

EM FOCO

A ENCRUZILHADA CORPO- TAMBOR NA TRAJETÓRIA DA DANÇA AFRO-GAÚCHA DE MESTRA IARA

*THE BODY-DRUM CROSSROADS
IN THE TRAJECTORY OF MESTRA
IARA'S AFRO-GAÚCHA DANCE*

*LA ENCRUCIJADA CUERPO-TAMBOR EN
LA TRAYECTORIA DE LA DANZA AFRO-
GAÚCHA DE MESTRA IARA*

**MANOEL GILDO ALVES NETO
SUZANE WEBER DA SILVA**

NETO, Manoel Gildo Alves. SILVA, Suzane Weber da.
A encruzilhada corpo-tambor na trajetória da dança afro-gaúcha de mestra
Iara
Repertório, Salvador, ano 25, n. 39, p. **114-138**, 2022.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i39.49188>

RESUMO

Este artigo apresenta parte da trajetória da artista gaúcha Maria Lara Santos Deodoro (Mestra Lara), a partir da perspectiva dos saberes estético-corpóreos emergentes das práticas artístico-pedagógicas desenvolvidas nos últimos 48 anos através do ensino e criação em Dança Afro-Gaúcha no Rio Grande do Sul. Partindo do conceito de matriz cultural e da noção de estética nagô *odara*, expomos especificamente a importância da encruzilhada corpo-tambor na produção de uma arte cuja estética singular, calcada numa ética coletiva, é evocada a partir de imersões nas memórias africanas resguardadas, eminentemente, nos toques dos tambores do sul do Brasil. Apresentamos também o surgimento do Grupo Afro-Sul de Música e Dança em Porto Alegre, fundado no contexto das insurgências do Movimento Negro nas Artes Cênicas na década de 1970, tendo Mestra Lara como uma das fundadoras. A reflexão evidencia o contexto das danças negras no sul do Brasil destacando suas corporeidades, cuja expressividade emerge da ancestralidade africana, mobilizando corpos através da rítmica dos tambores do sul do Brasil, herança da diáspora negra nas Américas.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança Afro-Gaúcha; danças negras; Mestra Lara; prática artístico-pedagógica.

RESUMEN

Este artículo presenta parte de la trayectoria de la artista gaucha Maria Lara Santos Deodoro (Mestra Lara), desde la perspectiva de los saberes estético-corporales que emergen de las prácticas artístico-pedagógicas desarrolladas en los últimos 48 años a través de la enseñanza y la creación en Danza Afro-Gaúcha, en Rio Grande do Sul. Partiendo del concepto de matriz cultural y de la noción estética nagô *odara*, exponemos específicamente la importancia del cruce cuerpo-tambor en la producción de un arte cuya estética singular, basada en una ética colectiva, es evocada a partir de inmersiones en memorias africanas, eminentemente conservado, al ritmo de los tambores del sur de Brasil. Presentamos también el surgimiento del Grupo de Música y Danza Afro-Sul en Porto Alegre, fundado en el contexto de las insurgencias del Movimiento Negro en las Artes Escénicas en la década de 1970, teniendo a la Mestra Lara como uno de los fundadores. La reflexión muestra el contexto de las Danzas Negras en el Sur de Brasil, destacando sus corporeidades, cuya expresividad emerge de las memorias ancestrales de ascendencia africana, movilizando cuerpos a través del ritmo de los tambores del Sur de Brasil, legado de la diáspora negra en las Américas..

PALABRAS CLAVE:

Danza Afro-Gaúcha; danzas negras; Mestra Lara; práctica artístico-pedagógica.

ABSTRACT

This article presents part of the trajectory of the Gaúcha artist, Maria Iara Santos Deodoro (Mestra Iara), from the perspective of aesthetic-corporeal knowledge emerging from artistic-pedagogical practices developed in the last 48 years through teaching and creation in Black Dances, in a style named in the state Rio Grande do Sul as Afro-Gaúcha Dance. Starting from the concept of cultural motifs and the notion of *odara*, from the Nago aesthetics, we specifically expose the importance of the body-drum crossroads in the production of an art whose singular aesthetic, based on a collective ethics, is evoked from immersions in African memories safeguarded on the drumbeats of Southern Brazil. We also present the emergence of the Afro-Sul Music and Dance Group in Porto Alegre, founded in the context of the insurgencies of the Black Movement in the Performing Arts in the 1970s, having Mestra Iara as one of the founders. The reflection shows the context of Black Dances in the Southern Brazil, highlighting their corporeities, whose expressiveness emerges from the ancestral memories of African ancestry, mobilizing bodies through the rhythm of the drums from Southern of Brazil, a legacy of the Black diaspora in the Americas.

KEYWORDS:

Afro-Gaúcha Dances;
black dances; Mestra
Iara; artistic-pedagogical
practice.

O TEMPO DE INSURGÊNCIA É HOJE

A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX é marcada pela insurgência de numerosos movimentos sociais. De acordo com intelectuais negras (os), responsáveis pela historiografia dos movimentos políticos em prol da luta antirracismo protagonizada por negras (os) no Brasil, por volta de 1970 emerge o Movimento Negro Contemporâneo. (CAMPOS, 2006; FREITAS, 2006) Segundo Domingues (2007), a criação do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, inaugura no Brasil a terceira fase dos movimentos políticos de mobilização racial negra pós-abolição no Brasil. Na perspectiva do pesquisador, nos anos 2000, a quarta fase do movimento negro se configura a partir de um “movimento cultural inovador”. Segundo Nilma Lino Gomes (2017, p. 75):

A partir do ano 2000 há uma politização da estética negra diferente daquela do final dos anos 70 e início dos 80 do século XX. Consumo, mercado, mídia, presença do corpo negro em espaços acadêmicos, formação de núcleos e associações de pesquisadores negros, presença de negros no governo federal, nos ministérios e secretarias especializadas acabam por trazer uma nova leitura e uma nova visão do corpo negro. É claro que esse movimento varia de acordo com a região, com a configuração de forças políticas e econômicas e com capacidade organizativa local do Movimento Negro. Mas não

podemos negar que as políticas de ações afirmativas reeducam os negros e as negras na sua relação com o corpo e também reeducam a sociedade brasileira no seu olhar sobre o corpo.

