes alimentadoras de movimentos, pesquisa e dramaturgias nas Danças Contemporâneas.<sup>7</sup> As questões da identidade e de representação dominam a contínua reflexão e prática sobre a arte e performance da nossa cultura de dança<sup>8</sup> e, cabe ressaltar, como os seus símbolos influenciam a construção do conhecimento compartilhado, reais, adaptados e ou imaginados. É possível considerar que, para nós, África é uma certa “modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos”. (MOSCOVICI, 2003, p. 30) Logo, na perspectiva de alcançar conhecimento e reapropriação de conteúdo do olhar de África, nos alimentamos de campos próximos de saberes, de períodos cronológicos distintos como, também, daqueles provocados por novas conjunturas e adaptações. Blumer (1982) argumenta que a noção de sentido é uma criação que deriva das performances dos atores à medida que estes interagem. Conforme desenvolve em sua obra, a natureza do interacionismo simbólico<sup>9</sup> tem como base a análise de três premissas:

A primeira é que o ser humano orienta seus atos em direção às coisas em função do que estas significam para ele [...] A segunda é que o significado dessas coisas surge como consequência da interação social que cada qual mantém com seu próximo. A terceira é que os significados se manipulam e se modificam mediante um processo interpretativo desenvolvido pela pessoa ao defrontar-se com as coisas que vai encontrando em seu caminho. (BLUMER, 1982, p. 2)

Nessas danças, as partituras coreográficas têm como um de seus intentos tornar familiar algo não familiar, isto é, considerar, categorizar, nomear e renomear novos eventos e conceitos com as quais não tínhamos tido relação anterior, autorizando, assim, a captação e uso dessas novas ocorrências e imagens a partir de juízos, estimações e proposições preexistentes.

7 Cabe aqui ressaltar a extensão do campo temático quando cito “movimentos, pesquisas e dramaturgias nas Danças Contemporâneas”. Afirmo que estas danças podem ser fontes de produção e criação coreográfica para a Dança Negra Contemporânea Brasileira, para a Dança Afro Diaspórica, a Dança Afro Carioca, como também para as Danças Contemporâneas em geral.

8 Aqui em recorte refiro-me a Dança Afro Diaspórica praticada no Rio de Janeiro

9 “De um modo geral, pode-se dizer que o interacionismo simbólico constitui uma perspectiva teórica que possibilita a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz comportamento individual em situações específicas”. (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 148)

## E como vamos Trocando?

Cito aqui duas apresentações artísticas distintas para pontuar formas de performances dançadas internalizadas por nós e acolhidas pela sociedade, tal uma herança assimilada e incorporada, num constante adaptar-se flexivelmente às circunstâncias.

No final de 2006, a partir da interessante Cooperação Brasil-África, com apoio e chancela da ONU, o Ballet Nacional de Ruanda veio ao Rio de Janeiro — Brasil efetuar um encontro de arte e residência artística. A culminância deste encontro foi o intercâmbio cultural coreográfico ocorrido e apresentado ao público, um mergulho em águas profundas por interagir com formas de expressão coreográficas em composição conjunta dos dois países. Partes das coreografias do espetáculo foram criadas durante o intercâmbio cultural com artistas do Ballet Nacional de Ruanda<sup>10</sup> e deram, ao espetáculo, o tom da reunião cultural, que sempre orienta os trabalhos da Ação da Cidadania do Brasil/ RJ.

E o que vimos? Num primeiro momento coreografias do grupo brasileiro, dirigido pelo pesquisador e coreógrafo carioca Charles Nelson,<sup>11</sup> criadas antes do encontro do Rio de Janeiro. Uma dança mais alongada, em maior verticalidade, embora com flexão de joelhos, oscilação lateral da coluna e movimentação mais centrada no tronco com valorização do quadril no movimento. Esta dança bem familiar é um bom exemplo e nos revela o quanto as memórias de danças africanas são recriadas no Brasil e, neste sentido, quais são as escolhas e as omissões recorrentes do que é lembrado. Em seguida, na apresentação do Ballet Nacional de Ruanda, com danças também já produzidas anteriormente no país de origem, observamos uma dança mais enraizada, tronco inclinado mais para frente (quase um plano inclinado, não relaxado, alongado para frente), diafragma mais aberto, projetado, valorização do sapatear no chão, guizos nos tornozelos, dança mais para si, é o performer quem dança, pois a dança é um solo individual, criativo, ritual e pessoal. O que se percebe é que ambas são danças aparentemente muito conexas mas, quando aproximadas, revelam interessantes formas de diferenciação. A construção dos corpos, a relação do bailarino com a orquestra de instrumentos, a relação com o solo, a relação com o sapateado do chão potencializado pelos chocalhos nos tornozelos, a intenção e energia utilizada em cada uma, enfim, uma infinidade de pontos que evidenciam as diversidades e que distanciam e aproximam estes dançares, num autêntico sistema de trocas e espaço de construção cultural transnacional. (GILROY, 2001, p. 30) Na terceira coreografia apresentada,

10 Uma dança da esperança de Ruanda. Há alguns anos, a nação africana central de Ruanda foi o local de um dos episódios mais sangrentos de luta étnica desde a segunda guerra mundial. Uma campanha política resultou na morte de aproximadamente um milhão povos Hutu e Tutsi. Na reconstrução cultural do país, a música, a dança, e a arte em geral foram usadas como ferramentas estruturantes. Neste período, o presidente Juvenal Habyarimana requisitou a criação do Ballet Nacional de Ruanda para promover as tradições culturais da nação. A companhia incluiu 200 membros e, de acordo com Musasizi, em 1987 e em 1988 foi reconhecida internacionalmente como companhia de dança da paz.

11 Charles Nelson (1953- ) estudou com diversos mestres no Rio de Janeiro como Klauss Vianna, na Escola Martins Pena, estudou por alguns anos na Escola Maria Olenewa, onde foi aluno de Mercedes Baptista e, pela influência desta, iniciou-se na Dança Afro, o que veio a ser sua meta artística até a atualidade. A seguir, estudou com Gilberto de Assis, na Academia Rio. Foi lá onde o conheci e onde estruturamos e formamos conhecimentos práticos e teóricos sobre a riqueza e multiplicidade da chamada, naquela época, de Dança Afro nos idos anos 70 (1970). Nas turmas de Dança Afro da Academia Rio e no Grupo Rio fomos formados pelas mãos deste grande mestre. O Grupo de Danças Rio em sequência foi renomeado e migramos juntos para integrarmos o Grupo Afro Dançarte. Anos depois, Charles Nelson fundou no Rio de Janeiro o Grupo Ilé Ofé, este sim de cunho mais profissional ainda hoje faz apresentações, nessa rica transmissão heranças de Mercedes, Gilberto e Charles. Enquanto foi viva, Charles manteve proximidade com Mercedes Baptista mas, sem dúvida, sua grande fonte de aprendizagem foi Gilberto de Assis.

12 *Kubyina*, segundo a língua kinyarwanda de Ruanda refere-se ao ato de dançar para ser olhado, não especificando se é ato cerimonial sagrado ou dança profana. (DANÇAR, 2011)

assistimos uma elaboração construída pelos dois grupos e seus coreógrafos a partir das trocas praticadas no evento. Observamos nesta última coreografia, partituras coreográficas e ou *kubyina*<sup>12</sup> de origem brasileira, outras de Ruanda e algumas já hibridizadas<sup>13</sup> em um novo e aproximado olhar coreográfico. Ou seja, uma *objetivação*<sup>14</sup> das ideias, antes abstratas, que transformaram-se em figuras concretas, no caso, através do reagrupamento e reordenação focadas na construção da dança. E a ancoragem, que prende-se com a assimilação das partituras coreográficas ou *kubyina* criadas, gera novas imagens que vão se unindo, nascendo assim novos conceitos. Neste terceiro trabalho coreográfico digere-se novos subsídios ao corpo que passam a ser rerepresentados buscando, ao mesmo tempo, tanto enriquecer quanto transformar desenhos cognitivos/corpóreos anteriores. O que nos revela Leite, sobre as possíveis,

aproximações inusitadas de grupos humanos que pareciam antes muito distantes entre si e também a novas formas de territorialização e distinção que passam a alterar substancialmente as próprias formas de conceber identidades sociais. (apud CANCLINI, 2006, p. 16)

Com esse encontro, saberes da dança Afro vão enriquecer como, também, incorporar-se com eficiência aos tradicionais modelos dançados no Brasil e em Ruanda, possivelmente, uma vez que não consigo avaliar o nível de porosidade que esta cultura permitirá.

Outro exemplo a ser ressaltado é o ensaio coreográfico MASK, de autoria do Coletivo Muanes Dançateatro, neste abordamos as relações de mulheres muçulmanas africanas e brasileiras não muçulmanas, mas próximas às tradições africanas, nas diferenciadas formas de comportamentos e de apagamentos sociais impostos. A água, o elemento mais feminino por excelência, traz a motivação para a criação coreográfica. Afinal, sempre há um fio de silêncio escorrendo no tempo das águas e, aqui, focamos também nas máscaras e nas constantes tentativas de supressão, anulação e silenciamento do feminino. E como manter esta energia, corrente de águas do feminino, encobertas em tecidos? O que fascina são essas margens onde nós, mulheres, nos convertemos numa só, onde essas identidades se misturam e aguam. Todo este ambiente resulta na construção de corpos negros com densidade de ação cênica, de estruturas coreográficas que dialogam com as diferenças e proximidades desses corpos tão distantes geograficamente e tão próximos em um campo sensível. Enfim, aquilo que não sabemos, o que nos escorre pelas mãos, a dança nos guia e completa.

13 Entendemos o hibridismo cultural com um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos. Nesse sentido, todo indivíduo migrante é um sujeito híbrido. Para aprofundar estudos em *Cultura Híbrida*, sugerimos, nessa ordem de leitura: CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013; HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Editora Lamparina, 2014; BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998; HARVEY, David. *The condition of post-modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1989; BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. É possível ainda expandir leituras para as Teorias dos Estudos Culturais.

14 Segundo Moscovici (2003) observamos os princípios da *objetivação* e da *ancoragem* na construção das Representações Sociais. Na *objetivação* as ideias abstratas transformam-se em imagens concretas, através do reagrupamento de ideias e imagens focadas no mesmo assunto. A *ancoragem* prende-se com a assimilação das imagens criadas pela *objetivação*, sendo que estas novas imagens se juntam às anteriores, nascendo assim novos conceitos.

Só nos resta coreografar alegorias que se convergem e, assim, permitem o desvelamento do que está dito no silêncio, nas entrelinhas, no interdito, na ausência. Desse modo, a dança abre janelas de sentidos, transborda proporcionando a apreciação e diferenciação de nossas histórias com outras histórias, derrama-se de mulheres há muito omitidas e silenciadas. Azeitamos esse mundo pelo que nos toca, nos iguala, e refletimos também no que nos diferencia. A dinâmica é de aproximação e familiarização, na qual bailarinos e acontecimentos vão se compreendendo e assimilando. Nesses dois casos descritos, ressalta-se o resultado do ânimo de tornar real algo que é incomum e integrá-lo em nosso mundo artístico coreográfico, que é, com isso, enriquecido e transformado. Depois de alguns ajustes, o que estava longe parece ao alcance de nossa mão e buscamos envolver e abstrair significados das novas informações e fatos produzidos nesse constante “criar” em muitas mãos.

**Figura 4** – Mask bailarinas Débora Campos e Gika Alves



## Conclusão

Se algo me friccionou ao ver a apresentação do Sotz'il e me questionou é que, ao aprofundar leituras de autores como Edward Said (2003), K. Anthony Appiah (1992) e V. Y. Mudimbe (1988), podemos perceber princípios da estética pós-colonial, no sentido de um gesto, e o quanto este é capaz de abrir outros espaços que desafiam as narrativas legitimadoras anteriores. É verdade que nós brasileiros não temos tão firmado em nossos corpos laços e conhecimentos ancestrais em transmissão de linhagem direta, como os descendentes Maya os têm, porque algo nos foi apartado e talvez até mesmo perdido na diáspora, no que se refere à diáspora negra.



Mas, seja via Danças Populares, via Terreiros ou micro ações cotidianas familiares, são as memórias ancestrais passadas por nossos avôs e avós, e em todos esses espaços, que também definem os protocolos das nossas encenações de Danças Afro Diaspóricas. A partir desta herança, mesmo que fracionada e/ou fragmentada, mesmo que sofrendo constantes apagamentos, críticas e desvirtuação de seus reais significados, essa arte pós-colonial pode sim representar e resolver, mesmo que parcialmente, esses vazios. Criar e assimilar algumas categorias da diferença como herança, tem sido o caminho. Coreografar alarga um fazer corpóreo de eficiente forma de reivindicação, reinvenção e resistência política. Afinal, há muitas formas de conceber e de abordar preenchimentos de elos culturais nas danças diaspóricas, relacionando-as ou não ao imaginário social.

A África, ou melhor certas Áfricas, estão bem presentes no Brasil, elas nos fascinam, criam saberes, agenciam danças, movem nossos corpos, acionam conceitos e comportamentos políticos, ajustam representatividades estéticas, delineiam atitudes sociais, enfim, são culturas cada vez mais fortes e atuantes mesmo que sejam histórias e vivências com linhagens e origens não totalmente conhecidas e ainda sofram tentativas de apagamento. Na Dança Afro Diaspórica o bailarino pode relacionar-se com essas Áfricas, considerando que há variedades na pós colonialidade africana, tanto lá como cá. Mais ainda, o bailarino pode transitar com a sua própria e interna movência diaspórica, inventar e alterar o seu alcance e poder geográfico, ao alargar o seu território simbólico demarcado para determinar a identidade que requer para a sua dança. E ratificamos aqui que esta dança alude a alguém que também está em constante reformulação e subversão de padrões e modelos culturais, técnicos e artísticos.

Talvez o que tenha me friccionado ao ver o grupo guatemalteco tenha sido mais que a ratificação das lacunas de conhecimento de nossas próprias origens ancestrais. Creio que talvez tenha sido mesmo a percepção de que a nossa linhagem cultural apresenta características de um estado de movência e trânsito, maior que os padrões culturais naturalmente revelam. E é isso que refletimos em nosso fazeres corpóreos, uma performance que tem como marca um dançar em constante e elevado nível de reformulação. Apesar de toda esta dinâmica, a dança demonstra sua imersão e presença na materialidade e exercício da espiritualidade afro diaspórica. Ou seja, mesmo em tempos globalizados com certas pretensões neoliberais, Áfricas e Brasis vivos e pulsantes da arte dançada continuam a se estender no espaço e no tempo. Afinal, percebemos intenções de centrar a espiritualidade nas ações temáticas e decisões coreográficas, bem como o quanto estas



intencões têm relação com nossas vidas e o quanto nos mantêm próximos. E aqui não imponho uma importância desmedida ao peso das influências colonial e pós colonialistas sobre estas nossas danças, uma vez que não pretendo negar qualquer campo histórico anterior a esta influência. O que ressalto então é mais; é que há por aqui um frescor baldio considerado como simples mistura de fluxos e espaços abandonados, coexistindo com uma profunda religiosidade dos que dançam essas danças. Ressalto mais e principalmente que, nesse encontro, de ambiente de fluxos e religiosidades, fomentamos a construção de um espaço de densa regeneração e, só quando se atenta e toca esse espaço, é que se vai ao cerne do que se implanta como Dança Afro Contemporânea ou Afro Diaspórica, como prefiro nomear. Talvez aí esteja a nossa marca cultural, nosso elo perdido, na confirmação que somos mesmo potência em danças de diásporas em rede, sempre em fluxos e religiosidades, sempre juntos e misturados.

## Referências

AGGABAO, C. Nossos ancestrais dançaram assim: os jovens maias respondem ao genocídio através das artes ancestrais. In: AGGABAO, C. *Contando histórias para mudar o mundo: global voices sobre o poder da narrativa para construir a comunidade e fazer alegações de justiça social*. Nova York: Routledge, 2008. p. 40-54.

APPIAH, A. K. *In my father's House: Africa in the philosophy of culture*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

BHABHA, H. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: BHABHA, H. et al. *A urgência da teoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. p. 21-44.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Londres: Routledge, 1994.

BLUMER, H. *El interaccionismo simbólico: perspectiva y metodo*. Barcelona: Hora, 1982.

BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-346.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CAPELA, J. *Moçambique pelo seu povo*. 3. ed. Porto: Afrontamento, 1974.

CARVALHO, V. D.; BORGES, L.; RÊGO, D. Interacionismo simbólico: origens, pressupostos e contribuições aos estudos em psicologia social. *Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, DF, v. 30, n. 1, p. 146-161, 2010.

DANÇAR. In: GLOSBE. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/pt/rw/dan%C3%A7ar>. Acesso em: 2 dez. 2020.

GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Lamparina, 2014.

HARVEY, D. *The condition of post-modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LEITE, I. B. *Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora*. Revista Tomo, São Cristóvão, n. 11, p. 59-75, 2007.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

RWANDA. Disponível em: <http://www.enjoyrwanda.info/do-not-miss/dance-of-the-intore/?lang=pt>.

SAID, E. W. *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia, 2003.

TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1988.

# A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DA CRIANÇA NEGRA PELA LUDICIDADE DO JONGO

## Resumo

Este trabalho pretende identificar e analisar como as crianças negras significam as rodas de Jongo e se as experiências por elas vivenciadas podem influenciar a construção de suas identidades. O Grupo Afrolaje, do Rio de Janeiro, foi escolhido para este estudo, pois em suas atividades as crianças estão sempre presentes. Para tanto, analisamos a trajetória do grupo, os elementos que constituem o Jongo e o comportamento das crianças em relação a essa cultura e a todo o processo de construção identitária. A pesquisa nos fez refletir sobre possíveis comportamentos que podem ser estimulados pela prática da dança e pela construção de identidades. Buscamos envolver o Jongo e as definições de seus elementos formadores com as narrativas das rodas, além de analisar como manifestações antes marginalizadas começam a ser apropriadas pelas crianças. Nesse sentido, em uma sociedade que historicamente ensina aos negros que é preciso negar-se para ser aprovado, é um desafio construir uma identidade negra positiva.

**Palavras-chave:** Jongo. Identidade. Autoestima.

**Margareth dos Anjos Santos**  
Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestra em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas também pela Uerj. Faz parte do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros dessa instituição (Neab/Uerj).  
E-mail: marg.anjos@gmail.com

## THE CONSTRUCTION OF IDENTITY IN BLACK CHILDREN VIA JONGO'S LUDICITY

### Abstract

This paper analyzes how black children signify Jongo circles and whether their experiences with it can influence the construction of their identities. Grupo Afrolaje from Rio de Janeiro was chosen for this study, because children are always present in their activities. For such, we analyze the group's trajectory, the elements that make up Jongo and the children's behavior towards this culture and this whole process of identity construction. The results showed possible behaviors that may arise by the practice of dance and the construction of their identities. We seek to involve the Jongo and the definitions of its formative elements with the narratives of the circles. We seek to analyze how the previously marginalized manifestations are beginning to be appropriated by children. Building a positive black identity in a society that, historically, teaches black people that denial is required to be approved, is a challenge.

**Keywords:** Jongo. Identity. Self-esteem.



O Jongo é uma manifestação cultural de matriz africana capaz de agregar música, linguagem metafórica, canto (pontos de Jongo), dança e arte. A dança reverencia a ancestralidade negra, acompanhada pelos tambores africanos. As rodas de Jongo sobreviveram, após séculos, à perseguição que as manifestações culturais afro-brasileiras sofreram. Como fruto dessa resistência, em setembro de 2005, por sua representatividade enquanto ícone cultural afro-brasileiro, o Jongo foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial do nosso país. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2007, p. 11)

Os tambores, utilizados como instrumentos principais nas rodas, simbolizam o respeito à ancestralidade. Através das letras das músicas cantadas nas rodas, os chamados “pontos de Jongo”, é possível fazer analogias sobre a resistência dos negros e negras no Brasil, pois são fontes históricas recheadas de crítica social e constituem heranças e raízes do universo musical brasileiro fortemente ligadas à formação da identidade cultural e histórica. Esses elementos que compõem o Jongo possibilitam o aprendizado da cultura afro-brasileira de forma lúdica, valorizando, assim, essa herança que nos foi deixada. Além disso, podemos salientar que a construção identitária também é cultural, posto que cultura e identidade são constantemente reinventadas, recompostas e investidas de novos significados, numa dinâmica que não tem fim. Ki-Zerbo (2006, p. 12) afirma que “sem identidade somos um objeto da história, um instrumento utilizado pelos outros, um utensílio. E a identidade é o papel assumido: é como uma peça de teatro em que cada um recebe um papel para desempenhar”.

O Jongo conseguiu sobreviver e pôde ser preservado através de gerações. Passeando por seus elementos e suas histórias, na busca pelo resgate da memória cultural, é possível apresentar às crianças princípios da dança, inserindo-as no processo histórico em que ela foi criada.

## Os tambores

Os tambores, elementos fundamentais nas rodas de Jongo, guiam a harmonia rítmica e carregam um grande significado vinculado aos ancestrais. Feitos de troncos de madeira e couro animal, são sempre reverenciados pelos jongueiros. Sua sonoridade pode ser referência para salientar as heranças e raízes desse ritmo que foi trazido pelos povos africanos. Há ainda a possibilidade de se utilizar fundamentos subjetivos da história e



cultura desse ambiente. O respeito à ancestralidade é representado pela reverência que deve ser feita ao instrumento quando o jogueiro entra na roda, antes de iniciar a dança.

## **A roda**

Os antepassados africanos se reuniam em roda. Os movimentos e símbolos da natureza se organizam em círculo. A Terra, o Sol e os planetas se movimentam de forma cíclica.

Na roda percebemos nossa identidade com o outro, ao mesmo tempo que reconhecemos nossa singularidade também acolhemos a presença única de cada um, desenvolvendo gradativamente o respeito e a valorização das diferenças. (ANDRADE, 2009, p. 31)

A formação circular propicia um ambiente de expressão coletiva e individual. Viabiliza a barganha de experiências, saberes e fazeres, facilitando o diálogo e as vivências. Essa disposição espacial favorece a troca de olhares e a percepção do todo. Segundo Freire (1999), ao construir uma estratégia da educação libertadora, o Círculo de Cultura é um lugar que propicia que todos tenham a palavra, leiam e escrevam o mundo. É um espaço de trabalho, pesquisa, exposição de práticas, dinâmicas e vivências que possibilitam a elaboração coletiva do conhecimento.

As rodas de Jongo são iniciadas com um ponto de louvação aos ancestrais e com o canto de reverência a eles, através dos tambores. Deve-se entrar em sentido anti-horário, saudar os tambores e só então iniciar a dança.

## **Os pontos**

Os pontos de Jongo, versos entoados nas rodas, representam um significativo meio de comunicação, diálogo e crítica social. Stanley Stein (1990) afirma que diversos desses pontos relatam a vida dos escravizados e de seus descendentes. No tempo do cativo, as letras muitas vezes tinham sua compreensão pelos não escravos dificultada.

O caxambu era uma oportunidade de se cultivar o comentário irônico, hábil, frequentemente cínico, acerca da sociedade dentro da qual os escravos constituíram um segmento tão importante. [...] O caxambu com seus ritmos poderosos, com a quase completa ausência de super-



visão dos fazendeiros, com o uso de palavras africanas para disfarçar as alusões óbvias e os ocasionais tragos de cachaça morna, proporcionava aos escravos a oportunidade de expressar seus sentimentos em relação aos seus senhores e feitores e comentar acerca das fraquezas de seus companheiros. Dentro desse contexto, os jongos eram canções de protesto, reprimidas, mas de resistência. (STEIN, 1990, p. 24)

Inúmeros pontos de Jongo cantados atualmente são originários de tempos passados, o que reforça a oralidade na transmissão do conhecimento. Quando um jongueiro pretende cantar um desses pontos, deve falar: “Machado!”.

Este ponto de Jongo, por exemplo, nos remete ao final da escravidão, em 13 de maio de 1888, com a assinatura da Lei Áurea pela princesa Isabel: “Tava durumindo, angoma me chamou / Ô, se levanta povo, o cativo acabou”. Este outro também se refere ao final da escravidão: “Pisei na pedra / Pedra balanceou / Levanta meu nego / Cativo se acabou!”.

## A dança

A dança, influenciada pelo ritmo dos tambores e pela sonoridade dos pontos de Jongo, representa um campo extraordinário para a demonstração da corporeidade e da identidade. Nos dias atuais, através do Jongo, esses dois fatores são reavivados com a finalidade de afirmar o pertencimento cultural e étnico. Moreira e Simões (2006, p. 74) ressaltam: “Corporeidade sou eu. Corporeidade é você. Corporeidade somos nós, seres humanos carentes, por isso mesmo dotados de movimento para a superação de nossas carências. Corporeidade somos nós na íntima relação com o mundo, pois um sem o outro é inconcebível”.

Alguns passos se inspiraram na natureza, no contato com ela ou no cotidiano dos escravos. Durante oficina para ensinamento da dança, na sede do Grupo Afolaje, no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de ouvir de Flávia Souza, professora de dança e coordenadora do grupo, que ao jogar “os pés devem estar sempre fincados no chão, representando a força e a importância de suas raízes. Os braços em movimento como galhos que balançam ao vento. Um dos movimentos dos pés imita o ato de amassar sementes de café. Há ainda um passo chamado ‘mancador’, que nos remete ao andar cansado dos pretos-velhos, necessitados de apoio” (informação verbal).<sup>1</sup>

1 Fala de Flávia Souza em oficina na sede do Grupo Afolaje, no Rio de Janeiro, em 29 de abril de 2016.

## As roupas

As saias usadas nas rodas têm o mesmo modelo que as usadas na época do cativo, são compridas e rodadas. Quando elas giram, é possível sentir a energia que vem delas. Não há descrição verbal, entretanto, que dê conta da graça e da originalidade com que se exibem os solistas – as mulheres girando as saias, e os homens fazendo variações a partir dos movimentos básicos. (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2007, p. 35)

Em algumas rodas que presenciei, as jogueiras vendiam saias confeccionadas por elas mesmas. Sempre havia também saias para serem cedidas, em empréstimo, como forma de manter a tradição.

## O Grupo Afrolaje

Observei as rodas de Jongo do Grupo Afrolaje e acompanhei a participação das crianças, assíduas frequentadoras. Percorri algumas rodas de Jongo na cidade do Rio de Janeiro, mas foi no Grupo Afrolaje que percebi um maior entrosamento entre as crianças e os adultos que participavam de suas atividades. O grupo adota uma prática democrática e não impositiva para o envolvimento das crianças, o que garante respeito e autonomia. A proposta foi observar nelas elementos que revelassem seu sentimento em relação à dança e como a ancestralidade e a questão racial são percebidas.

Com o lema “Agregar e Resistir”, o Grupo Cultural Afrolaje, que tem como idealizadora a professora de dança Flávia Souza, é responsável por reunir centenas de pessoas mensalmente no Méier, bairro do subúrbio carioca. O encontro acontece tradicionalmente no último domingo de cada mês, há seis anos, na Praça Agripino Grieco – localizada no Méier, bairro do subúrbio carioca.

Concebido para dar visibilidade à cultura de matriz afro-brasileira, expressa no Jongo, na Capoeira Angola, no Maracatu, no Coco, no Samba de Roda e afins, o Afrolaje se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro como um dos mais importantes grupos culturais. O ambiente escolhido para os encontros revela o intuito de reafirmar que a praça é um espaço popular e, portanto, acessível a todos.

De fato, a epistemologia do espaço e da comunicação mostra o território como um espaço que se constitui através da relação de grupos sociais que se encontram e se reconhecem em um local, segundo uma



forma de comunicação que gera relações permeadas por significados hierarquizados, valorizados, polarizados. A epistemologia não estuda o espaço unicamente do ponto de vista da materialização do território, porém sobre a sua construção, sua organização, sua disposição e suas inscrições, vistas como fenômenos culturais enquanto formas de representações que se fazem de seu território os grupos que nele vivem. (D'ADESKY, 1997, p. 307)

O grupo, que conta com a participação de integrantes oriundos de diversos bairros do Rio, tem reunido ao longo desses anos famílias que frequentam as Rodas de Jongo com seus filhos de forma frequente. Desta forma, os ensinamentos e rituais da dança são passados para as crianças.

A todo momento as crianças são estimuladas a entrar na roda, até mesmo aquelas que se aproximam por curiosidade. Quem sabe bater o tambor é autorizado pelos componentes do grupo a fazê-lo, o que propicia uma maior integração do público. O grupo costuma convidar os expectadores da roda para dançar, e quem aceita recebe os ensinamentos para jogar. A roda de Jongo dura cerca de duas horas e é sempre finalizada com o ponto de encerramento, em que todos os presentes são chamados para dançar.

Ao analisar as manifestações e os costumes pertencentes à cultura popular do Jongo nas atividades do Grupo Afrolaje, denotaremos a importância da dança como cultura popular brasileira e as possibilidades teórico-metodológicas que colaboraram para o estudo de seus costumes e tradições. Tendo alguns desses conceitos estabelecidos, passamos a buscar informações que nos levem a um conhecimento básico sobre o que pretendemos obter para alcançar o objetivo deste trabalho.

## **Roda 1**

No dia da primeira roda, fui cedo para a Praça Agripino Grieco, no Méier, junto com mãe e filha afrolajeanas. A menina, com cerca de cinco anos, acompanha a mãe nas rodas de Jongo desde bem pequena. A praça ainda estava vazia, o que me permitiu testemunhar todo o espaço sendo ocupado aos poucos.

Mesmo que a identidade não se limite a um único espaço e clame pela permanência no tempo, como sociedade rural, ou se projete no futuro, como nas sociedades urbanas, ela se realiza sempre num espaço porque 'morar é o traço fundamental do ser'. Dito de outra forma: o



sentimento de pertencimento a um espaço onde o indivíduo opera a autoafirmação, aparece realmente através da existência de um espaço de pertencimento e de referência, mas também a partir do grupo social que produz a espacialidade. (D'ADESKY, 2001, p. 21)

Enquanto esperávamos pelos outros componentes do grupo, a menina tentou me ensinar alguns passos da dança, sem sucesso. Então iniciei uma conversa com sua mãe, que me relatou que a filha, na volta da escola, afirmou: “O único cabelo ‘bom’ da minha sala é o meu!”. A mãe me confidenciou seu espanto e disse ter esclarecido que não há critérios como “bom” ou “ruim” para características físicas, e então pediu à filha explicações sobre a frase. Era o dia da semana em que cada criança deveria levar uma novidade para apresentar à turma, e a menina quis levar seus turbantes. Ela justifica para a mãe que era a única negra da classe: “As meninas experimentaram meus turbantes e o único cabelo que ficou para o alto foi o meu, o único cabelo que era bom!” (informação verbal)<sup>2</sup>

A construção da identidade pode se alicerçar no que teoriza Castells (1999), tendo em vista que as interferências sociais e as peculiaridades de cada identidade se fundem, sendo aplicadas às necessidades de cada ator social. Contudo, em referência aos atores sociais, a identidade é um “processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado. Para um determinado indivíduo ou ainda um ator coletivo, pode haver identidades múltiplas”. (CASTELLS, 1999, p. 22)

Para Gomes (2011), o conflito e a tensão na construção da identidade se apresentam como um processo histórico que vai além do fenótipo. A referência aqui, em especial, é o corpo negro e o cabelo crespo, ainda mais evidenciado, que se apresenta em oposição ao ideal de beleza.

O cabelo do negro na sociedade brasileira expressa o conflito racial vivido por negros e brancos em nosso país. É um conflito coletivo do qual todos participamos. Considerando a construção histórica do racismo brasileiro, no caso dos negros o que difere é que a esse segmento étnico/racial foi relegado estar no polo daquele que sofre o processo de dominação política, econômica e cultural e ao branco estar no polo dominante. Essa separação rígida não é aceita passivamente pelos negros. Por isso, práticas políticas são construídas, práticas culturais são reinventadas. O cabelo do negro, visto como ‘ruim’, é expressão do racismo e da desigualdade racial que recai sobre esse sujeito. Ver o ca-

2 Depoimento de Daniele Gomes (a mãe) e Layza Griot (a filha), no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 2016.



belo do negro como 'ruim' e do branco como 'bom' expressa um conflito. Por isso, mudar o cabelo pode significar a tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. [...] O tratamento dado ao cabelo pode ser considerado uma das maneiras de expressar essa tensão. A consciência ou o encobrimento desse conflito, vivido na estética do corpo negro, marca a vida e a trajetória dos sujeitos. Por isso, para o negro, a intervenção no cabelo e no corpo é mais do que uma questão de vaidade ou de tratamento estético. É identitária. (GOMES, 2003, p. 3)

É imprescindível destacar que os pequenos constroem suas identidades naturalizando o pensamento acerca dos diferentes fenótipos, através de uma hierarquização em que o pertencimento étnico-racial branco se sobrepõe às demais etnias. A menina do Afrolaje, ao destacar de forma enfática que seu cabelo crespo não se subalterniza a outras estéticas, assume e reafirma seu espaço como menina negra.

## Roda 2

Maurício, meu filho, resolveu me acompanhar na roda do Afrolaje neste outro dia. Enquanto o evento acontecia, ele preferiu permanecer sentado nas arquibancadas de alvenaria que cercam a praça, jogando no aparelho celular. Em certo momento, duas crianças (um menino e uma menina), aparentemente com idades próximas à de Maurício, se juntaram a ele. Não havia adultos na companhia dos dois; estavam com roupas bem humildes e pareciam muito curiosos em relação ao que acontecia naquele espaço.

A menina então se afastou das outras crianças e se aproximou da roda. Já o menino pediu o celular emprestado e preferiu jogar a Jongar. Um dos rapazes do grupo convidou a menina à roda, mas ela o recusou. Uma das mulheres do grupo perguntou se ela queria uma saia emprestada, e a menina aceitou. Vestiu a saia e, enquanto observava a roda, ensaiou alguns passos solitários da dança. Foi convidada novamente e, desta vez, se permitiu dançar. Ela parecia feliz, com um sorriso estampado em seu rosto. “Verificamos que a indumentária das mulheres sempre conservou a tradição; embora desde a década de vinte não mais se use saias compridas, as jongueiras assim se vestem”. (GANDRA, 1995, p. 104)

O menino a viu dançando e se aproximou da roda. Ainda com o celular na mão, ele pediu auxílio do meu filho para filmá-la. A menina deixou



o centro da roda, se aproximou de uma das mulheres que fazem parte do Afrolaje e pediu um turbante. O adorno foi improvisado com um pedaço de pano colorido. A cena me remeteu a uma coroação. Munanga (1988, p. 33) nos diz:

Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente. Ele se reivindica com paixão, a mesma que o fazia admirar e assimilar o branco. Ele assumirá a cor negada e verá nela traços de beleza e de feiura como qualquer ser humano normal.

O episódio descrito nos leva a refletir sobre como as mulheres negras se reconhecem partindo de uma estética padronizada, eurocêntrica e branca. Percebo que atualmente há um movimento em prol do resgate de elementos que nos remetam à ancestralidade e à origem afrodescendente. O turbante, neste cenário, constrói estéticas e identidades como manifestação política, cultural e de resistência.

O conceito empoderamento torna-se o fio condutor desta nova discussão sobre afirmação estética onde o cabelo como signo de negritude deixa de ser um elemento negativo e se ressignifica na diáspora como impulsor do enfrentamento ao racismo. Empoderar nesse contexto é usar das ferramentas da tecnologia da informação nesse caso as redes sociais e fazer com que não só as mulheres negras mas outros atores sociais ampliem recursos e condições que lhes permitam ter voz, e maiores oportunidades de trocas entre os pares, alavancar novas capacidades de ação e decisão especialmente nos problemas que mais afetam suas vidas, em diversas situações seja na escola, no trabalho, nas instituições e repartições públicas bem como nos espaços de sociabilidades. (MATTOS, 2015, p. 49)

Com a indumentária parecida com a das demais participantes da roda, a menina se sentiu à vontade para dançar novamente. Um dos integrantes do grupo a ensinou que ela deve saudar o tambor ao entrar na roda e explicou que o instrumento simboliza a ancestralidade. “Sendo o Jongo uma dança onde se cultuam ancestrais, pretos velhos, almas, dizem os jongueiros da Serrinha que, ao dançar, estão prestando a eles uma homenagem, sentem mesmo sua presença”. (GANDRA, 1995, p. 109)

A menina entrou diversas vezes na roda. Em uma delas, após a umbigada, o casal que estava dançando saiu, e ela ficou sozinha. Ao perceber

isso, questionou: “Quem vai dançar comigo?”. Sua postura, outrora tímida, se transforma.

Individualmente, a construção da identidade do negro, em uma sociedade racista, está à mercê do imaginário coletivamente construído e das condições objetivas, com base em significações fixas negativas sobre o seu grupo étnico-racial. Desta forma, a identidade presente no imaginário social não é similar para o grupo étnico-racial negro e para o grupo étnico-racial branco. Na forma dominante, o branco é mistificado como superior – ao contrário do negro, que é posto em condição de inferioridade, como expressão do que é exótico ou ruim. Para este é construído o mito do negro, como assinalou Fanon (2008), através de fetiches – do selvagem, analfabeto, estúpido, sensual, emotivo, dócil, entre outros.