Apresentando as corporeidades negras na centralidade da discussão histórica, vale pontuar quão relevantes foram as contribuições de artistas negras (os) na construção da identidade cultural brasileira a partir da segunda metade do século XX. A articulação de negras (os) na classe artística, em especial no campo da dança produzida no Brasil, se intensifica na década de 1950, tendo como uma das importantes precursoras da criação em dança Moderna brasileira a bailarina e coreógrafa Mercedes Baptista¹ (1921-2014). A partir da história dessa classe, percebe-se que esses movimentos reafirmam a intersecção entre movimentos políticos de mobilização social negra (raça) e movimentos artísticos e estéticos de mobilização cultural negra (classe + raça) que, por sua vez, não se movimentariam sem o protagonismo e liderança das mulheres negras (classe + raça + gênero). Esta é uma encruzilhada que enfatiza a centralidade da luta antirracista no campo da dança.

Na década de 1970, o acesso de pessoas negras à educação superior desempenhou papel importante na sistematização da luta antirracista. A partir de seus espaços, emergem intelectuais como a atriz Ruth de Souza, o político e dramaturgo Abdias Nascimento, a antropóloga Lélia Gonzalez, o poeta Oliveira Silveira, entre outras (os). Ao expor as inúmeras violências produzidas pelo racismo no contexto brasileiro, estas (es) intelectuais forneceram à juventude negra instrumentos teóricos para lidar com a urgência da luta antirracista. Eles utilizavam, como estratégias de mobilização, reuniões de estudo, leitura e discussão, seminários e palestras. Segundo relata Pereira (2010, p. 175), “era preciso estudar, discutir e informar a “questão do negro” e as relações raciais no Brasil, sobre as histórias e lutas dos negros por aqui, na África e nos Estados Unidos, para informar outros e assim fortalecer o movimento que se buscava construir!”.

Esse momento também foi marcado pela revisão das narrativas históricas acerca da presença negra no Brasil, amplificando discussões recorrentemente tratadas em entidades centenárias, tais como as comunidades tradicionais de terreiros e clubes sociais negros. As entidades políticas e culturais criadas na década de

1 Aluna da bailarina Eros Volússia (1914-2004), Mercedes Batista foi a primeira bailarina negra a integrar o Balé do Teatro Municipal do Rio Janeiro, no ano de 1948. Ver Lima (1995) e Monteiro (1995).

1970 adotaram e ressignificaram o termo negro. Pautaram a valorização de símbolos associados às culturas africanas e da diáspora, e assumiram um discurso que convocava pensar a igualdade na diferença, sobretudo através de ações políticas de cunho artístico-cultural.

Como explicita Amélia Conrado (2006, 2017, 2018), alguns coletivos criados na década de 1970 imprimiram, na cultura brasileira, importantes questões políticas sobre as relações étnico-raciais. Eram coletivos de arte que buscaram dar visibilidade e legitimidade às culturas negras através da dança e da música, como o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, a Sociedade Malê Cultura e Arte Negra, o Grupo Negô, o Grupo de Teatro Palmares Inaron e os blocos afros, como Ilê Aiyê, todos na Bahia. No Recife, é criado o Balé Popular do Recife. É neste momento de reafirmação da presença negra no cenário nacional que, em Porto Alegre, surge, no ano de 1974, o Grupo Afro-Sul de Música e Dança, conhecido na capital como Afro-Sul, Afro-Sul Odomodê. Esses aquilombamentos traziam, em sua matriz política, ideologias da luta antirracista, marcada pela urgência de conscientização e emancipação do corpo negro frente ao contexto racializado resultante da herança colonial.

A década de 1970 se torna marco na luta de movimentos identitários por ser um tempo de construção de práticas políticas importantes, como a atuação na educação, contrapondo narrativas racistas através de práticas contra-hegemônicas, afrorreferenciadas, que comunidades negras afinadas com a cosmologia africana já viviam. Estes espaços nos ensinam sobre os saberes/fazeres corporais de manutenção, reverência e celebração da ancestralidade.

O período é marcado pela ruptura com a ideologia nacionalista de integração e assimilação, substrato do mito da democracia racial em sua dinâmica de conformação dos espaços de poder na sociedade brasileira pós-abolição. (GUIMARÃES, 1999 apud CAMPOS, 2006) Naquele momento, diversos coletivos – autônomos nas formas de se organizarem, aquilombados em seus terreiros do saber e conectados por uma ancestralidade africana – protagonizavam, em seus territórios, processos educativos que irradiavam as culturas negras na sociedade brasileira (HANCHARD, 2001), sistematizando saberes políticos, identitários e estético-corpóreos a partir de suas práticas. (GOMES, 2017)

A seguir, refletiremos sobre as práticas artístico-pedagógicas de Maria Lara Santos Deodoro, a Mestra Lara, integrante-fundadora do Afro-Sul, a fim de fomentar o campo de estudo das memórias e práticas corporais de artistas da dança, sobretudo dançarinas, professoras e criadoras em artes cênicas no Brasil que pautaram, ou pautam, sua atuação artística em poéticas da desobediência, estrategicamente anticoloniais e feministas. Nosso objetivo é produzir uma reflexão complexa acerca das dinâmicas instauradas no enlace entre corpo, tambor e memória ancestral nas práticas em dança negra. Reconhecemos que práticas performáticas como as da Mestra Lara reverberam diretamente na produção de sua identidade de mulher negra, artista e liderança na organização e manutenção do Afro-Sul.



FIGURE 1 – Mestra Lara em performance como porta-bandeira
Fonte: Fotografia de Marciel Goelzer. Espetáculo “Reminiscências – Memórias do nosso carnaval”, Grupo Afro-Sul de Música e Dança, 2018. Banner comemorativo dos 45 anos, 2019.