A criança, quando apresentada a algum tipo de atividade, desenvolve mecanismos de aprendizagem que têm relação com sua própria vida. Essas atividades se transformam em estímulos desencadeadores de um processo de construção de conhecimento que, por sua vez, irá proporcionar uma melhor adaptação ao ambiente em que se vive. Para Vygotsky (1994, p. 40):

Desde os primeiros dias do desenvolvimento da criança, suas atividades adquirem um significado próprio num sistema de comportamento social e, sendo dirigidas a objetivos definidos, são refratadas através do prisma do ambiente da criança. O caminho do objeto até a criança e desta até o objeto passa através de outra pessoa. Essa estrutura humana complexa é o produto de um processo de desenvolvimento profundamente enraizado nas ligações entre história individual e história social.

O Jongo canaliza alguns aspectos para o entendimento das culturas não letradas, como a oralidade e a transmissão de conhecimento. A valorização da ancestralidade e a legitimação da tradição oral, da memória e das práticas cotidianas como ações eficientes de transmissão de saberes abrem espaço para um pensamento crítico, inclusivo e significador, que busca desconstruir estereótipos produzidos por culturas hegemônicas e colonizadoras.

A criança, ao longo de toda sua trajetória de vida, adquire conhecimentos concebidos por suas próprias experiências, por relações sociais com outros indivíduos, no âmbito familiar e em espaços de educação formal e não formal. Esta última nada mais é do que um processo de aprendizagem



social centrado no indivíduo, por meio do desenvolvimento de atividades extraescolares.

As rodas de Jongô do Grupo Afrolaje, com suas atividades, têm logrado resultados positivos na transmissão de conhecimento através das linguagens musical e corporal, desenvolvendo atividades e vivências que abordam questões sobre o racismo, o respeito aos mais velhos, a importância da história oral e os ritmos dos tambores de matriz africana.

A identidade corpóreo-gestual se introduz neste contexto como uma nova variável para se pensar as ações políticas, os processos de interações sociais e as sintonias energético-cósmicas realizadas pelos ritmos corporais. Penetrar por esta brecha epistêmica é também contribuir com a mudança de paradigma do conhecimento científico, abrindo os horizontes para uma história do corpo como história social e, sobretudo, para o desenvolvimento de uma nova racionalidade, baseada numa ecologia da mente. (TAVARES, 1997, p. 221)

Na visão de Hall (2006), identidades são edificadas pela alteridade, e nunca externas a ela. O encontro com o outro, a partir de algo que falta a ambos, é requisito para a constituição das identidades.

As narrativas das rodas de Jongô das quais participaram crianças negras integrantes do Grupo Afrolaje nos fazem refletir sobre possíveis comportamentos que podem ser estimulados pela prática da dança, sendo significados pelas crianças negras brasileiras na construção de suas identidades. A experiência singular desse pequeno grupo nos trouxe elementos, de acordo com o que foi apresentado, que possibilitam o embasamento teórico e o surgimento de um discurso epistemológico em relação ao protagonismo negro na formação da sociedade brasileira.

A pequena menina negra, com o uso frequente do turbante como adereço para a prática do Jongô, passou a valorizar as características do cabelo crespo. O racismo, sendo um símbolo ideológico que adota atributos biológicos como valores e significados sociais, impõe aos negros e negras uma série de conotações negativas que os afetam de forma subjetiva e social.

No entanto, no movimento dialético das relações sociais, a ação do racismo sobre os negros resulta em formas variadas, sutis e explícitas de reação e resistência. Nesse contexto, o cabelo e a cor da pele podem sair do lugar da inferioridade e ocupar o lugar da beleza negra, assumindo uma significação política. (GOMES, 2002, p. 49)



A identidade negra é construída gradualmente, num movimento que engloba diversas variáveis – desde as primeiras relações instituídas no grupo social mais íntimo, no qual os contatos pessoais se estabelecem permeados de afetividades e sanções. Na maioria das vezes, esse processo se inicia na família e vai se ramificando e se desdobrando a partir das outras relações que são estabelecidas.

O Afrolaje, tendo como palco a praça – que é um espaço urbano público e democrático, podendo ser usado de maneiras distintas –, exerce também a função de sociabilizar e integrar. Sendo um local aberto destinado ao lazer e ao convívio da população, a praça tem como papel principal aproximar e reunir pessoas, o que pode ocorrer por motivos culturais, sociais, políticos e econômicos, através do comércio.

A praça é, também, um espaço dotado de símbolos, que carrega o imaginário e o real, marco arquitetônico e local de ação, palco de transformações históricas e socioculturais, sendo fundamental para a cidade e seus cidadãos. Constitui-se em local de convívio social por excelência. (DIZERÓ, 2006, p. 32)

Esse local aberto, representativo da dimensão cultural e histórica da cidade, proporcionou uma experiência à menina que, acompanhada de seu irmão, entrou na roda de Jongo e se permitiu sentir a magia da dança. Suas roupas e sua postura a princípio tímida denunciavam sua pobreza econômica.

Para além dos ensinamentos da dança, é possível ponderarmos que nesse processo as crianças passam a significar as tradições adquiridas pelos jongueiros mais velhos, criando conexões fora da territorialidade ali delimitada.

Atualmente o conceito de patrimônio cultural, em substituição ao de patrimônio histórico e artístico, nos traz a incorporação das manifestações culturais imateriais de diversos grupos sociais. Essa inclusão permite uma aproximação legítima entre o patrimônio, o cotidiano dessas crianças e suas identidades para a edificação e consolidação de políticas culturais em novas perspectivas. Cria-se ainda a possibilidade de fomento para que esses agentes culturais sejam também agentes de transformação política, aliando seus ensinamentos a demandas e ações para modificar sua própria realidade.

Assim, na luta pela preservação e divulgação do patrimônio cultural afro-brasileiro, pelo respeito aos mais velhos e pela busca da identidade,

acredito na possibilidade de transformação, de forma positiva, da construção da identidade da criança negra. Com a dança, a tradição pode ser mantida, proporcionando o conhecimento da ancestralidade e do passado dos escravizados, contado pelo ponto de vista do negro, e tentando converter a realidade dolorida em uma realidade de realizações e conhecimento através da disseminação da magia jongueira.

## Referências

ANDRADE, M. Â. R. A. *A creche enquanto espaço de ações das políticas públicas destinadas à infância*. Franca: Serviço Social e Realidade, 2009.

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

D'ADESKY, J. Acesso diferenciado dos modos de representação afro-brasileira no espaço público. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 306-315, 1997. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat25\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat25_m.pdf). Acesso em: 28 maio 2018.

D'ADESKY, J. *Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e antirracismos no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DIZERÓ, J. D. *Praça do interior paulista: estudos de caso nas cidades de Ribeirão Preto e Monte Alto/SP*. 2006. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

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

FREIRE, P. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, C. R. (org.). *Pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 34-41.

GANDRA, E. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 1995.

GOMES, L. N. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou resignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 40-51, 2002. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27502104>. Acesso em: 31 maio 2018.

GOMES, N. L. *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. [S. l.: s. n.]: 2003. Disponível em: [http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos\\_textos\\_sociologia/Negra.pdf](http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf). Acesso em: 3 dez. 2020.

GOMES, N. L. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n. 18, p. 133-154, 2011.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Jongo no Sudeste*. Brasília, DF: Iphan, 2007. (Dossiê Iphan, 5).

KI-ZERBO, J. *Para quando África?* Entrevista com René Holenstein. Tradução Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

MATTOS, I. G. Estética afro-diaspórica e o empoderamento crespo. *Pontos de Interrogação: revista de crítica cultural*, Alagoinhas, v. 5, nffl. 2, p. 37-54, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/2164>. Acesso em: 25 maio 2018.

MOREIRA, W. W.; SIMÕES, R. Educação física, corporeidade e motricidade: criação de hábitos para a educação e para a pesquisa. In: DE MARCO, A. (org.). *Educação física: cultura e sociedade*. Campinas: Papirus, 2006. p. 71-85.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.

STEIN, S. *Vassouras: um município brasileiro do café (1850-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TAVARES, J. Educação através do corpo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 216-221, 1997. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat25\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat25_m.pdf). Acesso em: 28 maio 2018.

VYGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.



## **LÁ VEM O MARACATU DESCENDO A LADEIRA: reflexões e apontamentos para ressignificar a dança afro-brasileira em contextos acadêmicos**

### **Resumo**

Reflete-se aqui, sob a ótica de planos cinematográficos, sobre a expressividade espetacular do Maracatu de Baque Virado como estética inspiradora para a criação artística. Propõe-se discutir a estética que envolve essa manifestação popular, apontando uma reflexão de suas potencialidades para o fazer artístico, ao vislumbrar as culturas afro-brasileiras como inspiradoras e propositoras nas produções de artes cênicas contemporâneas. Para esta discussão, tem-se a colaboração de pensadores como Deleuze e André Lepecki, instigando as linguagens artísticas e a concepção dos planos aqui utilizados a fim de afeirmos um olhar para essa expressividade espetacular do povo brasileiro.

**Palavras-chave:** Tradição popular. Maracatu. Afro-brasileiro. Dança.

### **Jonas de Lima Sales**

Professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UnB/Udesc). Pesquisa temas relacionados a corporeidades, tradições populares, negritude e pedagogias da cena.  
E-mail: jonassales1@gmail.com

## **HERE COMES THE MARACATU DOWN THE ROAD: reflections and thoughts on re-signify Afro-Brazilian dance in academic contexts**

### **Abstract**

This paper adopts the perspective of cinematographic plans to verify how the spectacular expression of Maracatu de Baque Virado functions as an aesthetic inspiring for artistic creation. The aesthetics that surrounds this popular manifestation is discussed, given its potential for the arts by glimpsing at Afro-Brazilian cultures as inspiring and innovative in the productions of contemporary performing arts. For such, the theoretical framework of Deleuze and André Lepecki was adopted to analyze artistic language and the conception of plans used here to note this spectacular expression of the Brazilian people.

**Keywords:** Popular tradition. Maracatu. Afro-Brazilian. Dance.

Na atualidade encontramos discussões constantes sobre o que é ou não uma estética contemporânea em arte. O que de fato é arte/cena contemporânea? O que a caracteriza e como ela transita e transpassa o tempo? Essas indagações me levaram às reflexões aqui apresentadas, que não têm o intuito de amarrar conceitos, mas sim de abrir e apontar caminhos para pensarmos nos diálogos possíveis entre as expressões artísticas que se perpetuam ao longo do tempo e estão vivas no presente. Questiono: como podemos perceber as expressões artísticas de tradições que apresentam uma fala dos povos negros dentro de um universo artístico/acadêmico que, normalmente, faz classificações estéticas para catalogar o que deve ou não ser elevado ao *status* de “arte”?

Assim, trago a visão de uma experiência a partir do contato, em muitos carnavais, com o Maracatu de Baque Virado de Pernambuco, Brasil. O Maracatu, com formato de cortejo, demonstra a festividade da coroação dos reis do Congo, expressão advinda das populações negras africanas e que se encontra há séculos na cultura popular brasileira. O espetacular cortejo do Maracatu, para mim, é até hoje uma das mais contagiantes expressões artísticas do povo no Brasil e reverbera fundamentais códigos estéticos e artísticos – entre estes, o corpo em movimento. Esses modos de fazer arte são grandes colaboradores da cultura de nossa sociedade e, atravessando o tempo, chegam à contemporaneidade. Isso prova que são uma forma popular interartística, composta por musicalidade, dança, teatralidades e cores, que mantêm suas características. Essa expressividade revela-se como resistência de um grupo formador e majoritário de nosso povo. O Maracatu é resistência! Trata-se de uma manifestação de arte que revela estéticas de grupos advindos de terras onde o corpo é o elemento de comunicação e expressão do mundo.

O espetacular cortejo do Maracatu é símbolo estético da arte de povos negros cuja existência persiste em outros e neste tempo. Seus brincantes batuqueiros, reis e rainhas, cortesãos e dançantes são reveladores e inspiradores de uma performatividade ancestral, ritualísticos e cheios de axés.<sup>1</sup>

Para explicitar a minha leitura, diante de tantas imagens captadas em minhas pesquisas com o uso da câmera, que registra a forma do olhar, este relato será feito na perspectiva de planos cinematográficos, visando instigar um olhar mais apurado e poético sobre uma expressão artística que traz toda uma demanda de tradição e dançantemente permeia a atualidade. Farei uma decupagem do Maracatu, sem pretensões de técnicas apuradas do universo do cinema, analisando o processo de decomposição da imagem a partir de um diálogo com perspectivas de Deleuze (1983), assim

1 Considero que axé – termo advindo do iorubá “*asé*”, que significa “energia, poder” – seja a energia que emana e se concentra no corpo do artista em cena. É a força vital que este revela no estado de interpretação, trazendo as emoções e os contextos corporificados ao longo das descobertas da cultura ancestral de raiz africana para a composição cênica.

como é feito nos processos cinematográficos. Considerarei, nessa perspectiva, o plano como “o que corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”. (XAVIER, 1977, p. 19) Neste sentido, transportarei as imagens registradas em meu olhar, e não em câmera filmadora, projetando em planos (imagens) a continuidade da espetacularidade aqui proposta.

Também confrontarei as imagens dançantes dessa expressão popular com as explanações de André Lepecki<sup>2</sup> (2010) a respeito de planos de composição na dança. Segundo o autor, o “plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’”. (LEPECKI, 2010, p. 13) Ele aponta possíveis planos de composição coreográfica a serem considerados, tais como o chão, o papel, o traço, o corpo, o movimento, a energia, a repetição, o gozo, entre outros com os quais buscarei dialogar.

Para início de conversa, é importante apontar que considero o nosso corpo como **casa de saberes** que, por meio de seus canais sensíveis, é receptora de novas possibilidades de sensações, vivências e reelaborações sinestésicas. Com isso, penso que perspectivas de novas aprendizagens acontecem em nossos corpos e que, no campo da arte, o corpo está apto a receber saberes e a vivenciar processos de reelaboração de aspectos estético-artísticos.

Começemos, assim, nossa percepção do olhar!

Peço que o leitor tente vislumbrar e registrar na memória a imagem, em **plano geral**,<sup>3</sup> da vista aérea de Olinda (PE) em pleno carnaval. Imagine diversas ruas íngremes e estreitas, com casas e palacetes de arquitetura colonial de inspiração portuguesa, e milhares de pessoas amontoadas a subir e descer essas ladeiras, com roupas de todas as cores, promovendo um verdadeiro encontro pictórico, enquanto bebem, dançam e festejam. Há o suor dos corpos, sons de bandas e troças carnavalescas movimentando-se na geografia oscilante, entre ladeiras e planos. Essa imagem tão amplamente divulgada pelas emissoras de televisões brasileiras no período carnavalesco indiscutivelmente reflete uma das festas populares mais esperadas do ano. Ela expressa em seus quatro dias uma explosão profana que, aparentemente, é guardada durante o ano inteiro para ser deflagrada nesse momento em formato de ritmos, sons e movimentos. Nessa festa de carnaval, todo esse estouro de emoções e convivências transforma-se em

2 Professor associado do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (NYU) desde 2000.

3 Plano geral: “em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação”. (XAVIER, 1977, p. 19)

reverberação dos ecos corpóreos da população que transita nas ladeiras da cidade.

Quem vivenciou a experiência desse espaço, nesse período festivo, tem registrada no corpo a energia, a alegria e também as angústias que passam pelas idas e vindas, pelo sobe e desce das ladeiras de Olinda, que ficam tomadas por um grande número de pessoas oriundas de regiões diversas do planeta. É uma experiência sensitiva, sinestésica, que fica registrada no corpo, como uma bactéria que nem sempre é morta por seus antídotos paliativos, fazendo com que quem a tem prefira, muitas vezes, não a matar.

Entre tantos foliões envolvidos nas festividades carnavalescas, eu sou uma das “vítimas contaminadas” pelas ruas de Olinda. Ressalte-se que tal área de contaminação se estende a todo o estado pernambucano, não ficando excluída a sua capital, Recife, dessa bolha festiva.

Diante de tamanha festança, essa região explode em cores em seus blocos, bandas e troças musicais, passistas de frevo, no tumulto prazeroso no maior bloco carnavalesco do mundo – o Galo da Madrugada –, nos desfiles de caboclinhos e na imponência dos Maracatus, que sobem e descem ladeiras com sua cadência rítmica e estética única.

Observar expressões artísticas do povo mostra-me a necessidade de apontá-las como expressões de arte legítimas. Elas revelam os desejos dos sujeitos envolvidos e apresentam conceitos estéticos fundantes para seu fortalecimento na área das artes. Neste sentido, conjecturo que dar importância aos impulsos criativos do povo é de fundamental relevância para a comunidade acadêmica. Desejo com afinco que essas manifestações estejam nas vitrines das discussões e que tenhamos essa temática como matéria de grande valor para os processos de sistematização acadêmica, sobretudo no campo das artes cênicas e, em particular, da dança, com a qual trabalho.

Trago para esta discussão reflexões acerca das expressões populares como produções de arte que atravessam o tempo e o espaço e continuam contemporâneas, sendo plausíveis e dignas de recepções e leituras a partir de estéticas e poéticas próprias. Proponho que pensemos a arte produzida pelo povo não como estéticas exóticas pertencentes a um folclore fossilizado, mas sim como arte que merece nossa atenção, conforme defende a pesquisadora Sarah Carneiro (2007, p. 190):

Em relação às práticas populares, por exemplo, somos educados para vê-las como uma situação exótica, alheia à nossa vivência, distante de nosso universo pessoal e, às vezes, menos merecedora de nossa aten-

ção do que uma sessão de cinema, por exemplo, que funciona como o simulacro de nossa realidade e pode ser tão impactante e catártica.

Desta maneira, remetendo-me ao cinema e pensando na catarse que muitas vezes a linguagem cinematográfica provoca, lembro-me dos diversos momentos em que pude sentir o ritmo e sair dançando atrás dos Maracatus nas ladeiras de Olinda. Nesses instantes, meu corpo e os corpos de tantas outras pessoas vivenciavam uma catarse que, num diálogo corpóreo, promovia uma energia coletiva que emana do espírito, transcende o corpo e dialoga com o universo. É possível constatar que expressões artísticas populares, como tantas outras expressões de arte, provocam catarases. Elas expõem o pensamento e os desejos incutidos nos corpos que se permitem essa experiência, possibilitando assimilações de uma corporeidade singular, com uma estética singular, proporcionadas unicamente por meio da experiência estética vivida no instante e na expressão em que acontece. Lembrando os produtos cinematográficos, há muitos registros de Maracatus em filmes e documentários que poderiam ser aqui relatados, mas este não é o foco neste momento. Creio que muitos desses registros caem no esquecimento e não são reconhecidos na academia como possibilidades de organização de conhecimento, tal como tantos outros filmes etnográficos, como diz a professora Roberta Matsumoto (2001). Mas, pensando no olhar que a imagem cinematográfica lança sobre essa expressão, provoco a leitura deste ato espetacular com outras construções de planos: a do próprio olho de quem vê; a percepção visual do espectador que aprecia e vivencia o momento em que a corte do Maracatu passa ao seu lado.