A metodologia utilizada na pesquisa² da qual este artigo resulta expressa o desejo de tomar a oralidade como fundamento africano na construção de conhecimento. Para tanto, foram organizadas performances-entrevistas-aulas, todos estes procedimentos em um mesmo evento, como uma estratégia de resposta e de ruptura frente ao silenciamento e invisibilidade produzidos acerca das referências e presenças negras no Rio Grande do Sul. A pesquisa foi produzida de forma inventiva e a estratégia metodológica tinha como finalidade potencializar os enunciados verbais e gestuais de Mestra Lara, entendidos como fonte primária de informações na pesquisa. Esses procedimentos possibilitaram reflexões acadêmicas profundas sobre os saberes/fazer estéticos-corpóreos e políticos desvelados em um espaço de escuta de narrativas negras da Dança Afro-Gaúcha.

2 Este artigo é um dos desdobramentos da pesquisa de mestrado intitulada “Falar Fazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro com Mestra Lara”, realizada entre os anos de 2017 e 2019 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, financiada com bolsa da Capes. Ver Alves Neto (2017).

Dançar, escutar, refletir, ler, observar e analisar, falar, escrever, assimilar, criar e ensaiar, foram algumas das ações adotadas na forma de movimento, gesto, ação física ou intencionalidade, ao empreender o estudo. A ênfase se deu na escuta, para o registro da trajetória e memórias acerca da organização do saber/fazer estético-corpóreo da pesquisa e prática artístico-pedagógica conduzida por Mestre Lara. Assim, a pesquisa da qual este artigo resulta teve como um dos objetivos principais, compreender em que medida as práticas artístico-pedagógicas, orientadas pela Mestre Lara, no contexto do Rio Grande do Sul, conferem ao Afro-Sul identidade(s) própria(s), um sotaque específico em dança negra brasileira de matriz africana, que optamos por chamar como é conhecida no contexto gaúcho: Dança Afro-Gaúcha.

ENCRUZILHADA CONCEITUAL

Segundo Leda Martins (2002, 2003), a cultura negra é, epistemologicamente, um lugar de encruzilhada, pois não há possibilidade de analisar aspectos ou artefatos do tecido cultural brasileiro sem considerar as diferentes culturas e sistemas simbólicos imbricados na construção da identidade nacional. Nesse sentido, há uma busca por entender os trânsitos sistêmicos e epistêmicos atrelados ao entendimento e uso da encruzilhada como operadora conceitual que tangencia diversos estudos acerca da presença e das performances negras no Brasil. A utilização da noção de encruzilhada tem colaborado para a sistematização de concepções acerca das cosmopercepções, de princípios filosóficos e metafísicos e de saberes africanos diversos enraizados na cultura brasileira.

O conceito de matriz cultural, utilizado neste artigo, diz respeito a um conjunto de dinâmicas culturais, neste caso aquelas utilizadas na diáspora africana, para recuperar comportamentos ancestrais. (LIGIÉRO, 2017) Segundo Ligiéro (2008, p. 3):

O conceito de matrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, o

batuque, os materiais visuais, o enredo etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer, a dinâmica interativa é que é a base da performance. [...] As motrizes culturais são e serão sempre ferramentas de transporte entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre o performer e a comunidade, entre o ser operário e o artista, entre o tempo do sacrifício cotidiano e o tempo das glórias e levezas míticas, não importa a época nem a sua localização geográfica.

No artigo intitulado “Motrizes Culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)”, Ligiéro (2017, p. 23) complementa:

Ao indicar o conceito de Outro Teatro para uma apresentação de dança, não quero esvaziar o termo dança que também, por sua vez, tem avançado em direção ao teatro. Quero apenas detectar e apontar em práticas como esta, de afro-contemporâneo, que ao mobilizar o dispositivo das Motrizes Culturais de determinadas tradições africanas para a pesquisa em artes cênicas, além das opções e conotações étnicas, éticas e políticas, não centrais no estudo, há um quarteto cantar-dançar-batucar-contar aparece não como forma ou como conteúdo, como se imagina quando se relaciona motrizes com matrizes, mas como algo que vai além da compreensão racional, mobilizando a lógica dos sentidos.

O conceito de motriz cultural desenvolvido por Zeca Ligiéro (2011b) direciona atenção a entendimentos não eurocêntricos, importantes para a compreensão de performances negras, brasileiras, africanas e da diáspora negra. Na maioria das expressões destas culturas, o corpo opera como lugar de encruzilhada dos sentidos, evidente a partir da “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, 2011b, p. 107) É o caso do carnaval e de outras inúmeras práticas performáticas negras brasileiras de motriz africana.

Outro ponto de vista é o pensamento a respeito dessas singularidades em performances da África Negra, organizado em reflexões do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau.³ Para o autor, a dança é um dos elementos da performance africana, não podendo ser um objeto de estudo isolado. O filósofo congolês sugere que o estudo das performances africanas, fruto da cosmologia e cultura *bantu-kongo*, trate o objeto de forma composta (“amarrada”), em que as ações performáticas de “cantar-dançar-batucar” sejam entendidas como um contínuo. (FU-KIAU apud LIGIERO, 2017)

A noção de estética nagô-iorubá odara, utilizada em múltiplos contextos da cultura nagô no Brasil para expressar a unicidade entre as noções de beleza e utilidade, expressa no campo da arte o resultado da articulação entre diversos códigos na composição de narrativas que se elaboram no saber/fazer estético-corpóreo.

Odara é um conceito nagô onde o útil e o belo constituem-se de forma única, bom e bonito é uma coisa só. Essa dimensão estética do saber recorre a diversos códigos complementares que apoiam e expressam a narrativa. Dança, canto, música, dramatização, vestuário, coreografia, cenário etc., se unem na harmonia da linguagem negra, e é o que Michael Jackson realiza na TV. (LUZ, 2008, p. 133)

As perspectivas apresentadas nesse quadro conceitual dão suporte para pensar a diluição das fronteiras entre as artes, no sentido da construção das narrativas, instaurando dinâmicas que se processam no corpo da/o dançarino/a/performer. O entendimento acerca do corpo como produto e produtor de si, dentro do espectro do tempo e do espaço, possibilita o apagamento da fronteira entre o corpo que se é e os saberes/fazeres produzidos em performance, pois, “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 executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço”. (LIGIÉRO, 2011b, p. 110)

3 FU-KIAU, B. K. K. A *Powerful Trio: drumming, singing and dancing*. In: BULWA, M. *To Have One's Eyes Opened, Master's Voice of Africa*. v. 1, Material não publicado, cortesia do autor a Ligiéro (2017).