Considerando a linguagem do cinema, com seus enquadramentos, planos, texturas, luz, decupagem etc., como seriam esses processos em nosso olhar de espectador ao ver um brincante em movimento?

Gilles Deleuze (1983, p. 114) diz que a “imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”. Partirei dessa fala para relatar a captura de imagens do Maracatu nas ruas de Olinda, de modo que, a partir do olhar contemplativo, irei decupando o cortejo e recortando as cenas em planos nos quais o registro da imagem se dá pelos meus olhos vendo o corpo a dançar.

Ao se ver o cortejo do Maracatu pelas ruas, apressadamente os sentidos são aguçados. Eu diria que não reagir à vibração rítmica imposta por essa expressão, que revela concepções de uma negritude, é no mínimo inusitado, pois não é algo que passa despercebido. Se não todos os sentidos, certamente o olhar ou a audição estarão voltados a perceber o Maracatu.

No meu caso, há permissão para que a pele, os ouvidos e os olhos se entreguem à experiência estética que está sendo proporcionada e busquem diálogos que viabilizem o conhecimento e construam histórias no corpo, como expõem Maria Isabel Mendes e Terezinha da Nóbrega (2004, p. 135):

Vamos construindo outra história mediante nossas experiências de vida, de acordo com a sociedade em que vivemos. Nosso corpo humano possui a mesma organização dos seres vivos, porém, com estrutura diferente, vai adquirindo originalidade à medida que vai interagindo com o entorno.

Vendo o Maracatu em um plano geral, consigo identificar a poética existente nessa manifestação popular afro-brasileira. Entendo como poética do Maracatu a constituição de elementos como as cores e texturas expostas nas vestimentas e nos adereços, a sonoridade percutida nos instrumentos e suas loas, os movimentos cadenciados na dança de seus componentes e as representações de seus personagens, tais como rei e rainha, damas do paço e outros. Esses elementos apontam para uma estética ressignificada dos povos africanos em terras brasileiras. Também expõem uma sabedoria técnica a ser respeitada e referenciada, pois mantêm características de uma tradição histórica que, diante das diversas transformações sociais na atualidade, mostra ter forte dinâmica de reorganização e sobrevivência, de modo que perpasse o tempo e se projeta para o futuro.

Passeando pela imagem do cortejo, o olhar vai decupando um pouco mais e seleciona outro enquadramento. Meus olhos chegam à dama do paço,<sup>4</sup> que desliza na ladeira com domínio técnico do movimento que executa. Desse modo, o observador é convidado a seguir a mulher negra com vestido rodado e calunga<sup>5</sup> na mão e experimentar os movimentos expressos no corpo da dançante. Nesse sentido, destaco aqui a vivência do plano do movimento. Mostra-se no dançar, no rodopiar e no ondular da brincante uma ancestralidade que veio de terras africanas. Está inserida nesses corpos uma política que envolve os brincantes. Neles está marcado um axé que reverbera, ou seja, revela uma energia que emana um contexto histórico de luta e resistência e, ao mesmo tempo, a energia da terra, da natureza. A cena que se constrói nos corpos que dialogam com sua ancestralidade demonstra as identidades e a estética de uma africanidade dançante, conectada com a contemporaneidade.

Nesta ocasião, é pertinente lembrar que André Lepecki (2010) aponta como um dos planos a ser considerado na dança o plano introdutório, do

4 Dançarina do Maracatu que vem à frente do cortejo, conduzindo em uma das mãos uma boneca ricamente decorada chamada calunga. Essas bonecas representam entidades do candomblé ou rainhas homenageadas pela nação de Maracatu.

5 Boneca de cera ou madeira consagrada nos rituais do Maracatu. Normalmente representa orixás ou antigas rainhas (matriarcas) dessas manifestações populares.



papel em branco, advindo dos conceitos de Feuillet (1700 apud LEPECKI, 2010, p. 14), nos quais aparece o termo “coreografia”, isto é, “escrita da dança”. Neste plano de gênese, de nascimento, a coreografia é registrada no papel em branco, e esse registro de desenho bidimensional se transformará em movimento real no corpo do bailarino. No corpo da dama do paço, no entanto, não há esse princípio de escrita do movimento no papel. Os movimentos do Maracatu estão escritos nos corpos de seus partícipes, diferentemente de como acontece, comumente, em processos coreográficos de companhias de danças teatralizadas. Vejo, para possibilidades de estudos acadêmicos, um processo inverso: o de registrar no papel a projeção bidimensional (escrita ou em desenhos) a partir do que se vê do movimento da dançante. Dessa maneira será possível um registro do que vemos em movimento nesse ato espetacular.

Seguindo o mesmo princípio, nas discussões de Lepecki (2010) perceberemos o quanto se deu importância, no passado, ao chão plano como algo fundamental para o bom desenvolvimento da movimentação da dança. O autor resgata essa situação citando pesquisas de Paul Carter (1996 apud LEPECKI, 2010, p. 14), que diz:

A condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem. Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de qualquer coisa um chão liso, terraplanado, calcado e recalçado.

No Maracatu, bem como em tantas outras expressões advindas do povo negro brasileiro, não encontraremos esse chão plano tão defendido por teóricos e fazedores da dança em outros momentos. A ladeira com pedras irregulares é o chão do Maracatu. O chão batido do terreiro, a areia que enterra o pé, os quintais e as calçadas das casas são os espaços onde se movimentam os dançantes de festejos e expressões populares. Mostra-se, assim, um outro chão, sob outra perspectiva, que requer outra desenvoltura técnica do dançante (como o equilíbrio, por exemplo).

Mas voltemos à dançarina: vejo-a nesse chão, com seus braços que ondulam no espaço, cortam o vento e gracejam ladeira abaixo. Suas pernas semiflexionadas, em busca de apoios que equilibrem o corpo em um plano de chão que não tem terraplanagem e que revela a história do espaço, registram no corpo a busca de uma força muscular que fará parte de um exercício para essa movimentação. Assim, com o pé nesse chão, faz-se um meio de aprendizado, um caminho de método livre de regras formais na



relação do aprender com a expressão popular. Constrói-se uma política do chão, de um corpo que está em conexão com a terra e em que esta terra dialoga com o corpo. Trata-se de um chão que desequilibra e faz reencontrar o movimento, apontando desafios e descobertas desse corpo que ondu-la ao pisar nele. Ao contrário do que os olhos leigos imaginam, não existe apenas uma espontaneidade do deixar-se ir nesse plano de solo, mas sim uma percepção de músculos com graus de tensão que se encontram nesse fazer, de forma que tais movimentos constroem relações com a história de vida dos dançantes.

É interessante comentar que, atualmente, os coreógrafos e bailarinos das estéticas contemporâneas em dança já não mais consideram o chão plano como o ideal para suas propostas coreográficas e, deste modo, nas expressões populares devemos considerar o chão que está impregnado de histórias. Como diz Lepecki (2010, p. 15):

[...] esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança.

Analisando por esse ângulo, percebe-se que hoje em dia as companhias e os estudiosos de dança buscam um relaxamento em relação ao chão em que vão se movimentar e o respeito histórico com esses espaços. Deste modo, detectamos que os grupos de Maracatus, bem como outras expressões populares, já têm essa relação espontânea. Apontam para uma característica, ao longo de sua convivência nos espaços em que dançam, de se adaptarem instintivamente a esse chão não plano, diverso do palco teatral convencional. Considero que esses outros chãos estão nos processos artísticos e acadêmicos que buscam tais variações como propostas de uma estética de movimentação contemporânea. Sendo assim, expressões de artes populares, destacadamente as de heranças negras, fazem reforçar que estão inseridas na contemporaneidade, trazendo propostas estilísticas e poéticas que colaboram para a discussão da dança/arte contemporânea.

Indo para um plano mais fechado, meus olhos chegam ao rosto da dançante, fazendo um primeiro plano e captando a imagem-afecção proporcionada por esse ângulo. Em uma câmera cinematográfica, esse plano se caracteriza por aproximar-se da figura humana e apresentar detalhes, como o rosto ou outras partes, que irão ocupar quase toda a tela. (XAVIER,

1977) O que revela o rosto captado por meu olhar naquele momento? Deleuze (1983, p. 115) diz:

O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois polos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’.

Neste sentido, é no rosto que identifico as minúcias de reflexos da alma de quem dança o Maracatu. É a partir desse plano de observação que eu me atento aos sentidos emanados pela dançante enquanto existência naquele ato. Percebo com detalhes a emoção aparente que é demonstrada em seu sorriso, com uma dentadura branca em contraste com os lábios vermelhos em uma pele negra, e nos seus olhos, com um brilho que reflete o prazer de entregar por meio do movimento a felicidade acumulada naquele instante de festa e trocas. Nessa imagem-afecção, o rosto mostra o afeto, a paixão, o prazer.

Neste instante, remeto-me ao plano do gozo, da satisfação de estar dançando e levando como estandarte estampado no corpo a história ainda fantasma que é traçada naquela pele negra, de uma escravidão que não terminou de fato. Mostra-se translúcida a alma, que demonstra uma arte ímpar para o público que a vê.

Sendo o meu olhar o condutor dos planos que elegi como fundamentais para a minha leitura dessa expressão, proponho então um olho a olho. Faço um superprimeiro plano (close) do olho da dançante e busco, pelo olhar, captar essa alma que me tomou. Quero trocar emoções, sentir a verdade da artista popular que passa por mim e adicionar de vez a bactéria no meu corpo.

Dizemos constantemente que a verdade do ator/dançarino está no olho, pelo qual é possível perceber o grau de envolvimento deste com a personagem na cena. Pois é o olho que revela a emoção verdadeira, e foi neste *close* que afirmei, em minha leitura, a essência do corpo daquela mulher que descia a ladeira em movimentos e que não parecia estar cansada. Só alegria e prazer estavam refletidos naquele olhar. Transparecia ali o desejo de agregar valores ao que era vivenciado de maneira tão veemente, bem como a existência de trocas. Era um escambo<sup>6</sup> de saberes, de energias, de almas, de corpos. Deste modo, percebo-me sensibilizado para a

6 “Escambo” se refere a trocas, tendo sido um meio muito utilizado para comercializar no período colonial no Brasil, quando da ausência de moeda oficial. Utilizo o termo aqui por achar pertinente seu sentido de “trocas”.



assimilação da estética oferecida por essa expressividade. Na arte popular, evidencia-se uma intertextualidade entre linguagens e histórias que produzem texturas formais histórica e artisticamente. Como reflete o sociólogo e dramaturgo Jean Duvignaud (1999, p. 31):

Nossa atividade é uma partitura onde os seres contemporâneos atuam em diversos planos, diversos níveis, concomitantemente, sem nenhuma hierarquia. Nenhum é mais ou menos importante, inferior ou superior; simplesmente misturam-se acidentalmente, confrontando-se ou complementando-se.

Neste sentido, precisamos perceber o invólucro pertencente às expressões de arte elaboradas pelo povo para podermos compartilhar do que ele oferece. É nesses encontros não hierárquicos que abrimos portas para que as paralelas sejam cruzadas, provocando desta maneira outras perspectivas de relacionamento, novas arquiteturas nas relações e a elaboração de saberes. Precisamos estar abertos a receber os estímulos oferecidos pelo ambiente, pelas pessoas e situações, a fim de constituir modos de aprendizagem que respeitem a oferta das sociedades em que estamos inseridos. É o corpo aberto à recepção do que o mundo possa oferecer que provocará ensinamentos e aprendizados.

Movimentar-se no Maracatu tem significados que vão além do fato de dançar ou seguir o cortejo. Vivenciá-lo e trazê-lo para esta discussão, incluindo-o nos processos artísticos contemporâneos, é saber que os referenciais da ancestralidade advinda de terras africanas estão contidos na contemporaneidade, abrangendo o social e o humano, seja na rua, nas comunidades, nas praças, nas igrejas, nos terreiros. A concepção de arte popular como uma cultura estática, em torno de preconceitos, minimizada como não erudita e, portanto, sem valor, limita a participação das pessoas para conhecê-la e se alimentarem dela. Deixar nosso corpo experimentar as estéticas das diversas formas de negritude existentes em nossa cultura é permitir que se descubram valores da coletividade existente nos grupos, o respeito por uma herança ancestral, o encontro de si e do outro, entre outros processos que muitas vezes são apagados por regimes de aprendizagem das instituições de ensino formal.

Faz-se fundamental que tenhamos as expressões populares afro-brasileiras como obras artísticas que possamos visitar, que sirvam como alimento para criações e recriações e que sejam parte do fluxo comum no âmbito da arte acadêmica. Dessa forma, agregamos mais um referencial como



ponto colaborador nesta reflexão: o plano de composição do retorno, do *re-enactment*. “O *re-enactment* não recria uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que já foi, mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é”. (LEPECKI, 2010, p. 19) Nesta reflexão, Lepecki vem lembrar que, no plano das experimentações contemporâneas, os artistas revisitam obras (coreografias já montadas em outros momentos históricos) buscando dar a elas uma nova roupagem, recriando a obra que já existe. Incluem-se nesse conceito ideias de tradução, da repetição com/como diferença.

Nessa perspectiva, diferentemente das obras teatrais apresentadas pelas companhias de dança na atualidade, que são constantemente revisitadas por artistas/coreógrafos no intuito de recriá-las, o Maracatu vem se reinventando ao longo de sua história centenária. No contexto das comunidades que levam essa expressão como símbolo de sua cultura, recriações constantes são feitas, mantendo-se as matrizes que fazem dela a tradição cultural de um grupo predominantemente negro que adentra em nosso tempo. Novas corporeidades para o Maracatu são reinventadas e ressignificadas. Desse modo, oferecem-se para o olhar do artista da cena novos caminhos de construções estéticas dessa expressividade.

Olhar em planos e decompor o Maracatu, o Jongo, as Congadas e o Tambor de Crioula faz com que a percepção dessas manifestações, que são possuidoras de saberes empíricos, ganhe outros desenhos no tocante à construção do conhecimento nos processos formais. Alimentam-se discursos que são plausíveis para a arte contemporânea e de grande efervescência no âmbito acadêmico, bem como para nós, nas artes da cena-dançante.

A cena ganha ao entender que as expressões artísticas do povo são produções inerentes ao processo de representação da humanidade e sustentam, por meio de sua história, um estilo de arte que não é passado. Elas abarcam características tão fortes que transitam e transpassam cada ocasião, sendo contemporâneas em seu atual espaço e tempo. Evidenciar as expressões afro-brasileiras na cena contemporânea mostra-se como forma de resistência e luta dos povos negros e de suas estéticas no universo da arte.

Em diversos planos, podemos agregar novos conceitos ao nosso conhecimento a respeito da arte. Precisamos oportunizar reflexões que questionem os procedimentos que permitem a sistematização e a organização de nosso conhecimento. Deste modo, ao acompanhar um cortejo de Maracatu, onde irei descer e subir ladeiras, dançando no ritmo cadenciado dos tambores, cantando loas e experimentando no meu corpo uma história



compartilhada naquele momento, incontestavelmente estarei promovendo o conhecimento estruturado pelo outro, em diálogos com o meu “eu”, com minhas histórias, com meu corpo sensibilizado para receber as estéticas da arte popular. A interação da manifestação artística popular com o “eu”, que a aprecia e vivencia, oportuniza novos planos de observação e experiências, texturas que se transformam no contexto do vivente, conexões que permitem um olhar aberto ao sentir.

## Referências

CARNEIRO, S. R. Um impulso para autoestima popular. In: BIÃO, A. (org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Salvador: P&A, 2007. p. 187-197.

DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUVIGNAUD, J. Uma nova pista. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 31-33.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; ESPÍRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: 2009-2010: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

MATSUMOTO, R. Imagens e corpos em movimento. In: COSTA, C. B.; MAGALHÃES, N. A. (org.). *Contar história, fazer história: história, cultura e memória*. Brasília, DF: Paralelo 15, 2001. p. 221-234.

MENDES, M. I. B. S.; NÓBREGA, T. P. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 125-137, 2004.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

# DESENHOS NO CHÃO E PINTURAS NO AR

## Resumo

A proposta deste artigo é discutir a importância do corpo como protagonista no processo de autoconhecimento e produção de saber, em consonância com um ambiente propício aos diálogos de corpo, à experiência e à reflexão. Pretende-se apontar algumas pistas que instiguem o leitor ao exercício imaginativo de deslocar o centro do pensamento de uma perspectiva hegemônica para um olhar pessoal e ao mesmo tempo coletivo de percepção do corpo-pensamento.<sup>1</sup> O espaço no qual se desenvolveram estas investigações e de onde emergiram estas questões são as aulas de dança afro. O foco é a busca de uma dança em afroperspectiva<sup>2</sup> que informe diferentes possibilidades de mover-se com base na relação com a ancestralidade,<sup>3</sup> com a coletividade e com o autoconhecimento.

**Palavras-chave:** Corpo. Educação. Dança afro-brasileira.

## DRAWINGS ON THE GROUND AND PAINTS ON THE AIR

### Abstract

This article discusses the importance of the body as a protagonist in the process of self-knowledge and knowledge production in harmony with an environment prone to body dialogues, experience and reflection. Some clues that instigate the reader to the imaginative exercise of shifting the center of thought from a hegemonic perspective into a personal and at the same time collective view of the perception of the body-thought are presented. Afro dance classes are the object of study adopted, more specifically dances under an Afro-perspective that informs different possibilities of moving based on the relation with ancestors, and collective and self-knowledge.

**Keywords:** Body. Education. Afro Brazilian dance.

### Débora Campos de Paula

Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestranda em Saúde Coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e graduada em Educação Física pela UFRJ. É artista, intérprete/pesquisadora, coreógrafa e preparadora corporal. Integra o Coletivo Muanes Dançateatro, da Universidade Federal Fluminense (UFF).  
E-mail: debcampos2222@gmail.com

- 1 Utilizo a expressão “corpo-pensamento” como referência ao argumento de Leda Martins (2003, p. 65): “Minha hipótese é a de que o corpo em *performance* é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento”..
- 2 O termo “afroperspectiva” refere-se, segundo Nogueira (2015), a “uma forma de abordar o conhecimento, uma maneira de se construir o conhecimento, uma possibilidade de se pensar a partir de um território epistêmico que não seja ocidental, mas dialogando com esses territórios”.
- 3 “Ancestralidade”, segundo Oliveira (2009, p. 4), “é uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos”.

*Minha última prece:*

*Ô meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona!*

(FANON, 2008, p. 119)

Há muito se debruçam os pensadores sobre a dissolução do ainda impregnado afastamento entre corpo e mente e da fragmentação e objetivação do corpo. Essa discussão tem abrangido aspectos perceptivos, cognitivos, motores, afetivos e expressivos em diferentes campos do saber.

Mark Johnson e George Lakoff<sup>4</sup> (1999) propõem o conceito de “*embodiment*”, situando a experiência corporal como algo inerente à compreensão e inserção no mundo. Do mesmo modo, Csordas (2008) aponta que, através da experiência, o corpo é capaz de ressignificar aspectos simbólicos da cultura. Foucault (1987), sob outro prisma, aprofunda-se no impacto das técnicas de poder e de sua dimensão política sobre a instrumentalização dos corpos, dando luz a mecanismos e práticas que atuam sobre eles, os emolduram e os docilizam, destituindo-os de sua condição de agentes.

Spinoza (2009, p. 101) provoca nossa ignorância sobre a potência do corpo: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza [...] – pode e o que não pode fazer”. Em Nietzsche (1992, p. 51), o protagonismo do corpo se torna claro: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e a alma é somente uma palavra para alguma coisa do corpo”.

Deleuze (2002, p. 25), em consonância com Spinoza e Nietzsche, enfatiza a potência do corpo e destaca o dinamismo dos encontros: “Quando um corpo encontra outro corpo, uma ideia outra ideia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes”.

Sobre a relação entre os corpos, José Gil (2013) nos fala de um **corpo paradoxal** ao enunciar as tramas de um corpo poroso, permeável; um corpo que dança, que se põe em movimento, por ser o movimento o seu estado:<sup>5</sup>

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. [...] Em suma, um corpo paradoxal. (GIL, 2013, p. 73)

4 Pesquisadores das ciências cognitivas que discutem importantes descobertas dentro desse campo: a mente é corporificada, o pensamento é em parte inconsciente, e os conceitos abstratos são em parte metafóricos.

5 Trata-se do “movimento dos órgãos; movimento tensional que o mantém em vida; movimento do cérebro e dos pensamentos; movimento no equilíbrio da posição de pé [...]. De uma maneira geral, não há uma única posição do corpo que seja estática”. (GIL, 2013, p. 72)

Outro aspecto que se impõe na abordagem do corpo enquanto protagonista é apontado por Fanon (2008, p. 142): “é na corporeidade que se atinge o preto. É enquanto personalidade concreta que ele é linchado”. Afinada com o autor, compreendo que, no contexto das desigualdades e dos preconceitos raciais experimentados na sociedade brasileira, é no corpo e nas suas representações e valorações que a violência material e simbólica se estabelece. Arrisco dizer, então, que é também no corpo que a resignificação concreta e a mudança paradigmática poderão acontecer.

Colocar em pauta as discussões sobre representações do corpo negro na sociedade e as propostas epistêmicas contidas nas práticas corporais pode indicar um caminho para pôr em perspectiva o lugar ainda subalterno conferido aos corpos negros, aos saberes e às manifestações culturais e artísticas afro-brasileiras.<sup>6</sup>

Cabe investirmos na filosofia afroperspectivista que, segundo Nogueira (2015), é o “movimento de ideias corporificadas, porque só é possível pensar através do corpo. Este, por sua vez, usa drible e coreografia como elementos que produzem conceitos e argumentam”.

O mover em afroperspectiva propõe relações mais fluidas e generosas com o corpo, expresso pelas incontáveis possibilidades de suas partes, pela indissociabilidade entre o dentro e o fora, ativando a participação dos órgãos, fluidos, músculos, ossos, pele, pensamentos, memórias e espiritualidade como matérias não hierarquizadas.

Desta forma, dançando pensamentos e valores cristalizados, expressos no nosso existir corpóreo, podemos buscar caminhos a fim de reconfigurar em profundidade as relações hierárquicas e polarizadas do pensamento, propondo escapes ao logocentrismo.<sup>7</sup>

Compreender e atuar nas artes, na educação e nas relações em comunidade de forma geral, a partir dessa perspectiva, reafirma um caráter político de valorização e ressignificação do negro em nossa sociedade. Como afirma Oliveira (2006, p. 136):

A identidade negra foi [...] colorida e repintada nas cores da tradição afro-brasileira. Identidade que se afirma como projeto político e como construção cultural. Identidade que é ao mesmo tempo resgate e criação. Ipseidade e alteridade. A contínua construção da identidade afrodescendente é uma necessidade da experiência da forma cultural afro-brasileira.

6 Tomamos como referência o entendimento de Muniz Sodré (2017, p. 16-20): “‘Afro’ não designa certamente nenhuma fronteira geográfica e sim a especificidade de processos que assinalam tanto diferenças para com os modos europeus quanto possíveis analogias. [...] *afro*, por comportar processos inteligíveis apenas à luz da *Arkhé* africana

7 “O logocentrismo é uma metafísica etnocêntrica, num sentido original e não ‘relativista’. Está ligado à história do Ocidente”. (DERRIDA, 1973 p. 98)

As muitas indagações sobre o corpo oferecem um olhar caleidoscópico sobre este, que desafiou a imaginação de tantos pensadores. Entretanto, a escuta do personagem central dessa trama parece ainda carecer de espaço, não tendo esgotado toda sua complexidade.

No corpo em movimento se presentifica o diálogo com um espaço-tempo marcado pelo fluxo e pela potência. É no corpo que encarno minhas memórias atualizadas, e é nele que sou devir. No corpo tudo fala. O silêncio grita a imobilidade e cria tramas invisíveis, mas extremamente intensas.

Quando percebo meu movimento, quando sinto meu corpo em estado de dança, compreendo a intensificação e circulação de forças que me habitam. São forças inconstantes, agudas, restritas, englobantes, frouxas, suaves, acachapantes, e outras inomináveis, partindo e seguindo pelo meu continente corpóreo.

A dança onde me encontro e onde investigo possibilidades de escuta do conhecimento ancestral é uma dança que conversa com a terra e com o ar, que se expressa no entre e na comunhão dos elementos que estão dentro e fora do corpo. É um conhecimento que se dá na relação, que se configura na presença e se funda na ancestralidade e que, como aponta Oliveira (2012, p. 40):

[...] tornou-se uma categoria capaz de dialogar com a experiência africana em solo brasileiro [...] uma categoria de ligação, pois a 'maneira pela qual os parceiros de uma relação interagem dá-se via ancestralidade. Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sígnicas, materiais, linguísticas etc.'

Essa dimensão, ofertada pela prática, aponta um particular modo de articular o meu pensamento dançarino e de compreender uma possibilidade de escape após muitos anos de um sentimento de inadequação em face do estabelecido modo de construção do conhecimento etnocêntrico.<sup>8</sup> Tal conhecimento despreza as inúmeras inteligências e saberes. É uma forma de transmissão que imobiliza o corpo, fragmenta a experiência e desqualifica o que não é hegemônico.

Meu trabalho diário desenvolve-se no sentido de criar espaços de experiências estético-sensoriais, tendo como alicerce a investigação do mover em manifestações dançadas de diversas expressões, referenciadas nas culturas africanas e afrodiáspóricas.<sup>9</sup>

A multiplicidade e riqueza do legado que a presença negra imprimiu nas expressões dançadas em nossa cultura e em suas inúmeras

8 "Visão de mundo própria da pessoa que considera a sua sociedade, sua nação, seu país ou grupo étnico superiores aos demais". (ETNOCENTRISMO, 2001, p. 1272)

9 Agrupam-se aqui manifestações populares que tiveram origem na presença negra no Brasil e nos entrecruzamentos desta com culturas europeias e indígenas, tais como: Coco, Caboclinho, Caninha Verde, Maracatu, Samba, Lundu, Frevo, Tambor de Crioula, Capoeira, Cacuriá, entre outras. Incluem-se também as danças denominadas "dança afro" e suas variantes (afro-brasileira, afrocontemporânea, negra, entre outras), compreendidas como aquelas que se desenvolveram a partir da chegada e permanência de negros provenientes do continente africano – em fluxo diaspórico tanto no período histórico que compreendeu o rapto e a escravização como em outros processos migratórios –, que produziram em novas terras manifestações artísticas coletivas que se perpetuaram e foram transmitidas e reconfiguradas por gerações, não sendo, contudo, incluídas no repertório das manifestações folclóricas ou populares. Somam-se ainda as danças que fazem parte dos processos rituais de diferentes expressões religiosas, como Candomblé, Umbanda, Tambor de Mina, Xangô do Nordeste, entre outros.

atualizações, recriações, cruzamentos e hibridizações constitui um campo complexo e infindável de investigação. As reverberações dessa presença naqueles que se dispõem a dançar criam, para cada um, momentos de experiência e encontro com aspectos que ultrapassam os movimentos.

Experimento diariamente a revelação de corpos que rompem os limites de tempo e espaço, atualizando no mover o jogo entre lembranças e esquecimentos. Palavras, sons, interditos, prazeres, imagens, cheiros e pessoas emergem no fluxo dos corpos que dançam. Na passagem que se segue, temos o exemplo de um dos muitos escritos colhidos após uma de minhas aulas.

*O Chão reverbera no meu corpo, o som agita o meu sangue, os movimentos expandem meus sentimentos e o suor derrete minhas angústias. Ritmos que movem meus instintos mais profundos. Dançar me cura, me leva a mim mesma e me lança aos encontros. Acessa energias, forças, medos e reflexões sobre meu ser e estar no mundo, com minhas águas, respirando e acendendo inteirezas. (Aluna não identificada, 2017)<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> Depoimento colhido no caderno do curso Afro Conexões: Memórias de um corpo que dança, após aula regular no Instituto Tear, em 22 de maio de 2017.

Mas seriam esses vestígios idênticos a quaisquer outros suscitados pelas práticas corporais? Ou, ainda, o fato de estarmos inseridos dentro de uma proposta estética afrorreferenciada estabelece a construção de outras tramas e, portanto, de outros textos deste corpo-pensamento? O que me faz crer que de alguma forma os corpos que transitam nessas tão diversas práticas se tocam na profundidade de suas expressões rizomáticas? (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 33)

Respondo, ainda imersa na dúvida curiosa, que o meu corpo informa um lugar comum: a terra sob os pés. Deste ponto, parto para perceber uma relação particular de diálogo do corpo com o meio que o suporta e lanço a hipótese de que as manifestações dançadas que nasceram e se desenvolveram a partir da existência e experiência dos corpos negros em movimento no Brasil conversam com o chão em uma dimensão de pertencimento, conexão e afirmação.

Outros sentidos de comunicação dos corpos no universo sensível foram por mim percebidos ao longo de minha vivência como professora, dançarina e pesquisadora do movimento. Entretanto, instiga-me buscar as falas corporais dos sujeitos inseridos nessas práticas a partir da multiplicidade das vivências próprias, em interlocução com as propostas de movimento das danças afro-brasileiras.



Refletindo sobre o espaço educativo que se estabelece nas trocas de experiências corporais das aulas de dança afro, um grande desafio é buscar uma prática educativa que se coloque a serviço de alguns princípios fundamentais que são a base do meu pensamento dançante e alicerçam minhas investigações artísticas e educativas. São eles:

1. Encontrar a si mesmo em um copo expressivo, comunicante, vivo e conectado, sendo o corpo em toda a sua potência.
2. Ampliar a conexão com o ambiente e com os outros corpos em uma perspectiva ecológica.
3. Fornecer um espaço propício à invenção e ao inusitado.
4. Valorizar o caminho, o processo como formação.
5. Reforçar que cada encontro é único e imprescindível e que cada movimento é “o primeiro”, inaugural no que tange à importância de estarmos inteiros no mover.
6. Ampliar o espaço para os diálogos de corpos.

Partindo do olhar atento e do contínuo visitar desses princípios, meu trabalho se desenvolve no sentido de criar espaços de fluência de si, buscando o encontro de cada um com sua trajetória corporal e com a reverberação mútua entre coletividade e expressão pessoal. Neste caminhar, destaco a importância dada ao sentido de coletividade enquanto encontro e dinamizador das potências individuais.

O fazer corporal integrado a um grupo promove diálogos inaudíveis, ativando percepções sobre o outro, sobre si mesmo e sobre a força presente na reunião. Com o outro partilho, me espelho e me singularizo, encontro eco sobre meus saberes, inseguranças, limitações e potências. Com o grupo me multiplico e aprofundo meu entendimento de corpo em relação. O corpo em relação se move tanto no fluxo entre os sujeitos como no mergulho particular nas diversas camadas que constituem o sujeito.

Outro fator relevante é a presença constante da ideia, da energia, da resignificação e da atualização da ancestralidade. A ancestralidade é o *leitmotiv* das investigações corporais, o lugar e tempo de encontro da presença humana com as outras presenças que animam o mundo.

Para que esse trabalho se desenvolva, o ponto de partida é um ambiente acolhedor, com estímulo à vivência de uma dança preocupada com a presença do corpo dançante e na qual a forma se investe do desejo de comunicar, e não da ideia de perfeição. A técnica do movimento é percebida na abertura de espaços internos de compreensão corporal. O foco é o contato com o movimento sendo instigado por músicas e propostas motoras de referências africanas e afrodiáspóricas de diversas partes do mundo.



A força da (re)existência dos povos africanos que chegaram e chegam ao Brasil imprime fluxos de história viva, proporcionando contato com lugares, tempos e energias ancestrais manifestos nos corpos que se movem. Trata-se de um mover que revela prazeres, interditos, julgamentos, encontros e dificuldades, impregnado de lembranças e esquecimentos.

Neste sentido, a dança é uma proposta de encontro e de criação de si. O caminho se faz na enunciação do corpo, tendo-o como pergunta e resposta. Pretende-se provocar o corpo a “se dizer”, a falar em sua língua própria aquilo que precisa e que deseja ser dito.

As estradas são tantas quanto os pés visíveis e invisíveis que habitam o espaço de encontro dançante. A aula como encontro e lugar de rito e celebração é, portanto, um ambiente onde o corpo se conecta a uma trama de afetações e é instigado a mergulhar nas cores por ele mesmo reveladas.

Junto dos demais corpos dançantes, investigo com escuta ávida minhas falas de corpo, meus sentidos e saberes, que se desdobram a cada aula dada, montagem coreográfica ou *performance*. Sou uma legião em diálogo perene.

A pesquisa com o corpo se desenvolve no sentido de buscar pistas nos diálogos de corpo que apontem para uma educação construída a partir da fé nos homens capazes de se reinventar. Nas palavras de Freire (2005, p. 93): “Não há também diálogo se não há uma imensa fé nos homens. Fé no seu poder de fazer e refazer. De criar e recriar. Fé na sua vocação de ser mais, que não é privilégio de alguns eleitos, mas direito dos homens”.

Devo admitir que encontrar os vestígios de um saber corporal nas inúmeras tessituras que emergem em uma única aula, ou apenas em um dos muitos aspectos de uma dança popular afro-brasileira, é como plugar-se a uma gigantesca antena, captando, decodificando e, sobretudo, sendo afetada por vibrações que extrapolam aquilo que é apenas visto.

O esforço se dá principalmente por se compreender que a concretização dessa prática pedagógica ocorre em um terreno em constante mudança, em um jogo onde as peças são entendidas como proponentes das regras em curso, onde a subversão é bem-vinda e mesmo incentivada, e onde o pensamento do corpo se dá também nos entrecruzamentos, nos espaços dos “erros”, nos travamentos, na negação do movimento.

Essa abertura à possibilidade em muito se assemelha àquilo que Simas e Rufino (2018, p. 18) apresentam como “pedagogia das encruzilhadas”: “a perspectiva da encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são

possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos”.

O corpo em estado de dança é, portanto, o protagonista da investigação que se desenvolve nas aulas de dança afro enquanto espaço de escuta. O que se lança como desafio é contribuir para a experiência reflexiva sobre e, principalmente, com o corpo, tanto no meio acadêmico como nos ambientes de desenvolvimento da prática da dança.

A conversa está aberta, pois o corpo é feito de poros permeáveis. Assim, ponho-me a inventar meu caminho enquanto meus pés se movem.

## Referências

CSORDAS, T. J. *Corpo/significado/cura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

DELEUZE, G. *Espinoso: filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. I.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ETNOCENTRISMO. In: HOUAISS, A. (ed.). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1272.

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

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Ligia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GIL, J. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, 2003.

NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Mário da Silva. São Paulo: Linoart, 1992.

NOGUERA, R. Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza. [Entrevista cedida a] Tomaz Amorim. *Portal Geledés*, São Paulo, 12 jul. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

NOGUERA, R. *O ensino de filosofia e a Lei 10.639*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

2 Depoimento de Daniele Gomes (a mãe) e Layza Griot (a filha), no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 2016.



OLIVEIRA, E. D. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Curitiba: Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, E. D. Epistemologia da ancestralidade. *Entrelugares: revista de sociopoética e abordagens afins*, v. 1, p. 1-10, 2009.

OLIVEIRA, E. D. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, Brasília, DF, n. 18, p. 28-47, 2012.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SODRÉ, M. *Pensar Nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

SPINOZA, B. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.



## TERRITÓRIO, SUBJETIVIDADE E RECEPÇÃO: A Festa do Coco criando espaço incorporado

### Resumo

Este artigo é parte integrante de minha dissertação de mestrado realizada na Universidade de São Paulo (USP), no programa de Estudos Culturais na área da Filosofia. Ao longo do texto, discuto as negociações realizadas durante a Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi que evidenciam maneiras de como ocorre a construção do espaço subjetivo da festa através das inter-relações entre as trajetórias humanas e não humanas e suas subjetividades. Chamo de construção do espaço subjetivo as outras linhas de vida estabelecidas no local da festa e que também organizam a construção de seu território, como o círculo, evidenciado na formação da roda de coco, e as pequenas linhas retas, produzidas pela ligação entre as duplas brincantes no centro da roda. Esta construção do espaço subjetivo da festa se dá juntamente com a linha retangular da arquitetura do local: o formato do barracão. Os estudos da Estética da Recepção me ajudaram a discutir a relação entre o público das festas, seus horizontes de expectativa e suas produções de subjetividade, ou seja, os processos de criação de subjetividades que ocorrem durante a festa e a brincadeira.

**Palavras-chave:** Brincadeira. Coco de roda. Dança. Espaço. Recepção.

### Petícia Carvalho de Moraes

Mestre em Filosofia com área de concentração em Estudos Culturais pela USP. Especialista em Dança pela ESEF e em Filosofia e Autoconhecimento pela PUCRS. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela UNESP.  
E-mail: peticiac@gmail.com

## TERRITORY, SUBJECTIVITY AND RECEPTION: The Festa do Coco creating incorporated space

### Abstract

This article is an integral part of my master's thesis held at University of São Paulo (USP), in the program of Cultural Studies in the area of Philosophy. In this article, I discuss the negotiations carried out during the Festa do Coco of the Ipiranga and Gurugi quilombola communities of Paraíba, which show how the construction of the party space occurs through the interrelations between human and nonhuman trajectories and their subjectivities. That is, I present events that expose the construction of the subjective space of the Festa do Coco. I call construction of subjective space the other lines of life established in the place of the party, and that organize the construction of its territory,



such as the circle, evidenced in the formation of the coco de roda and small straight lines produced by the connection between the playing pairs in the center of the circle. This construction of the party's subjective space occurs along with the rectangular line of the architecture of the place: the format of the shed. The studies on Reception Theory serve to discuss the relation between the party people, their horizons of expectation and their productions of subjectivity, that is, the processes of creation of subjectivities that occur during the party and the play.