MESTRA IARA – CORPO LUGAR DA MEMÓRIA ANCESTRAL

Saúdo essa mulher pela sua existência!

*Agô Iyá! Omin ô! Odoya Ya Mi!*⁴

Abordar um pouco da história de Mestra Iara é situar o corpo em performance como textualidade de sua escrita no tempo, corpo/mente que reconhece a si mesmo e o contexto em que está inserido, bem como corpo produtor de valores e de manutenção, sobretudo de desobediência epistemo-somática à lógica hegemônica.

*Ara*⁵, o corpo remanescente, é, em si mesmo, o acontecimento da memória, pois a rede de expressões corporais (gestos, posturas, representações, sentimentos etc.) é tributária de uma transmissão impalpável na vida cotidiana, mas claramente visível na esfera dos rituais que atualizam a origem. Com efeito, no interior da diáspora escrava, não apenas no Brasil, mas nas Américas de modo geral, a presença do paradigma africano se atesta pelo posicionamento do corpo no primeiro plano do pensamento cosmológico. Os nagôs vinculam o corpo ao sagrado, que é percebido como uma experiência de apreensão das raízes da existência e da sua contínua renovação até o ponto em que o vivido não é mais do que um conjunto de virtualidades. (SODRÉ, 2017, p. 116)

Ressaltamos que o Rio Grande do Sul, estado onde Mestra Iara reside desde que nasceu, tem implementado, historicamente, políticas de acolhimento às pessoas e às culturas europeias. (TRIUMPHO, 1991) Apresenta, conforme as estatísticas, a segunda mais alta taxa de população autodeclarada branca de todo o país, tendo em sua composição racial 81,5% de brancos e 18,2% de pretos e pardos.⁶ Isso não justifica a invisibilidade que é legada às expressões culturais e memórias

4 Expressão iorubá utilizada, em religiões de matriz africana, para saudar Iemanjá e significa “Licença, Mãe! Salve as Água! Benção, Mãe d’água!” (Tradução do autor).

5 Palavra iorubá, cujo significado em português é “Corpo” (Tradução do autor).

6 MELO, I. Aumenta proporção de negros na população gaúcha, aponta IBGE. *GaúchaZH*. Porto Alegre, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2017/11/aumenta-proporcao-de-negros-na-populacao-gaucha-aponta-ibge-cjadvcfym0fpe01mxniljl5kh.html>. Acesso em: 7 ago. 2020.

negras e indígenas em solo gaúcho. Desse modo, a liderança de Mestra lara, nos seus mais de 45 anos de Afro-Sul, celebrando a negritude, é de grande mérito.



FIGURE 2 – Mestra lara

Fonte: Arquivo do Grupo Afro-Sul de Música e Dança (2021)⁷

Dona de uma identidade negra feminina multifacetada, filha, mãe, dançarina, coreógrafa, assistente social, gestora, empreendedora, sobretudo dona de uma genialidade corporal que diz muito sobre negritude, Maria lara Santos Deodoro nasceu em 1955, na capital gaúcha, Porto Alegre, filha de Verônica da Silva Santos e de Vilson Santos. lara cresceu no bairro Petrópolis, criada entre duas irmãs biológicas e um irmão adotivo. Aos quatro anos de idade, Mestra lara ficou órfã de pai. Sua mãe assumiu as responsabilidades da maternidade solo. Tia Lili (como era conhecida sua mãe), exímia cozinheira da burguesia judia porto-alegrense, ao ficar viúva começa a procurar bolsas de estudo em escolas privadas, com a esperança de garantir uma educação de qualidade para seus filhos.

Ela (Tia Lili) criou um sistema de proteção pra gente, principalmente pra mim, que era a mais nova [...]. Eu tinha quatro (anos), ela (irmã do meio) tinha oito. Ela era responsável por mim. Então, ela que tinha que dar conta das minhas demandas. Minha mãe saía cedo de casa e só voltava de tarde, porque ela trabalhava em casa de família e depois em restaurante. E aí, à noite, ela vinha cheia

7 Registro do curso de *Introdução à Metodologia de Dança Afro-Gaúcha*: lara Deodoro. Registro audiovisual do curso no Canal do Afro-Sul Odomode. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HrSE80qsW4k>. Acesso em: 29 abr. 2022.

de coisa, cheia de comida, e a nossa casa ficou sendo uma casa só de mulheres, éramos quatro mulheres! (DEODORO, 2018)⁸

O espaço descrito configurava uma casa gestada num sistema matriarcal negro, tal qual muitas comunidades de terreiro são ainda hoje. Mestra Iara foi beneficiada com uma bolsa de estudos no Colégio Santa Inês, uma escola confessional católica, mantida pela Congregação das Irmãs Escolares de Santa Inês, em Porto Alegre. Gomes (2017) ressalta que, após a abolição da escravidão, a comunidade negra afro-brasileira começou a visualizar a educação como meio de subverter os estereótipos criados acerca das pessoas e culturas negras, encampando a bandeira do acesso à educação como possibilidade de ascensão financeira e intelectual.