**Keywords:** Play. Coco de roda. Dance. Space. Reception.

## Trajetórias espaciais: o corpo como atravessamento do espaço público e privado

No sábado dia 27, cheguei à festa às 20 horas. **O local da festa era ao lado de um bar** próximo à casa de Ana. **Este bar pertencia ao pai de Ana e, devido ao seu recente falecimento, estava sendo dirigido por outra pessoa.** Isto pareceu gerar certa **tensão, pois aparentemente o novo dono do bar queria fazer mudanças na Festa do Coco** e havia convidado um grupo de forró universitário para tocar na festa. (Ana me disse que convidava outros grupos para participar da festa, mas, naquela noite, ficou bem claro que os músicos não tinham sido convidados por ela e sim pelo dono do bar) [...] A festa começou com um discurso de Ana, discurso esse que na maior parte do tempo se dirigiu aos políticos da cidade pedindo mais investimento nas manifestações populares. Ela disse que a atual gestão política estava fazendo menos do que fez a gestão passada em prol da cultura popular, **disse também que a 'cultura de raiz' (termo usado por ela) ainda era tratada como 'produto de terceira' (idem) e que é bem mais fácil o investimento de bandas que vem de fora do que da cultura popular gerada ali.** Disse ainda que tinha participado da Conferência da Cultura na semana anterior e que sabe que muitas das coisas discutidas naquele lugar não sairão do papel, mas que o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo iria continuar **brigando para que sua cultura fosse valorizada.** Percebi um grande engajamento político durante toda a festa naquela noite. [...] **O grupo de forró atraiu outras pessoas da comunidade, que pareciam não participar da Festa do Coco,** mas que entraram para dançar o forró. Entretanto, **os músicos tiveram que aguentar as vaias de muitos participantes**



**da festa que diziam querer a volta do grupo de coco.** O forró durou trinta minutos e logo voltou-se o coco de roda. (Diário de Campo 1, 27 de julho de 2013, grifo nosso)

Desde seu reinício em 2009 a Festa do Coco acontecia em um barracão coberto e cimentado, localizado ao lado de um dos bares da comunidade Ipiranga. Este bar, até início de 2013, era dirigido pelo pai de Ana, contramestra do coco de roda, e o espaço era cedido para a realização da Festa do Coco para a comunidade e visitantes.

O quilombo Ipiranga dista aproximadamente vinte e dois quilômetros da capital da Paraíba e pertence ao município do Conde. Próximo a esse quilombo está o quilombo Gurugi e o assentamento Gurugi II. Por possuírem sua extensão territorial de forma a quase ligarem-se uns aos outros, muitas pessoas possuem familiares espalhados pelos dois quilombos e pelo assentamento. Esta proximidade fez com que os moradores se juntassem no início do século XXI pela luta de posse das terras, pelo interesse em retomar a prática do coco de roda e, posteriormente, a Festa do Coco. A Festa do Coco era prática antiga no quilombo, porém não realizada durante mais de cinquenta anos. A brincadeira de coco de roda também deixou de ser praticada durante muito tempo, porém, em 2009, ela já havia sido retomada através da formação de um grupo que envolvia pessoas das três comunidades: o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo.

A Festa do Coco, espaço de compartilhamento coletivo, mistura-se com o território familiar. Ao ser realizada no barracão ao lado do bar, a mestra Dona Lenita e sua filha, contramestra Ana, que assumem a organização das festas e do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo, dividem o espaço de trabalho com o pai de Ana. Com o falecimento deste, a Festa do Coco passou três meses sem ser realizada e o seu retorno, em julho de 2013, gerou certa apreensão em Lenita, Ana e outros integrantes do grupo. Essa apreensão devia-se ao fato de não saber como seria a festa com o espaço do bar pertencendo a outro proprietário.

A festa recebe pessoas vindas de muitos lugares: dos dois quilombos, que organizam-na de maneira coletiva, do município do Conde, da capital paraibana, de outras cidades, de outros estados e, às vezes, de outros países. Nem todos os moradores dos três quilombos participam da festa, aliás, o número de moradores que não participam é bem maior do que os que participam. Os visitantes vindos de fora dos quilombos e do município próximo são, normalmente, estudantes e professores universitários pesquisadores.

O Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo auxilia durante toda a festa a brincadeira do coco de roda. Observar a brincadeira é importante para quem visita a festa pela primeira vez, porém o intuito da festa é que todos brinquem e façam parte da roda.

O espaço da Festa do Coco nos envolve nas vidas de outros seres humanos e em nossas relações com não humanos (o barracão, os instrumentos, as saias, a comida) e indaga como responderemos ao nosso encontro temporário. (MASSEY, 2008) Ele vai se construindo através das relações estabelecidas entre diferentes corpos e suas diferentes trajetórias de vida, de experiências, de repertórios de movimento e de relações com o espaço.

Na festa de julho de 2013 o novo proprietário do bar, apesar de permitir a realização da festa, convidou um grupo de forró para tocar em alguns momentos. Imagino que o dono do bar cogitava que o grupo de forró atrairia outro público à festa. Ana imaginava que ele gostaria de, aos poucos, diminuir a prática do coco de roda, ao invés de dizer que não queria mais a festa em seu bar. A festa realmente atraiu novos públicos: muitas pessoas das comunidades e cidades próximas que não costumavam participar estavam presentes. Porém, construiu-se na festa dois espaços diferentes: dentro e fora do barracão. De um lado, o coco de roda acontecendo, do outro, corpos imóveis frustrados à espera do momento em que seus desejos fossem atendidos. Frustrados, pois era evidente que alguns participantes da festa vieram somente porque o grupo de forró tocava e a demora na apresentação do grupo de coco de roda gerava uma insatisfação nas pessoas que estavam do lado de fora do barracão, que queriam ouvir e dançar o forró universitário. Trinta minutos depois, os sujeitos inverteram a situação de espera, porém a lógica permanecia a mesma. Da mesma forma, enquanto o grupo de forró tocava, os corpos dos brincantes de coco de roda, se colocavam do lado de fora do barracão, esperando a volta do coco, pois não queriam a presença do grupo de forró em sua festa. Quando a troca acontecia, o espaço do barracão se modificava, outros corpos vinham compor o espaço e, conseqüentemente, novas subjetividades e novos processos de subjetivação<sup>1</sup> (GUATTARI; ROLNIK, 1996; PELBART, 2013) estavam em jogo, isto porque a formação da subjetividade e seus processos de construção são essencialmente sociais e variam infinitamente: da submissão do indivíduo aquilo que recebe como influências, à sua apropriação, gerando diferença e criação. (GUATTARI; ROLNIK, 1996) Nesta festa, os processos de subjetivação, ao brincar de coco de roda e ao dançar forró, sofriam as influências da alteração da sonoridade no local, a mudança das regras de como brincar

1 Quando falo em subjetividades, estou falando de tudo que já atravessou os corpos antes de virem à Festa do Coco e, quando falo em processos de subjetivação, falo da produção de subjetividade gerada durante os acontecimentos da festa. Félix Guattari e Suely Rolnik (1996) entendem a subjetividade como algo fabricado, modelado, recebido e consumido. Para eles, a subjetividade não está relacionada a uma ideia de natureza humana, mas de trocas coletivas. Assim, a produção de subjetividade vem para substituir e ampliar o conceito de ideologia.

e dançar e a mudança de como se relacionar com o outro: pelo toque ou pelo olhar, em roda ou em duplas, repetindo ou criando etc.

Apesar de o forró e o coco de roda serem chamados de práticas populares e possuírem características que os aproximam artisticamente, o que movia os participantes em festa era, em parte, desejos antagônicos. De um lado, a expectativa de ouvir uma sonoridade feita pelos moradores das comunidades realizadoras da festa e canções, de dançar em roda e de estabelecer relações através do olhar, do outro lado, a expectativa de ouvir um grupo vindo de fora com canções que estavam na moda, tocando em todas as rádios, de dançar em pares e de conduzir ou ser conduzido.

É importante frisar que, no Brasil, a prática do forró sofreu diversas transformações com o desenvolvimento da indústria cultural, possibilitando a existência de diferentes forrós. O grupo de forró convidado naquela noite tocava o que os paraibanos chamam de “forró de plástico”, ou seja, um forró feito com teclado e outros instrumentos eletrônicos, com muita influência da música pop norte americana. Ao ouvir o discurso de Ana, é possível entendê-lo sob a ótica de que o coco de roda realizado naquele dia era uma “cultura de raiz” e o forró tocado no mesmo dia não era. Certamente Ana não falava somente da origem dessas práticas, de serem ritmos, jogos ou danças que surgiram na Paraíba ou não, ou de terem surgido ou não naquele quilombo específico, mas de uma manutenção de características de recepção, memória e apropriação. De uma relação entre passado, presente e futuro, uma relação entre os corpos presentes e os acontecimentos que se estabeleciam no local.

Com a morte do pai de Ana, a festa não demorou muito para ser transferida para outro barracão construído na comunidade Ipiranga. O barracão foi construído com um recurso obtido pelo prêmio do Ministério da Cultura em 2010 e, em novembro de 2013, o barracão foi inaugurado. Neste outro espaço, independente do bar, novamente consigo encontrar o embaralhamento entre espaço familiar e social: o barracão está localizado em frente à casa de Ana e ao lado de casas de outros parentes dela. Esta mistura entre as trajetórias familiares e sociais, na prática do coco de roda, parece ter sido sempre comum:

Consegui também, durante a festa, conversar com senhor João, um dos brincantes. **Ele me contou que antigamente a festa do coco era feita na casa das pessoas**, normalmente durante o mês de junho e julho, nas festas de São Pedro, Santo Antônio, São João e Sant’Ana. **Disse que a brincadeira era normalmente feita do lado de fora**

**da casa, no terreiro ou quintal.** (Diário de Campo 3, 28 de junho de 2014, grifo nosso)

Assim, a subjetividade da Festa do Coco é criada através das relações existentes entre família e comunidade, privado e público, os que vêm de fora e os que são de casa, sofrendo todas as tensões das convivências e assumindo características dessas relações.

## Produzindo espaços relacionais

A festa estava muito lotada, com aproximadamente duzentas pessoas, como tinha sido em minha primeira visita em julho de 2013. Mas desta vez eram duzentas pessoas que não entravam na roda. Fui novamente desconcertada, pois **em julho de 2013 as pessoas entraram na roda logo na segunda música e todos participaram o tempo todo**, ficaram muitas pessoas assistindo, mas a roda de coco era enorme e apertada de tantos brincantes. **Em abril deste ano o que mudou foi a quantidade de pessoas**, demorou um pouco mais para as pessoas aderirem, **mas com o tempo as pessoas entravam e saiam do jogo com naturalidade. Já nesta terceira visita, o público assumiu esse lugar passivo durante a primeira uma hora.**

Poucas pessoas se propunham a brincar. **A roda foi perdendo força. Em uma hora parecia que a festa iria se acabar.** Chegou a sobrar três pessoas dançando. [...] Enfim, após a apresentação da quadrilha, Dona Ana convidou os dançarinos para brincar também, e **um novo momento da festa se iniciou. Digo novo, pois as relações se modificaram e, em minutos, a maior parte dos visitantes estava na roda dançando e cantando. Chegaram momentos em que não cabia tanta gente na roda, em outros não cabiam tantas duplas no centro e, finalmente, em alguns, não dava mais para saber o que era roda, o que era centro e se havia roda ou centro.** (Diário de Campo 3, 28 de junho de 2014, grifo nosso)

Para pensar o território da Festa do Coco não é possível somente entendê-lo como um barracão, com um teto coberto de telha e o chão cimentado, pois esta estrutura abriga a festa, mas não revela toda a sua territorialidade e não expõe a complexidade dos acontecimentos. Para obter a dimensão espacial é necessário, em alguns momentos, ampliar o olhar e, em outros momentos, reduzir a abertura do olhar em relação à estrutura do barracão.

É necessário produzir diferentes tónus atencionais, diferentes aberturas para a percepção visual e hápticas dos acontecimentos. (KASTRUP, 2009)

Na terceira festa visitada me deparei com a situação descrita no excerto acima do Diário de Campo 3: a festa estava cheia de pessoas vindas de fora da comunidade, a ponto de não caberem no barracão, e, assim como no caso descrito no início deste capítulo, muitos dos visitantes desta festa não estavam lá para dançar coco de roda. Neste caso, não era o forró, mas a apresentação de uma numerosa quadrilha junina que movia o desejo de muitos visitantes de estar ali. Esta quadrilha era ensaiada no município do Conde, próximo aos quilombos, e por isso possuía inúmeros jovens dos quilombos como participantes. A apresentação atraiu muitos pais e amigos desses jovens, que não costumam frequentar a Festa do Coco. Por isso, as tentativas de efetivar, no início daquela noite, o espaço de jogo do coco de roda foram frustradas. O Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo insistia, mas os visitantes não se interessavam em compor a roda, em brincar juntos, de modo que a roda foi se esfacelando. Os integrantes da roda tentavam construir o território, porém este parecia querer se desconstruir ainda antes de se estabelecer. Em menos de uma hora parecia que não haveria mais festa. O coco de roda somente se restabeleceu após a apresentação da quadrilha. E, neste segundo momento, com novas intensidades.

Quando falo em ampliar o olhar, falo da importância de entender as negociações estabelecidas dentro da comunidade quilombola e entender os desejos que mobilizaram as trajetórias dos visitantes até a Festa do Coco. Olhando de maneira ampla, a festa começa a se territorializar horas ou até mesmo dias antes de seu início, com a tomada de decisão de ir a festa. Mas também é importante reduzir a abertura do olhar, pois o simples ajuntamento de pessoas dentro do barracão com suas diferentes trajetórias de “estórias-até-agora” (MASSEY, 2008, p. 29), suas diferentes histórias e geografias, não fazem a Festa do Coco. “O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio”. (DELEUZE, 1997, p. 73) Quer dizer, não são somente as diferentes subjetividades de cada visitante pertencente a diferentes grupos sociais que constroem a festa do coco, mas também as subjetividades do local: do barracão, da brincadeira de coco de roda, das saias, dos instrumentos e canções. Assim, olhando com mais foco, a festa somente efetiva a construção de seu território quando a brincadeira consegue se estabelecer. A construção do território da festa é codependente das relações subjetivas, dos afetos e negociações gerados no local e também codependente do estado de jogo.



O jogo faz com que a linha de organização do território, retangular, se arredonde e não permaneça estática, pois a brincadeira é criada através da formação de uma roda, que gira em um fluxo de movimento anti-horário. Todos os participantes, para fazer parte do jogo, precisam compor a roda e se movimentar nela. A energia nesta nova linha é projetada, através do olhar, e concentrada em seu centro. O fluxo e a movimentação organizada da roda criam um cilindro coletivo. Essa sensação de energia comunitária e a realização de um mesmo passo básico estabelece o território do jogo.

Um segundo momento do jogo, ainda mais intenso, acontece dentro da roda e é realizado em duplas. Dentro da roda, as pessoas estão expostas a “encontros aleatórios, a afetar e a serem afetadas de todos os lados e de todas as maneiras: a se desterritorializarem. E as intensidades que surgem destes movimentos dispõe de uma variedade incrível de matéria de expressão”. (ROLNIK, 2011, p. 89) Assim, suportados por uma energia comunitária que literalmente os envolve, a roda e os brincantes em dupla podem experimentar a desorganização do passo básico, estabelecer novos fluxos e criar novas movimentações. O ato criativo, realizado pelas duplas no centro da roda, é um ato de improvisação e negociação. Sempre que um corpo se dirige a outro corpo sem saber exatamente o que vai fazer, aberto aos acontecimentos e exposto a viver experiências ainda não vividas, acontecem diversas corpo-negociações que provocam estados de desterritorialização. (ROLNIK, 2011) Quer dizer, no desejo de compreender o outro e estabelecer um comum compartilhado, os corpos produzem desestruturas subjetivas e, conseqüentemente, desestruturam-se corpo e espaço. O território do coco de roda é então constituído pela tensão entre o processo de territorialização da roda e os processos de desterritorialização das duplas brincantes.

A concentração de energia no centro da roda parece atrair todos os corpos para dentro dela e, quando muitos corpos ocupam seu centro, uma grande carga de energia criativa é liberada. Porém, a ampliação do alcance do movimento, o envolvimento de todas as partes do corpo na brincadeira e a intensidade ao qual o movimento é executado, faz com que o corpo, depois de alguns minutos, caminhe para a exaustão. Quando a exaustão acontece, a pessoa pode chamar outro da roda para dançar com seu parceiro ou ambos podem sair do centro e retornar para a formação em roda. Contudo, quando muitos pares são atraídos para o centro da roda e a roda se desfaz, não há outra opção a não ser pararem de brincar. Este processo de desterritorialização, produzido pelo esfacelamento da roda e pela exaustão dos corpos, gera a “destruição” do espaço da festa, ou seja, leva a sua



finalização. Como a brincadeira dentro da roda transforma essa energia concentrada em potencial criativo, é muito difícil estancar o desejo de todos os corpos de se deslocarem para o centro e de se desterritorializarem; é também muito difícil restabelecer a concentração da roda depois que a maioria dos corpos experimentam juntos a energia de criação e autonomia presentes neste segundo momento do jogo. Às vezes, para que a festa não se acabe, finaliza-se somente a brincadeira e Ana, a contramestra, chama um grupo que veio para se apresentar naquela festa. Assim, o jogo pode depois recomeçar e ser novamente sustentado por horas.

Percebo então, que a brincadeira do coco de roda abarca em si processos de territorialização e desterritorialização. O espaço da festa ganha intensidade e sentido com o início da brincadeira e com a formação da roda, os corpos são acolhidos e se reconhecem neste espaço, porém, são atraídos para o seu centro e levados a jogar com uma outra pessoa. No centro da roda, o corpo é desafiado a gerar variação através da repetição, a negociar com o outro, e, para isso, precisam deixar suas certezas de lado e novamente desterritorializar-se, abrir-se para possibilidades de surgimento do novo.