Aos oito anos de idade, por volta de 1964, Mestra Iara teve seus primeiros contatos com a prática de dança no Colégio. Iniciou as práticas corporais na Ginástica Artística que, na época, era chamada de “Ginástica Educacional Feminina Moderna”, ministrada pela professora de educação física e dança Nilva Therezinha Dutra Pinto, importante precursora da dança no ambiente escolar na cidade de Porto Alegre, durante as décadas de 1960 e 1970. (NUNES, 2017) Nilva Pinto foi a primeira professora de Mestra Iara. Ainda adolescente, Mestra Iara praticou Ginástica Olímpica na Sociedade de Ginástica de Porto Alegre (Sogipa), importante clube da elite esportiva e econômica da capital gaúcha. Crescendo num contexto escolar majoritariamente composto por pessoas brancas, Mestra Iara declara que não sentia preconceito na infância e afirma que: “se tinha, e provavelmente deveria ter, eu não percebia. Hoje em dia o racismo é bem mais agressivo”. (DEODORO, 2018)

O grupo coordenado por Nilva Pinto no Colégio Santa Inês caracterizava-se pelo interesse em diversas culturas. Segundo Mestra Iara, a potência do grupo estava na reinterpretação das danças folclóricas brasileiras. (DEODORO, 2018) O grupo era fortemente influenciado tanto pelo tradicionalismo gaúcho quanto pelas culturas das mídias da época. Por isso, usavam nas criações as músicas que faziam sucesso nas rádios locais. As novelas e filmes da época e a Ginástica Artística também influenciavam o trabalho do grupo. Dentre as coreografias inspiradas na cultura afro-brasileira, destacam-se Cavaleiro de

8 DEODORO, M. I. S. *FalarFazendo Dança Afro. Entrevista concedida à Manoel Gildo Alves Neto e Suzane Weber da Silva em Evento Público no formato de Entrevista-Performance-Aula aberta, no Salão de Festas da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, realizada dia 12 junho de 2018.*

Aruanda, *Dundun* e Navio Negreiro. Recorrendo à memória corporal impressa na gestualidade, em algumas entrevistas, Mestra Iara lembra de detalhes da primeira coreografia de inspiração afro que dançou. Intitulada Cavaleiro de Aruanda, a coreografia tinha como trilha a música de mesmo nome, de Tony Osanah, interpretada pelo cantor Ronnie Von. Segundo Mestra Iara, Nilva Pinto “fez uma dança que era um arremedo de uma sessão de umbanda. A gente tinha umas roupas brancas com um pano amarrado. Eu, a única negra no meio, mas era uma coreografia bem-feita, era um arremedo de coisas que ela percebia do ritual”. (DEODORO, 2018)

Em 1974, Nilva Pinto levou seu grupo de dança para participar de um evento de artes nas escolas, com algumas atividades das quais Mestra Iara fez parte. As turmas se conheciam e o diferencial do grupo de dança do Colégio Anchieta era dançar com música ao vivo, produzida pelo coral da escola. Na banda do coral, havia um único jovem negro, chamado Marco Aurélio Faria, o Maestro.

O grupo do Colégio Anchieta dançava com o coral. O coral cantava. Tinha coral e banda. E na banda tinha um menino. Ele era o único negro lá. Eu, a única negra aqui. Não deu outra, né, se juntamos, né! Juntar as forças, né, instintivamente! E aí, o Marco, junto com os amigos, que é onde tinha o Paulinho, começaram a fazer essa coisa que é o Afro-Sul. Mas era só música. Os guris começaram a pesquisar a música negra. Naquela época, tinha uma banda africana muito conhecida, Osibisa. Eles escutavam aquele som e achavam aquele som muito familiar ao som deles. E aí, eles foram participar de um festival no Colégio Rosário, um festival estudantil. (DEODORO, 2018)

Interessado em investigar estéticas musicais afrodiáspóricas, o jovem Marco Faria convidou alguns amigos músicos, negros, para compor uma música-protesto para participação em um festival estudantil de música, que aconteceria no anfiteatro do Colégio Marista do Rosário. Com o intuito de elaborar a apresentação, os músicos resolveram convidar a dançarina Iara e outros quatro dançarinos para compor o grupo. Os versos da música *Pergunta* (1974), de autoria do maestro Marco Farias, dizem:

Quero uma resposta inteligente para acalmar o meu eu
O que meu avô fez de errado para isso dar no que deu?
Às vezes passo na rua cheia e não és capaz de me olhar
Nunca tentaste me ouvir ou me entender
Por que tu achas que és mais?
Vou esfriar a cabeça como os meus ancestrais
Vou te propor um acordo onde todos seremos iguais
Porque...
Depois da vida tem mais e tu não sabes
Depois da vida tem mais. (ALVES NETO, 2017)

lara passa a integrar o grupo que, posteriormente, recebe o nome de Afro-Sul. O grupo segue em funcionamento desde novembro de 1974, ano em que a jovem bailarina dá início à sua pesquisa artística em Dança Afro-Gaúcha, buscando investigar corporeidades negras insubmissas e promovendo, através de práticas artístico-pedagógicas, estratégias de emancipação social de pessoas negras. Na região sul do Brasil, Mestra lara é pioneira em produzir um aporte estético-corporal de cunho político, antirracista e decolonial no campo das artes cênicas, especificamente na dança.



CORPO-TAMBOR- MEMÓRIA ANCESTRAL

“Nas táticas de preservação da cultura negra nas Américas, a forma rítmica desempenhou papel importante”. (SODRÉ, 1998, p. 25)

A relação entre corpo, tambor e memória ancestral é exaltada nas danças de expressão e estética negras, seja nos rituais sagrados ou nas criações artísticas. Segundo Mestra lara, o som do tambor foi um dos primeiros procedimentos que experimentou para a criação de seus processos artísticos coreográficos. Assim,

a polirritmia na linguagem dos toques era corporificada e traduzida em dança. Em sua atuação como criadora em danças negras, a linguagem do tambor foi elemento fundamental na experiência de retomada de consciência acerca de sua memória ancestral.

Acerca das interações entre o trio cantar-dançar-batucar e o conhecimento corporal, Ligiéro (2008, p. 3) diz:

[...] é o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso comunitário. Alguns destes elementos separadamente muitas vezes se transformam sensivelmente a ponto de sua fidedignidade ser questionada pelos mais antigos da comunidade, entretanto, se suas dinâmicas e seu relacionamento interativo remetem a um tempo suspenso onde a comunidade e a sua vida ancestral se encontram, podemos afirmar que está em curso uma performance onde se processa as motrizes culturais africanas e onde a tradição encontra formas de se manter viva ao transformar-se.

No Brasil, a experiência formativa de dançarinas (os) de danças negras passa por reconhecer no corpo as estruturas rítmicas do tambor. Por exemplo, em cada região do Brasil encontraremos peculiaridades importantes no que diz respeito às danças negras, ao formato do tambor, aos toques utilizados em expressões culturais específicas, às indumentárias, entre outras singularidades. No Maranhão, o Tambor de Crioula é uma das danças negras que demarca um sotaque local. Na Bahia, rufam os tambores dos Blocos Afro. Em Minas Gerais, as Congadas. No sudeste brasileiro, o Jongo. Na região norte, o Marabaixo. Cada região demarca sua peculiaridade no modo como se toca o tambor e no modo como se dança. Em cada espaço, dança-se com uma memória ancestral negra específica, compositiva de um todo. Sinaliza-se e se configura a diversidade na diversidade. No entanto, ao contrário da música ocidental, na música negra africana e da diáspora, em especial a que é produzida por tambores, evoca-se a memória ancestral africana a partir do ritmo que, segundo Muniz Sodré (1998, p. 19):

[...] contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação. O ritmo restitui a dinâmica do acontecimento mítico, reconfigurando os aspectos de criação e harmonia do tempo.

Múltiplas metodologias de ensino e criação em dança propõem um ouvido atento ao tambor. Vale citar o processo criativo em dança empreendido pela Professora Dra. Inaicyrá Falcão, que toma o tambor *Bâtá* e sua dinâmica rítmica como inspiração central. (SANTOS, 2006) Segundo a Professora Edileuza Santos (2015, p. 53):

O Tambor tem como protagonista uma energia presente, viva, que tem movimento e propicia movimentação; enquanto elemento vivo, não se liga e desliga como um aparelho elétrico, também não é como um CD que só reproduz o som. O som do tambor emerge no corpo, estimula as vibrações e as sensações; propõe novas possibilidades, vivências corporais e novas atitudes, sobretudo uma nova maneira de organização, uma nova harmonia, uma nova identidade Corpo/Tambor.

No início do trabalho de investigação e criação musical do que é hoje o Afro-Sul, referências musicais tais como as bandas *Osibisa* e *Novos Baianos*, o samba da velha guarda porto-alegrense e o rock que se enraizava na cultura juvenil gaúcha, desde a década de 1960, auxiliaram o grupo a criar sua identidade.

Mestra Iara, logo após o surgimento do grupo, inicia um relacionamento amoroso com o percussionista Paulo Romeo. Será este casamento que dará continuidade ao projeto de pesquisa e criação pelos mais de 45 anos que o Grupo Afro-Sul celebra. O casal, além de encontrar afinidade para o trabalho criativo, construiu um legado tanto dançante quanto musical. Mestre Paulo Romeo é uma das grandes referências de música negra do estado e tem, em seu currículo, diversas parcerias com artistas locais e nacionais, além de ser um dos grandes expoentes de salvaguarda das memórias do tambor de sopapo.



FIGURE 3 – Mestre Paulo Romeu em performance com o tambor de sopapo
Fonte: Fotografia de Rafael Derois (2016).

O sopapo é considerado um instrumento percussivo afro-gaúcho, um tambor de grandes dimensões de som grave, com sonoridade e presença marcantes nas baterias de escolas de samba de todo o Rio Grande do Sul. Ele é conhecido como o “*surdão pelotense*”. Segundo Maia (2008, p. 14), a presença do sopapo no carnaval gaúcho remonta à década de 1940. Permaneceu ativo até a década de 1970, quando o carnaval gaúcho passou a ser fortemente influenciado pelas referências cariocas.

A ‘batida’, a ‘pegada’ que o sopapo proporcionava, dava ao samba local uma característica diferente da atual. As transformações ocorridas no carnaval em todo país, principalmente movidas a partir da espetacularização do evento no Rio de Janeiro, promoveram substituição quase total do sopapo pelo surdo, nas escolas de Rio Grande e Pelotas, assim como nas de Porto Alegre. Conseqüentemente, o samba também mudou. Mas o tempo também promoveu migrações do instrumento para outros contextos. Artistas e grupos musicais se apropriaram do instrumento no final da década de 1990, ressemantizando sua sonoridade e conferindo status diferenciado ao sopapo, como elemento identitário e ideológico.

Na virada do século, entre os anos 1999 e 2001, o artista negro Giba Giba, da cidade de Pelotas,⁹ idealizou um festival de música chamado *Cabobu* – nome utilizado para batizar um ritmo (re)inventado no evento, em homenagem a três saudosos músicos negros da cidade com os quais o artista conviveu durante a infância. Foram eles: Cacaio, Boto e Bucha. (MAIA, 2008) A indução da música, assim como a dança, segundo Sodré (1998, p. 21),

[...] não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregados de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum).

Ressaltamos que no contexto do batuque do sul, expressão religiosa negra afro-gaúcha, os tambores utilizados no ritual recebem o nome de *océ*, *ilú* e/ou *inhã*. (CORRÊA, 2006, p. 112) Dessa forma:

A técnica de execução e construção do tambor é idêntica em todos os casos, tem corpo de lata (antigamente de tonoaria) com cerca de 60 cm de comprimento por 30 de boca, no caso dos cilíndricos; e 1 m, com bocas de 40 e 30 cm, na *inhã*. Um couro de cabrito fecha cada extremidade. Entre os dois couros, um complicado sistema de cordas, disposto verticalmente e horizontalmente, dá-lhes tensão. A *inhã* normalmente tem guizos de metal externos e internos.

A orquestra dos rituais do batuque do sul é composta, além de tambores (geralmente tocados a mão, com exceção de nações específicas que utilizam *aguidavi* - varetas), por *agês* – que consistem em cabaças, conhecidas no sul do Brasil como porongos, envolvidas por largas redes entretecidas de contas, normalmente conhecidas pelo nome de “lágrimas de Nossa Senhora” – (ambos de origem vegetal) e *agogôs* (campana metálica). Essa orquestra tem algumas especificidades em suas estruturas rítmicas que diferenciam o batuque do sul do xangô do Pernambuco, do candomblé e da casa da mina do Maranhão. (CORRÊA, 2006) Ritmos tais como *Aguerê*, tocado para Odé (orixá ligado às atividades da caça), o *Boifã*, tocado para Oxalá (orixá ligado à criação), e o *Alujá*, tocado para Xangô

9 Localizada a 261 km de Porto Alegre, a cidade fica no sul do estado do Rio Grande do Sul. No período escravagista, foi utilizada como reduto para onde eram enviados escravizados considerados “insubmissos”.