### **Horizonte de expectativa: recepção e participação na Festa do Coco**

Em uma das festas que participei, um dos senhores integrantes do Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo me contou que há mais de cinquenta anos a divulgação da festa era feita boca a boca. As pessoas iam avisando umas às outras que haveria Festa do Coco na casa de fulano. Segundo ele, vinham pessoas de longe para participar. Entendi, então, que o costume de receber pessoas vindas de fora do quilombo para a festa não é um costume recente e, sim, comum a esta prática. Com a presença de pessoas de fora do quilombo nas festas, com as diversas necessidades de apoios e financiamentos governamentais e privados para que a festa aconteça e para que o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo possa se manter em atividade, compreender as relações de recepção da Festa do Coco se torna uma ação bastante complexa. Entendo como recepção as ações de compreensão e envolvimento dos corpos em um acontecimento. Durante o processo de percepção de um acontecimento pelo corpo, o ser humano mobiliza sua memória, arquivo, repertório (TAYLOR, 2013) e horizonte de expectativas (JAUSS, 1994) a fim de compreender o acontecimento e encontrar uma forma de se envolver ou não com ele. Os conceitos de

memória, arquivo, repertório e horizonte de expectativa são também conceitos codependentes.

A memória funciona no aqui e agora da festa, ligando o passado ao futuro. Ela trabalha através de arquivos, que, neste caso, são os possíveis registros sobre a Festa do Coco ou sobre práticas culturais sociais que envolvam o coco de roda, lidas em textos, apreciadas em vídeos ou mesmo imaginadas; e trabalha também através do repertório, que é um conhecimento incorporado de vivências e experiências anteriores, vividas na própria Festa do Coco, em outras festas populares ou em brincadeiras populares. (TAYLOR, 2013) Arquivo e repertório atravessam-se a todo momento.

O horizonte de expectativa de cada participante da festa é particular, isso porque “o espectador também age [...] Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares”. (RANCIÈRE, 2012, p. 17) Além disso, no decorrer da própria festa, as experiências observadas e vividas no local, através dos agenciamentos com outros corpos, acabam por compor novas memórias, arquivos e repertórios. Por isso, o corpo que retorna à próxima Festa do Coco é sempre outro corpo. O participante que retorna à Festa do Coco tem a própria festa anterior como seu horizonte de expectativa, mas, assim como seu repertório foi transformado pela festa anterior, muitos outros corpos também foram transformados, compondo sempre uma nova Festa do Coco.

Lembro-me bem de duas experiências que tive no processo de pesquisa e visitas à Festa do Coco. Em algumas visitas, levei comigo amigos que moram no estado de São Paulo e que queriam ter contato com a celebração. Em certo momento da festa, eles teceram comentários sobre a relação entre suas expectativas e o que estavam vivendo naquela noite. Uma delas, em julho de 2014, disse achar a festa bem “mais moderna” do que imaginava; e a outra, em março de 2015, usou os termos “mais rústica” e “mais simples” do que imaginava. É impossível conhecer todas as experiências anteriores que estavam em jogo nos seus comentários, porém, ambas moram na cidade de São Paulo, possuem graduação na área de humanas e estão envolvidas com o fazer artístico. Mesmo assim, seus comentários apontaram para ideias opostas sobre a Festa do Coco e as duas utilizaram o termo “a festa me parece bem mais [...] do que eu imaginava, inclusive, em relação aos seus comentários (comentários feitos por mim) sobre ela” (compartilho esta experiência não para discutir se a festa é mais moderna ou mais rústica, mas para expor as relações entre o horizonte de expectativa e o efeito da festa nessas duas pessoas).

Estes dois comentários me permitiram acessar alguns horizontes de expectativa coletivos presentes na festa. Coletivos não por alcançar a todos, mas por alcançar alguns grupos participantes. Muitos estudantes universitários, professores universitários e pesquisadores frequentam a Festa do Coco e muitos moradores dos quilombos Ipiranga, Gurugi I e II optam por não frequentá-la. Além disso, para que a Festa do Coco tenha algum tipo de apoio financeiro (como o apoio recebido para a construção do atual barracão) e para que o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo possa atuar também fora da comunidade, é necessário que eles possuam apoios políticos via secretarias de cultura dos municípios adjacentes. É possível, então, imaginar como as pesquisas acadêmicas e a indústria cultural influenciam estes horizontes de expectativa, mobilizando ou não as pessoas até a festa, realizando leituras desta e influenciando seu acontecimento.

Os discursos verbais presenciados por mim, durante as festas, eram sempre recheados de influências acadêmicas e políticas, pois seus enunciadores tinham como principal objetivo deixá-los reverberar em algumas pessoas presentes, como pesquisadores, acadêmicos e políticos. As Festas do Coco sofrem fricções entre sua experiência viva, seu acontecimento único e as necessidades de enquadrá-la em termos e conceitos criados pela academia e também utilizados pela política: a cultura, a cultura popular, a etnografia, a antropologia, o folclore e seus muitos outros desdobramentos. Além disso, sofre também fricção com experiências de jogo, dança e práticas populares anteriores, vividas pelos corpos participantes e mediadas pela indústria cultural, fricção esta que influencia tanto a presença quanto a ausência de muitos moradores dos quilombos na Festa do Coco.

A criação de um grupo específico para apresentar o coco de roda em outros locais – o Grupo de Coco de Roda Novo Quilombo; a nomeação de mestres do coco de roda, prática que só se iniciou através da criação do grupo dado a necessidade de ser reconhecido pelo Ministério da Cultura<sup>2</sup> e ter o espaço da comunidade reconhecido como território quilombola; e o convite de outros grupos para se apresentar durante a Festa do Coco, são alguns resultados dessas fricções. Porém, a festa parece romper com alguns horizontes de expectativa: tanto a expectativa de uma festa popular massiva, ao gosto da indústria cultural, em que a pessoa se esconde no meio da multidão, distanciando o fazedor do apreciador e se envolvendo em um fazer espetacular, da cultura do entretenimento; quanto a expectativa de um fazer tradicional, que congela sua prática em formatos estipulados pela academia e distribuídos intelectualmente como algo existente há séculos, denominando aquele fazer de práticas primitivas, perdendo seu

2 É importante lembrar que a lei que oficializa o reconhecimento formal dos mestres populares surge, no Brasil, somente em 2010, em decorrência da criação do Plano Nacional de Cultura pelo MinC. Entretanto, alguns estados do nordeste já possuíam essa prática antes de 2010. O Governo do estado do Ceará, por exemplo, possui a lei que institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará.

frescor, sua contemporaneidade, sua novidade e, enfim, impedindo que a experiência de fato aconteça.

É preciso, então, deixar de lado os horizontes de expectativa presentes na memória coletiva e se voltar novamente para a singularidade, pois a Festa do Coco provoca processos de dessubjetivação dessas memórias coletivas e acessa experiências ainda não vividas. A distância entre o horizonte de expectativa dos participantes e a festa-brincadeira, entre o já conhecido de experiências anteriores e a mudança gerada pela acolhida ao jogo, determina o “caráter artístico” (JAUSS, 1994, p. 31) da Festa do Coco. A arte da festa acontece quando esta se distancia do gosto comum ao participante, quando ela surpreende. E essa surpresa acontece via experiência, que é sempre singular.

A Festa do Coco provoca nos corpos uma relação entre as experiências já vividas e o ato de se lançar ao jogo, ao inesperado. Esse passado e futuro constroem juntos o espaço da festa, um espaço em acontecimento. No corpo suando, no chão de cimento levantando poeira e na pele do tambor vibrando, o presente ganha movimento e adjetivos em andamento.

## Referências

BRASIL. Ministério da Cultura. Lei no 12.343, de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura – PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 3 dez. 2010. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12343.htm). Acesso em: 19 jan. 2015.

CEARÁ. Lei no 13.351, de 22 de agosto de 2003. Institui, no âmbito da administração pública estadual, o registro dos mestres da cultura tradicional popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências. Ceará: Secretaria da Cultura, [2003]. Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/legislacao/leis-estaduais-da-cultura-a-partir-de-2003>. Acesso em: 13 abr. 2015.

DELEUZE, G. O que as crianças dizem. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 73-79.

GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

JAUSS, H. R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.



KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

MASSEY, D. B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORAES, P. C. *A Festa do Coco das comunidades quilombolas paraibanas Ipiranga e Gurugi: acontecimentos e corponegociações*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-15122016-200643/publico/Moraes\\_PetaciaCarvalhoEACH\\_USP\\_EstudosCulturais.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-15122016-200643/publico/Moraes_PetaciaCarvalhoEACH_USP_EstudosCulturais.pdf). Acesso em: 25 out. 2018.

PELBART, P. P. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, 2013.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

TAYLOR, D. A memória como prática cultural: mestiçagem, hibridismo, transculturação. In: TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 125-164.

# DANÇA E MÚSICA DE BLOCOS AFRO: fundamentos de uma poética e política negra

## Resumo

A abordagem sobre Dança e Música dos Blocos Afro na cidade de Salvador-Bahia enfatiza os princípios que orientam uma poética e política negra enquanto uma forma de organização social e estratégia do Movimento Negro contemporâneo. Identifica-se que as instituições da educação oficial, em todos os níveis, não vem contemplando os conhecimentos e saberes que as instituições artístico-culturais negras produzem, apesar das ações e políticas afirmativas do Movimento Negro Unificado junto ao Estado brasileiro para o reconhecimento e valorização da sua identidade cultural. Nesse sentido, alguns autores auxiliam a definir conceitos, articular pressupostos e chegar a algumas evidências, tais como Santos (2003), Santos (2015), Gomes (2017), Silva (2011), entre outros. Acredita-se que somente com uma mudança de pensamento e ação compartilhada, em que a arte permaneça atuando em um campo do sensível e das questões humanas, poderemos almejar transformações nas formas políticas de emancipação e, portanto, de luta antirracista.

**Palavras-chave:** Blocos afro. Epistemologia negra. Dança e música negra.

## Amélia Vitória de Souza

### Conrado

Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia (PPGE/UFBA). Professora da Escola de Dança da UFBA. Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) e do Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). E-mail: ameliacnrado@ufba.br

### Sueli Santos Conceição

Doutora em Desenvolvimento e Meio Ambiente pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Mestra em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordenadora e Supervisora de Projetos do Terreiro Oju Omi (Bahia). E-mail: doutora2018@gmail.com

# DANCE AND MUSIC IN AFRICAN BLOCOS DE CARNAVAL: towards a black poetics and politics

## Abstract

The Afro Blocos Dance and Music approach in the city of Salvador-Bahia emphasizes the principles that guide black poetics and politics as a form of social organization and strategy for the contemporary Black Movement. It is identified that the institutions of official education at all levels, have not been contemplating the knowledge and knowledge that black artistic-cultural institutions produce, despite the affirmative actions and policies of the Unified Black Movement with the Brazilian State for the recognition and valorization of their cultural identity. In this sense, some authors help to define concepts, articulate assumptions and arrive at some evidence, such as Santos (2003), Santos (2015), Gomes (2017), Silva (2011), among others. It is believed that only with a change of thought and shared action, in which art remains operating in a field of the sensitive and of human

issues, we will be able to aim for transformations in the political forms of emancipation and therefore, of anti-racist struggle.

**Keywords:** Afro blocks. Black epistemology. Black dance and music.

A Dança e Música dos Blocos Afro constitui um campo epistemológico no qual o corpo é princípio fundamental da expressão poética e (re) criação negra. Inspira, traduz histórias, tradições, filosofias, estéticas, lutas e desejos que resultam nas significativas formas de ser, saber e fazer do ser negro. Essa produção de conhecimento e ação política, que é dinâmica e calcada em um pensamento proveniente da afrodiáspora, traz à tona o debate sobre uma consciência dos processos ideológicos de dominação em que o racismo está entranhado. Seja nos comportamentos, mentalidades e instituições que o respaldam, ou em formas de poder que degrada, exclui e mata o ser negro. Por isso, garantir o entendimento das questões étnico-raciais no campo acadêmico se torna uma prioridade, visto que neste espaço seletivo e de alto nível de formação encontram-se nichos do conservadorismo, racismo e epistemicídio que é preciso enfrentar, combater e eliminar para se transformar.

Há motivações significativas que potencializam tais reflexões, a exemplo desta 5ª edição da Revista do Programa de Pós-Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, cuja temática “**Danças negras na diáspora: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural**” marca a presença de uma comunidade universitária pluriétnica que exige considerar a complexidade de suas diferenças e epistemologias. No século XXI e, aos 64 anos de fundação da referida Escola de Dança,<sup>1</sup> a temática em questão soma ao que se foi escolhido enquanto abordagem de Dança em edições anteriores da revista, uma vez que ainda não se havia contemplado os estudos sobre esse tema.

Enquanto arte negra contemporânea, a dança e música dos Blocos Afro estão em um nível de importância e valor tal como os conhecimentos branco-europeus ainda predominantes nos currículos das universidades e demais instituições de formação e ensino. Apesar de todas as ações históricas do movimento negro, das lutas e combate ao preconceito e ao racismo estrutural virem transformando a nossa realidade – por meio de estratégias para promover o empoderamento étnico e social, o direito humano e uma consciência negra – as posturas e modos de manutenção dessas ideologias discriminatórias ainda permanecem latentes. Nossas mentalidades

1 Sobre a história da Escola de Dança da UFBA, mais detalhamento em Robatto e Mascarenhas (2002).



ainda continuam afetadas por tais preconceitos, o que torna necessário que todas as pessoas fomentem o debate, os estudos e façam uma auto-análise de seus valores, indistintamente. Somente assim, poderemos almejar uma convivência humana e cidadã.

### **A dança e música de Blocos Afro na luta contra o preconceito**

Foi a partir da música criada nos Blocos Afro que se deu o diálogo com as demais expressões artísticas que o constitui na cidade de Salvador/Bahia. Ao se referir às explicações de Kubik (2010) acerca de uma teoria que envolve a organização da música africana, Santos (2018, p. 4) afirma que a mesma se baseia em processos cognitivos atrelados a fenômenos fonéticos e fonêmicos – cujos sons das palavras e das letras que constituem as línguas/idiomas tradicionais fornecem a sua dinâmica musical. A duração dos sons, sua acentuação (se é forte ou se é fraco), o tempo de silêncio e toda a complexidade que envolve a música de matriz africana não foi entendida pelo colonizador europeu, que possui uma tradição musical passível do seu registro em pauta – diferentemente da música dos povos do continente africano e da diáspora.

Há de se reconhecer também que a complexidade das expressões artísticas da cultura negra se revelam no “uso da música polirítmica de base percussiva, a presença de síncope, códigos de gestos compondo danças e dramatizações, códigos de cores, uso de colares sagrados, joias, parafernália, emblemas” (LUZ, 2017, p. 490), as quais comunicam uma maneira peculiar de compreensão do mundo e daquilo que Marco Aurélio Luz (2017) vai chamar de processo civilizatório negro. De outro modo, a importância da música e dança de Blocos Afro aponta para o empoderamento da população afrodescendente e como forma de fundamentação de uma política e poética negra.

É relevante salientar que o tambor nas comunidades tradicionais africanas era o instrumento de comunicação entre as etnias. A relevância desse instrumento pode ser observada dentro dos terreiros de Candomblé, quando os tambores promovem a comunicação entre o mundo material e o espiritual. Para Santos (2015), o tambor possibilita relações que não se limitam à música e ao ritmo, mas à percepção de sentidos repercutidos e construídos com o corpo, em constante movimento.

Historicamente, o espaço das ruas, festas de largo e carnaval sempre foi um campo de insurgências negras. Segundo Lima (2017), em sua obra

*O carnaval de Salvador e suas escolas de samba*, é no contexto dos bairros de maior contingência afrodescendente e condições socioeconômicas de vulnerabilidade que emergem os afoxés e blocos afro, que inauguram uma maneira de organização e afirmação a partir de um “visual que causou impacto [...]. Na busca pela afirmação social o negro passou, naquele momento, a vestir-se com trajes de cores fortes, antes criticadas, como o vermelho e o amarelo sobre a pele escura.” (LIMA, 2017, p. 66) E completa afirmando que “as tranças africanas caíram no gosto da juventude”, impulsionando uma filosofia pautada em uma estética de afirmação da beleza negra.

Importante sublinharmos que o Bloco Afro Ilê Aiyê é a instituição pioneira e responsável por promover tal mudança de atitude, sobretudo no que se diz respeito ao “ser negro” e à concepção de uma “consciência negra”. Desde 1975,<sup>2</sup> seus temas de carnavais são voltados para a história dos povos africanos, as revoluções e lutas por independência nos países da afrodiáspora, personalidades da luta afrodescendente e questões que envolvem o universo afro nas mais variadas formas.

Nesse conjunto de saberes estéticos e políticos, a dança de blocos afro se apresenta como uma das expressões que traduz a ancestralidade africana. Para Oliveira, o sentido de ancestralidade na filosofia africana é o reconhecer-se enquanto ser fundante para o mundo em que vivemos. Ou seja, “é uma categoria sapiencial que brota do solo e, telúrica que é, se embebece da seiva que corre na forma cultural africana: a terra.” (OLIVEIRA, 2007, p. 271 *apud* MACHADO, 2019, p. 217) Já, para Braga, a ancestralidade está no âmbito da subjetividades coletivas da herança africana “reivindicada e redefinida na ação sociopolítica como pressuposto fundamental da identidade do negro na Bahia”. (BRAGA, 1992, p. 96)

Tanto as estratégias de combate ao racismo e à discriminação racial, quanto a maneira como esse assunto vem sendo tratado nas comunidades fundantes desse movimento artístico-político-cultural, nos convocam a elucidarmos o entendimento desses conceitos. Para Moore o racismo é uma forma de ódio grupal que se tornou uma estruturação sistêmica do destino das sociedades, em que desde o seu surgimento se desenvolve em torno “da luta pela posse e a preservação monopolista dos recursos vitais da sociedade”. (MOORE, 2007, p. 283) Sua função básica é a de “blindar os privilégios do segmento hegemônico da sociedade, cuja dominância se expressa por meio de um continuum características fenotípicas, ao tempo em que fragiliza, fraciona e torna impotente o segmento subalternizado” (MOORE, 2007, p. 284), na medida em que se constitui e se consolida

2 O Bloco Afro Ilê Aiyê surge enquanto associação cultural no ano de 1974 no bairro da Liberdade, vinculado ao Terreiro de candomblé Ilê Axé Jitolú, em Salvador – Bahia.

como um mecanismo para vedar o acesso “às vantagens, benefícios e liberdades que a sociedade outorga livremente”.

Por isso, ao compreendermos as danças e músicas de Bloco Afro como difusoras de uma poética política cantada, tocada, dançada e vestida, que definem conceitos, epistemologias e formas singulares de ação e expansão do combate à esse pensamento, o reconhecimento do seu valor, bem como a sua própria existência na sociedade baiana, fortalece os discursos e intervém nas transformações direcionadas a eliminar os traumas gerados pelo recalçamento cultural.

*Me diz que sou ridículo,  
Nos teus olhos sou mau visto,  
Diz até tenho má índole,  
Mas no fundo  
Tu me achas bonito, lindo!  
Ilê Aiyê  
(Suka, “Ilê de Luz”, 1995)<sup>3</sup>*

3 Trecho da música “Ilê de Luz”, de autoria de Suka retirado dos Cadernos de Educação do Ilê Aiyê, Vol. I – Organizações de Resistência Negra, ano de 1995.