(orixá ligado à justiça), além dos ritmos *Alambá*, *Agueredê*, *Grefê* e *Olocori*, conferem uma identidade musical singular ao batuque do sul.

As influências rítmicas atualizam o corpo sobre a memória ancestral. A corporeidade negra nas danças do batuque do sul influenciou bastante a Dança produzida por Mestra Iara. No entanto, as (os) bailarinas (os) vêm de diversos contextos socioculturais e religiosos, a maioria negras (os). Embora a Mestra reconheça a importância da religiosidade africana como polo irradiador das culturas negras africanas no Brasil, ela conecta sua produção artística-pedagógica à ideia de espiritualidade que, segundo ela, não depende da religião e sim da fé. As performances são marcadas pela inspiração no gestual, nas narrativas e poéticas das Danças dos Orixás, mas a Mestra reforça: “Não uso a Dança dos Orixás, eu danço para homenagear os orixás!”¹⁰ (DEODORO, 2018) Recorre, assim, a um entendimento ancestral, portanto, também ético e estético, de escuta das energias da natureza para compor artisticamente, ou seja, a memória ancestral, que emerge ao som do tambor, é a todo tempo reinventada e reinterpretada na dramaturgia de sua dança.

10 A coreografia *Batuque*, criada por Mestra Iara, evidencia a relação entre a dança dos orixás e a dança afro-gaúcha, disponível no Canal Mil Palavras, no Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/wLB7SGrqlUE>. Acesso em: 29 abr. 2022.

“DANÇANDO EU ME REFAÇO”

Mestra Iara enfatiza que a dança afro no Rio Grande do Sul tem se desenvolvido com um “sotaque peculiar”, um “sotaque gaúcho”, marcado pela escrita da cultura e do contexto no corpo que dança e pela presença de elementos estéticos, tais como a contração, o contratempo e a metáfora utilizada para ensinar sobre a corporeidade de seu trabalho, considerada “suave e forte”, além da escolha poética que busca referenciais negros próprios na história/memória do Rio Grande do Sul. (BATISTA; DANTAS; DUARTE, 2016) Entretanto, a imagem difundida tradicionalmente para representar a cultura gaúcha é a figura de um homem branco, geralmente montado a cavalo e vestido com trajes tradicionais da cultura gaúcha campeira. É através dessa imagem, vinculada ao homem gaúcho, que as mídias têm, historicamente e de maneira recorrente, silenciado e invisibilizado a

presença da população negra. Um dos fatores que agravam esta invisibilidade é a representação do negro estar vinculada à escravização, sem possibilidade de narrar a sua história, reforçando o mito do “escravo submisso”.

Mestra Iara reforça que a representação da pessoa negra em seu trabalho nunca está ligada à ideia de submissão, mas à de enfrentamento. (BATISTA; DANTAS; DUARTE, 2016) A corporeidade que emerge em sua dança está ligada às influências rítmicas dos tambores presentes na musicalidade negra gaúcha, entendida como corporeidade negra afro-brasileira das zonas de fronteira com países de colonização hispânica. Além de estar na fronteira com dois países da América Latina, o Rio Grande do Sul é um estado acometido por longas jornadas de frio durante o ano, geralmente com quatro a cinco meses sob temperaturas abaixo de 15° C, que forja um tônus próprio na dança.

No âmbito das artes cênicas brasileiras, um dos estudos precursores sobre a expressividade gaúcha investiga a corporeidade dos euro-descendentes da região oeste do estado, que acentuam em sua corporeidade cotidiana as marcas forjadas pela lida no campo, tendo certas profissões como fator de forte influência. Um exemplo é o trabalho de condução do gado (boiadeiro/vaqueiro). Por ser um estado com extenso território rural, onde há intensa atividade na área da pecuária, gestos marcantes reconhecidos como índices desse estado estão ligados a essa realidade. Marocco (1999) nos apresenta, através de suas pesquisas, essa corporeidade branca gaúcha que é representada no imaginário coletivo pela escultura do Laçador, definida em 1992 como símbolo oficial da cidade de Porto Alegre e esculpido pelo artista pelotense Antônio Caringi (1905-1981). Na busca pela imagem do “gaúcho autêntico”, Caringi convidou o folclorista Paixão Cortes (1927-2018) como modelo para a estátua, buscando representar o que dizem ser a “identidade genuína” do ser gaúcho. Esta representação, conseqüentemente, distancia as presenças de mulheres negras e indígenas do imaginário nacional acerca do estado.

Nas referências acima citadas, as corporeidades e referências negras foram invisibilizadas no processo de construção da imagem difundida como referência oficial do povo gaúcho. Num estado fundado sob o signo da escravização, o papel do negro que trabalhou exaustivamente na edificação das riquezas locais foi

esquecido. Esse processo alijou os descendentes da população negra escravizada de uma autoimagem positiva acerca da memória de seus ancestrais. Apesar de parte da riqueza gaúcha, seja ela das charqueadas, campeira ou urbana, ter se dado através do trabalho da população negra, folcloristas e historiadores gaúchos buscaram minimizar o impacto e a força da mão de obra escrava na economia do estado.

No entanto, nas aulas de dança afro-gaúcha ministradas por Mestra lara, a narrativa do gestual enuncia, em primeiro plano, uma altivez permeada pela expressividade da corporeidade negra gaúcha que, em relação ética e poética com os elementos e fenômenos da natureza, faz do pensamento-corpo, dança! Ao criar a partir dos gestuais e poéticas da dança dos orixás do batuque do sul, mesclando-os a gestos ancorados na memória ancestral de seu corpo de mulher negra, os pés se enraízam, deslizam e transferem o peso. Possibilitam, ao som do tambor, o pulso que se traduz em contração e expansão, também articulado com o pêndulo anteroposterior da bacia/pélvis. Esse gestual reverbera na coluna uma movimentação ondulada, serpenteada e leve-forte, que subverte os modos como o corpo gaúcho é descrito, tanto na bibliografia “oficializada” quanto no imaginário nacional.

A identidade do gaúcho tradicional, branco e altivo, difundida para todo o Brasil, contrasta com a imagem, gesto e retórica de Mestra lara, sobretudo quando apresenta em cena um gestual embalado ao som dos tambores. Além disso, escutar e ver a Mestra com o acompanhamento dos tambores e seus respectivos músicos é uma experiência que, por si só, comunica sentidos imediatos. Eis uma gaúcha negra que fez e faz história, abrindo caminhos e certamente resistindo e existindo frente a muitos apagamentos e enfrentamentos. Sua dança de quadris pendulares, enraizamento ao tocar o chão com os pés e gestual espiralado, demonstra que há mais África na dança e no estado do Rio Grande do Sul do que se pode e se quer imaginar. E, no caso da Mestra lara, a experiência de fortalecimento da sua pertença e consciência étnico-racial potencializa o enlace entre memórias ancestrais ancoradas no corpo e na rítmica negra dos tambores que agenciam seu discurso, expresso em sua criação na dança. Mestra lara compreende que a sociedade atual confere pouca atenção à escuta da memória ancestral e, por isso, não compreendemos as indicações e avisos que as energias dos orixás nos enviam.

Conforme Mestra lara celebra em suas entrevistas e *lives* no Instagram do Afro-Sul Odomodê, o futuro é ancestral. Em plena pandemia e isolamento social pela covid-19, Mestra lara, mãe, avó, gestora, seguiu dançando, através de projetos em editais, promovendo *lives* para divulgar e comentar os processos criativos dos espetáculos que dirige no Afro-Sul Odomodê e difundindo seus cursos de dança *online*. Estas são manifestações de sua luta frente aos desgovernos, num país marcado pela ferida colonial e pelas desigualdades sociais. Através da dança e da música, Mestra lara e Mestre Paulo Romeu resistem aguerridamente, afirmando a beleza e sabedoria das forças ancestrais. A presença e a memória negra através das artes, na escuta do tambor e no passo da dança, se fazem presentes no Afro-Sul, dança afro com sotaque gaúcho!

REFERÊNCIAS

- ALVES NETO, M. G. *Falarfazendo Dança Afro-Gaúcha: ao encontro de Mestre lara*. 2019. 192p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.
- CAMPOS, D. M. C. de. *O Grupo Palmares (1971-1978): um movimento negro de subversão e resistência pela construção de um novo espaço social e simbólico*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
- CONRADO, A. V. de S. Dança étnica afro-baiana: educação, arte e movimento. In: SIQUEIRA, M. de L. (org.). *Imagens negras: ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p.17-46.
- CONRADO, A. V. de S. Artes Cênicas negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica. *Repertório*, Salvador, ano 20, n. 29, p. 68-85, 2017.
- CONRADO, A. V. de S. Afro-Brazilian dance as black activism. In: SUAREZ, L. M.; CONRADO, A. V.; DANIEL, Y. (org.). *Dancing Bahia*. Chicago: Intellect, 2018. p. 15-38.
- CORRÊA, N. F. *O batuque no Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*. 6. ed. São Luiz: Cultura e Arte, 2006.
- DANTAS, M.; DUARTE, C.; BAPTISTA, G. Entrevista com lara Deodoro. In: TOMAZZONI, A.; FERRAZ, W.; DANTAS, M. (org.). *Escritos da Dança: olhares da Dança em Porto Alegre*, v. 1. Porto Alegre: CANTO - Cultura e Arte, 2016. p. 310-316.

DOMINGUES, P. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, Niterói, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2020.

FREITAS, J. M. Movimento negro em Salvador: algumas memórias. In: SIQUEIRA, M. de L. (org.). *Imagens Negras: ancestralidade, diversidade e educação*. Belo Horizonte: Mazza, 2006. p. 113-135.

GOMES, N. L. *O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HANCHARD, M. G. *Orfeu e o poder: o movimento negro do Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

LIGIÉRO, Z. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. In: CONGRESSO ABRACE, 5, 2008, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: ABRACE, 2008. p. 1-3.

LIGIÉRO, Z. BATUCAR-CANTAR-DANÇAR: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 133-146, abr. 2011a.

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

LIGIÉRO, Z. Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala). *Karpa*, Los Angeles, v. 10, p. 1-26, 2017. Disponível em: <http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiéro>. Acesso em: 5 maio 2020

LIMA, N. *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*. 1995. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

LUZ, M. A. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. Salvador: EDUFBA, 2008. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/39h/pdf/luz-9788523205317.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2020.

MAIA, M. de S. *O Sopro e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Instituto em Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MAROCCO, I. Gestualidade, experiência e expressão espetaculares. In: GREINER, C.; BIAO, A. (org.). *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Gipe-Cit/Annablume, 1999. v. 1, p. 85-93.

MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2002. p. 69-92.

MARTINS, L. M. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Letra*, Santa Maria, n. 53, p. 63-80, jun. 2003.

MONTEIRO, M. Dança afro: uma dança moderna brasileira. In: NORA, S. (org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

NUNES, L. A. *Nilva Pinto: memórias de uma trajetória com a dança*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PEREIRA, A. A. *“O Mundo Negro”*: a constituição do movimento contemporâneo no Brasil (1970-1995). 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

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

SANTOS, I. F. dos. *Corpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

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

SODRÉ, M. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TRIUMPHO, V. (org.). *Rio Grande do Sul*: aspectos da negritude. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1991.

ALVES NETO, MANOEL GILDO: Artista, professor e pesquisador em Dança. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), licenciado em Educação Física pela Universidade Paulista (Unip). Professor do curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Membro do Grupo de Pesquisa OMEGA (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq/UFPeL).

SILVA, SUZANE WEBER DA: Professora Associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Bolsista Capes/PRINT/UFRGS para realização de Pós-Doutorado na Coventry University/C-DaRE (UK). Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (CA). Desenvolve pesquisa em práticas artísticas e somáticas de teatro, de dança e de performance; longevidade nas artes; arquivos digitais. <https://www.ufrgs.br/carnedigital/>