## **Identidade cultural negra construída a partir do legado dos ancestrais africanos**

A abordagem sobre identidade cultural que fundamenta este trabalho compreende o ser negro provido 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, conforme aponta Milton Santos. Para o autor, se faz necessário compreender que “cada lugar, mas também cada coisa, cada pessoa, cada relação dependem do mundo” (SANTOS, 2003, p. 82), o que se contrapõe à concepção de um pensamento único e homogeneizante imposto pela ideologia branco-européia. Nesse sentido, a defesa e afirmação de uma identidade cultural negra contempla “uma visão crítica da história na qual vivemos, o que inclui uma apreciação filosófica da nossa própria situação frente à comunidade, à nação, ao planeta, juntamente com uma nova apreciação de nosso próprio papel como pessoa”. (SANTOS, 2003, p. 82)

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, conforme aponta a pesquisadora Ana Célia da Silva:

Podemos considerar como movimento negro todas as entidades ou indivíduos que lutaram e lutam pela liberdade do negro, desenvolvendo estratégias de ocupação de espaços e territórios, denunciam, reivindicam e desenvolvem ações concretas para a conquista dos direitos fundamentais na sociedade. (SILVA, 2011, p. 116)

Vale ressaltar também que os abusivos crimes de discriminação racial e racismo ocorridos no período da ditadura militar no Brasil, na década de 70, levaram à uma reação articulada por essas organizações a fundarem o Movimento Unificado Contra a Discriminação Étnico-racial (MUCDR) em caráter nacional, no dia 18 de junho de 1978. Posteriormente, o MUCDR foi rebatizado como Movimento Negro Unificado (MNU), em dezembro de 1979, e permanece ativo até hoje em todo o país. (GOMES, 2017)

Com a institucionalização do Movimento Negro Unificado (MNU), as lutas por reivindicações e reconhecimento de uma identidade cultural, em que se deu início aos processos de reparação histórica deste segmento excluído da sociedade, fortaleceu as ações que aconteciam nos bairros periféricos de Salvador. Iniciadas em 1974 pelo primeiro bloco afro brasileiro, a Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, outras agremiações surgem com o mesmo objetivo de valorizar a cultura negra local – constituída a partir dos ensinamentos dos terreiros de Candomblé. Ao longo destes 46 anos, muitas agremiações desapareceram em função da ausência de um efetivo e eficiente apoio institucional e financeiro do Estado Brasileiro, a exemplo do Afoxé Ba-dauê.<sup>4</sup>

Nas considerações de Oliveira (2017), os blocos afro possuem estreita relação com as comunidades religiosas do Candomblé, desde a sua composição estética aos rituais de preparação espiritual e corporal que antecedem a sua saída no Carnaval. A exemplo disso, a autora narra o ritual realizado na tradicional saída do Bloco Afro Ilê, na noite do sábado de Carnaval:

Na Rua do Curuzu, bairro da Liberdade, as mulheres religiosas da comunidade do Terreiro Ilê Axé Jitolu, vestidas com as suas roupas tradicionais, saem pelas ruas carregando grande balaios, contendo pipocas e milho branco cozido, dando início também ao ritual para Oxalá. Ao som dos tambores, as religiosas jogam estes elementos do sagrado

4 O Afoxé Badauê foi imortalizado por composições expressivas cantadas por Caetano Veloso, Moraes Moreira e Gilberto Gil. O afoxé desfilou no carnaval baiano durante o período de 1979 até 1992. Para saber mais sobre o Badauê, ver a dissertação de mestrado de Santos (2017).

do Candomblé sobre os espectadores, da banda e dos componentes. Depois de rezarem para o Orixá Oxalá, elas soltam os pombos brancos. (OLIVEIRA, 2017, p. 74)

Esses rituais 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. Tendo as mulheres como as guardiãs de tais tradições religiosas ancestrais, segundo aponta Bairros (2010, p. 6): “Na condição de fundadoras e diretoras elas existem em maior número do que a que representação pública dos blocos, geralmente masculina, permite ver”. A autora ressalta que as mulheres se destacam como pesquisadoras de temas, cantoras, percussionistas, estilistas, aderecistas, costureiras, turbanteiras e artesãs, além de serem “imprescindíveis nas alas de danças, nas alas de baianas e como símbolo de beleza negra”. (BAIROS, 2010, p. 6)

Como integrantes e participantes ativas dessa construção, na medida em que somos associadas dessas instituições artístico-culturais – desfilamos nos carnavais, atuamos na formação educacional e extraímos, da prática, as bases teóricas dessa epis-temologia afrodiáspórica – nos debruçamos nos registros, análises e difusão das ideias orientadoras de uma nova geração de pesquisadores negros que reescrevem a sua história de forma empoderada, decolonial e referenciada.

### **A experiência do Grupo de Estudos de Danças das Deusas e Rainhas de Blocos Afro (Gedar)**

O Grupo de Estudos de Danças das Deusas e Rainhas de Blocos Afro – Gedar surge por iniciativa das dançarinas e deusas do Bloco Afro Ilê Aiyê, Malê Debalê e Muzenza – Sueli Conceição, Daiana Santos e Jedjane Mirtes – com intuito de reunir e aprofundar conhecimentos deste segmento de dança e música afrobaiana. Em 2017, com a aprovação do projeto em Edital Setorial de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e sobretudo com a colaboração de um colegiado de artistas estudiosos da área – a saber: Amélia Conrado, Agnaldo Fonseca, Sérgio Sales, Negrizu, Vinícius Silva, Mário Pam – o Gedar desenvolveu ações formativas integradas, visando

promover a criação de metodologias de ensino das Danças de Blocos Afro e oportunizar sua prática e estudo de forma aberta, gratuita e democrática aos dançarinos da cidade de Salvador e interessados nesses conhecimentos.

No dia 8 março de 2017 – data que se comemora o dia internacional da mulher – na sede da Awa,<sup>5</sup> traçaram-se as diretrizes do trabalho que seria oferecido enquanto Oficinas de Danças, em um período de 12 meses, pelos diversos professores de danças afro convidados a apresentarem suas metodologias de ensino e conteúdos específicos de suas aulas, cursos e outras formações. Existiram quatro eixos temáticos norteadores para o direcionamento das Oficinas de Dança do Gedar: 1. Bases fundamentais da dança e ritmo afro; 2. Didática de ensino das Danças de Rainha (como e de que forma se ensina?); 3. O corpo e a Dança das Rainhas (Técnicas de preparação da dança; quais os domínios e exigências para execução desta dança?); 4. Memória da dança e performance das Rainhas (A especificidade de cada Rainha, os métodos da preparação das performances).

O desenvolvimento das temáticas propostas pelos diversos professores de Dança Afro fez com que constatássemos, ao final do projeto, a riqueza e diversidade que envolve esse campo de conhecimento de dança, o que, brevemente, explicitamos: Corporificação, Simbologia e interpretação das danças Afros das Rainhas e Deusas; Elegância e Empoderamento na dança Afro das Deusas e Rainhas; O corpo que toca o que dança; Diferentes Ritmos da Dança Afro; A dança Política do Corpo Negro que ocupa o Espaço; Caboclos os reis da Terra; Didática nas danças Afros; O processo de formação da Deusa; O cotidiano influenciado pela dança de Reis e Rainhas; A arte ne-gra de educar; A dança Afro brasileira: ênfase nas simbologias das divindades Yorubás; A dança do Jubileu de Prata; Dança Afro brasileira diversidade e bases culturais; Ritmos do Corpo Negro; Deusas, Rainhas, Reis e Brincantes: símbolos, arquétipos e movimento das danças Afro brasileira; Corpo na dança das Rainhas: Técnica de preparação, domínio e exigência; As referências Simbólicas e Estéticas das Danças das Rainhas e Reis dos Blocos afros; As raízes de uma Deusa Negra; As forças das Raízes Africanas; Dança dos Reis: A coroação do poder coletivo.

Ao verificarmos todo esse universo temático pelo qual foi produzido planos de aulas e relatórios com registro dos resultados enxergamos e refletimos, hoje, sobre a infinidade de conhecimentos em dança e a musicalidade que a o legado africano nos oferece, não apenas no campo simbólico, mas também epistemológico, artístico, cultural, social e político. Tal pluralidade e potência reforça a tese de que a universidade e outros setores

5 A Awa – ações afirmativas é uma ONG criada por Sueli Conceição. Localizada no Pelourinho – Salvador/BA, a instituição é voltada a projetos de cultura negra.

sociais ainda permanecem distantes dessa riqueza, realidade e conhecimentos oriundos das comunidades.

## Conclusão

Mediante o exposto, é possível afirmar que o corpo negro apresenta uma filosofia própria e complexa, pouco explorada e compreendida. Entender esses corpos que foram e são violados cotidianamente – sejam de mulheres, homens e comunidade LGBTQIA+ – nos convoca a problematizá-los pela forma sensível do discurso artístico. Tanto as riquezas e valores da nossa cultura afrodiáspórica, quanto as próprias denúncias de temas sociais, existenciais, políticos e ideológicos são maneiras de repensar o ensino das artes negras em um tempo-histórico de re-existência. Neste sentido, a música e dança de Blocos Afro são importantes expressões políticas. Juntas, a forte conexão entre o canto, a dança, vestuários, percussão, estéticas e corpos envolvidos, comunicam e educam através de seus discursos.

## Referências

- BAIROS, L. Carnaval no Feminino. In: SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DA BAHIA (org.). *Catálogo Carnaval Ouro Negro*. Salvador: FPC, 2010. p. 6
- BRAGA, J. *Ancestralidade afro-brasileira: o culto de babá egum*. Salvador: Ceao, 1992.
- GOMES, N. L. *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- LIMA, G. *O carnaval de Salvador e suas escolas de samba*. Salvador: Corrupio, 2017.
- LUZ, M A. O. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 4. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.
- MACHADO, A. F. *Filosofia africana: ancestralidade e encantamento como inspirações formativas para o ensino das africanidades*. Fortaleza: Imprece, 2019.
- MOORE, C. *Racismo e sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo*. Belo Horizonte: Mazza, 2007.
- OLIVEIRA, N. N. “*Sou negona, sim senhora!*”: um olhar nas práticas espetaculares dos blocos Afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. Maceió: Grafmarques, 2017.

ROBATTO, L.; MASCARENHAS, L. *Passos da dança*. Salvador: Secult, 2002.

SANTOS, E. Dança de expressão negra: um novo olhar sobre o tambor. *Repertório*, Salvador, n. 24, p. 47-55, 2015.

SANTOS, M. Perspectivas descoloniais e os estudos da música de matriz africana: aproximações possíveis. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO, 1., 2017, Santo Amaro. *Anais [...]*. Cruz das Almas: UFRB, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/34529302/Perspectivas\\_descoloniais\\_e\\_os\\_estudos\\_da\\_música\\_de\\_matriz\\_africana\\_aproximações\\_possíveis](https://www.academia.edu/34529302/Perspectivas_descoloniais_e_os_estudos_da_música_de_matriz_africana_aproximações_possíveis). Acesso em: 25 out. 2018.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, A. C. *A representação social do negro no livro didático: o que mudou? Por que mudou?* Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVA, J. F. A. S. “*Pra te Lembrar do Badauê...*”: o mensageiro da alegria em uma viagem pelos lonãs iyês (caminhos da memória) do Mar Azul: espaço, tempo e ancestralidade. 2017. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

SUKA, I. L. Ilê de Luz. *Cadernos de Educação do Ilê Aiyê*, Salvador, v. 1, p. 26, 1995.

## **Foco e Escopo**

Seguindo uma tradição inaugurada com a criação dos primeiros espaços universitários para a Dança no Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia, lançou no ano de 2012 o primeiro periódico exclusivamente direcionado à pesquisa em Dança do País.

DANÇA é a revista que o PPGDança/UFBA apresenta a sua comunidade acadêmica e artística, com o objetivo de fortalecer a produção das pessoas pesquisadoras universitárias que se dedicam à dança em suas articulações com outros campos e saberes.

DANÇA tem periodicidade semestral (junho-dezembro), composta por artigos acadêmicos; resenhas de livros e eventos (congressos, festivais, seminários, encontros); traduções de artigos que tenham se transformado em referência entre os pares; e, ainda, um Fórum Temático dedicado às questões identificadas como emergentes pelas pessoas pesquisadoras da área da Dança.

## **Meta**

Difundir o conhecimento produzido por pessoas pesquisadoras, nacionais e internacionais, na área da Dança; e com suas possíveis articulações com outros campos e saberes, por meio de um sistema de livre acesso para, dessa forma, colaborar para a difusão e divulgação das atuais pesquisas nesta área de conhecimento.

## **Políticas de Seção**

### **Artigos**

Os artigos devem ser inéditos, redigidos levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT e as normas da Revista Dança, as quais estão especificadas no item Normas. Esta seção recebe artigos com temas variados, pertinentes ao campo da Dança e/ou em suas relações de articulação com outras áreas. A submissão é em fluxo contínuo, com avaliação por pares.

Idioma aceito: português

## **FÓRUM TEMÁTICO**

Esta seção, denominada de Fórum Temático, é dedicada a questões identificadas como emergentes pelas pessoas pesquisadoras que compõem seu Conselho Editorial. A proposta é, na medida do possível, que cada tema seja explorado em duas edições da Revista, com textos assinados por pessoas convidadas de relevante atuação na pesquisa acadêmica para o debate.

Idiomas aceitos: Português

## **Resenhas**

Espaço dedicado à difusão de resultados de importantes eventos nacionais e internacionais; bem como à divulgação de livros lançados no período máximo de 2 (dois) anos anteriores à edição, considerando também, a critério do Conselho Editorial, livros reeditados, de relevância para a área, que foram lançados fora do período máximo acima estipulado. As resenhas são submetidas à revisão por pares e devem atender as normas desta Revista.

Idioma aceito: Português

## **Tradução**

Serão aceitas traduções inéditas de artigos ou capítulos de livros de pessoas autoras que são referência na área e cujas obras apresentem contribuições relevantes para a área da Dança. Para a publicação de tradução, é obrigatório que, no ato do envio da proposta, seja encaminhado um documento, devidamente assinado, com a autorização da pessoa autora do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do referido texto em versão na Língua Portuguesa. Deverão ser encaminhados as duas versões do texto: a versão na língua original e a tradução.

Idioma aceito: português

## **NORMAS PARA PUBLICAÇÃO**

- 1) Os textos devem ser inéditos, redigido levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT (NBR 6022; NBR 6023; NBR6028; NBR10520);

- 2) Quantidade de páginas: Artigos - mínimo 8 e máximo 12 páginas; Resenhas mínimo 3 e máximo 4 páginas; Traduções: mínimo 10 e máximo 20 páginas; Artigos para o Fórum de Discussões: mínimo 8 e máximo 12 páginas;
- 3) Deverá ser indicado pelo(a) autor uma das seções da Revista para a qual submete seu texto (Artigos, Tradução, Resenha ou Fórum Temático);
- 4) Formatação: os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman, corpo 12, com espaçamento 1,5 cm em Word para Windows; espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.
- 5) Organização do texto: TÍTULO (centralizado, em caixa alta e negrito, seguido de dois pontos, caso haja subtítulo, em caixa baixa e negrito); NOME DO AUTOR, (alinhado à direita), seguido de asteriscos para inserção de nota de rodapé para inserção de filiação Institucional, breves dados do currículo e e-mail (máximo 3 linhas, com o mesmo texto traduzido para o inglês); RESUMO (com máximo de 200 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 5 palavras), escritos no idioma do artigo. Em seguida a inserção da versão em Língua Inglesa do título, resumo e palavras-chave. No caso de resenhas, estas deverão incluir o título em inglês e a ficha técnica, após o texto;
- 6) O sistema de citação recomendado: autor-data (NBR 10520/2002); citações literais: além da indicação do autor e ano da publicação, é indispensável indicar a(s) página(a) de onde foram retiradas; evitar que sejam numerosas e extensas; citações traduzidas de língua estrangeira devem ser seguidas da expressão “tradução nossa” entre parênteses; caso a citação seja em língua estrangeira, sua tradução deve vir em nota de rodapé da página, com igual identificação entre parênteses;
- 7) As notas de rodapé devem ser apresentadas no fim de cada página e numeradas em algarismos arábicos. Essas notas devem ser usadas preferentemente para notas explicativas, endereços, aditamentos ao texto, mas não para referências bibliográficas;
- 8) Uso de itálico para: a) títulos de livros, jornais, artigos, crônicas etc., bastando usar em maiúscula a primeira palavra (ex.: A casa das sete mulheres); b) palavras ou expressões estrangeiras (*goal*, *american way*

*of life*), excetuando: nomes de entidades (Library of Congress), empresas (Edizione Scientifiche Italiane), países (United Kingdom) e pessoas (Claude Lévy-Strauss). Exceção: expressões latinas usadas no texto, segundo autorizam as normas da ABNT (ex.: et al. e apud), que devem figurar em redondo;

- 9) Fotos, gravuras e desenhos: arquivo em separado; resolução de 300 dpi; incluir numeração e legenda; indicar o local de sua inserção no texto; autorização de veiculação assinada pelo autor. Em caso de ilustrações retiradas de outras fontes, o autor deve apresentar a respectiva autorização do uso de imagem (solicite os formulários específicos);
- 10) Autores estrangeiros: o texto será mantido na língua original do autor e serão respeitadas as normas de referência do país de origem;
- 11) Exemplos de normas para citação de referência bibliográfica:

**Livros:**

SOBRENOME, Prenome do autor. *Título*: subtítulo. Local: editora, ano de publicação.

**Teses/ Dissertações/Monografias:**

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título*: subtítulo. ano. n. total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área) - Unidade de Ensino, Instituição, Local e ano.

**Artigos de periódicos na internet:**

SOBRENOME, Prenomes do autor. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Disponível em: <<http://www....>>. Acesso em: dia mês (abreviado) ano.

**Artigos de publicações impressas**

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. Título da Revista, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), mês e ano da publicação do artigo.

**Trabalhos apresentados em eventos:**

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. IN: TÍTULO DO EVENTO, volume, ano, local. Anais... Cidade: promotor, ano páginas do artigo (inicial e final).

**Matérias de Revista ou jornal:**

A MARIA chegou. *Nome do Jornal*, Cidade, página, dia mês (abreviado), ano.

- 13) Para a publicação de tradução é obrigatório no ato do envio da proposta, o encaminhamento de um documento, devidamente assinado, com a autorização do autor do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do seu texto em versão na Língua Portuguesa;
- 14) O envio do artigo original implica na autorização para publicação digital;
- 15) Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- 16) Todos os textos serão submetidos ao sistema *peer review*. Os textos que não atenderem às normas acima descritas, não serão submetidos à seleção.