

Jonas Sales
Larissa Ferreira
(Coordenadores)



1 SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

EDITORA



**Jonas Sales
Larissa Ferreira
(Coordenadores)**

I SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
Brasília -DF

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA

REITOR Wilson Conciani	PRODUÇÃO EXECUTIVA Sandra Maria Branchine
PRÓ-REITOR DE ENSINO Adilson Cesar de Araujo	CONSELHO EDITORIAL Ana Paula Caetano Jacques
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA Cristiane Batista Salgado	Daniele dos Santos Rosa Francisco Das Chagas Roque Machado
PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO Luciana Miyoko Massukado	Girlane Maria Ferreira Florindo Guilherme João Cenci
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO Simone Cardoso dos Santos Penteado	Jocenio Marquios Epaminondas Josué de Sousa Mendes
PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS Maria Cristina Madeira da Silva	Juliana Rocha de Faria Silva Larissa Dantas de Oliveira
COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES Daniele dos Santos Rosa	Maurilio Tiradentes Dutra Nívia Aniele Oliveira
	Raquel Lage Tuma Tatiane Alves de Melo
	COORDENAÇÃO DE CULTURA, SUSTENTABILIDADE, GÊNERO, RAÇA E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS Larissa Ferreira

EDITORA



Reitoria - Qd. SGAN 610, módulos D, E, F, G.
CEP 70860-100 Brasília-DF
www.ifb.edu.br
Fone: +55 (61) 2103-2108
editora@ifb.edu.br



A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos nos artigos são de exclusiva responsabilidade dos autores. Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB. É permitida a publicação parcial ou total deste periódico, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.

1º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias

REALIZAÇÃO

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

Coordenação de Cultura, Sustentabilidade, Gênero, Raça e Estudos
Afro-Brasileiros Campus Brasília
Grupo de Pesquisa Corpografias: Dança, Memória e Contemporaneidade na América Latina – CNPq
Licenciatura em Dança

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Departamento e Artes Cênicas
Projeto Cena Sankofa: núcleo de estudos das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea.

FUNDO DE APOÍO À PESQUISA DO DISTRITO FEDERAL FAP-DF

Coordenação Geral

Jonas Sales
Departamento de Artes Cênicas - Universidade de Brasília – UnB
Larissa Ferreira
Licenciatura em Dança - Instituto Federal de Brasília

Comissão Organizadora

Allan Mariano
Instituto Federal de Brasília – IFB

Jonas Sales
Universidade de Brasília – UnB

Michael Douglas Larissa Ferreira
Instituto Federal de Brasília – IFB

Kaled Andrade
Instituto Federal de Brasília – IFB

Louise Lucena de Oliveira
Instituto Federal de Brasília – IFB

Marília Alves Borges de Jesus
Instituto Federal de Brasília – IFB

Rodrigo Vítório
Universidade de Brasília – UnB

Patrícia Diniz
Instituto Federal de Brasília – IFB

Comitê Técnico-Científico

Cecília de Almeida Borges
Universidade de Brasília – UnB

Diene Ellen T. Da Silva
Instituto Federal de Brasília – IFB

Dayanne Augusta da Silva
Instituto Federal de Brasília – IFB

Jonas Sales
Universidade de Brasília – UnB

Larissa Ferreira
Instituto Federal de Brasília – IFB

Palestrantes

Alan Santos de Oliveira – Universidade Católica de Brasília

Fernando Ferraz – UFBA

Jonas Sales – UnB

Larissa Ferreira – IFB

Luciane Ramos Silva (PPGADC/UNICAMP)

Nadir Nóbrega – UFAL

Nelson Inocência da Silva- UnB

Taata Muta Imê – Casa dos Olhos de Tempo

Zeca Ligiêro - Unirio

Dados da Catalogação na Publicação
Elaboração Lara Batista Carneiro Botelho CRB1-2434

S471a Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias (1. : 2017 : Brasília, DF).

Anais do I Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias [recurso eletrônico] / organizadores Jonas Sales, Larissa Ferreira – Brasília : Editora IFB, 2018.

Modo de acesso: pdf

Evento realizado do dia 27 a 29 de novembro de 2017.

ISBN 978-85-64124-59-2

1. Identidade cultural. 2. Negros - Identidade racial - Cenografia e cenários - 3. Pesquisa - Dança - Teatro - Cenografia e cenários. 3. Epistemologia social – Negritude. 4. Cultura afro-brasileira - Dança. 5. Negritude - Estética - Poética. I. Sales, Jonas, org. II. Ferreira, Larissa, org. III. Título.

SUMÁRIO

06. Apresentação e agradecimentos

07. Programação

09. Corporalidades negrodscendentes no processo criativo em artes. Algumas reflexões e contribuições para pensar uma poética negro-orientada

Evani Tavares

18. Corpo afrodiaspórico: ancestralidade e contemporaneidade

Taata Muta Ime

23. Performances negras: enfrentamentos e complexidades na diáspora

Fernando Ferraz

36. Vivência Estética de Tradições Populares Afro-Brasileiras na cena – Provocações!?

Jonas Sales

42. Corpo em diáspora e técnica Germaine Acogny: apontamentos frente à colonialidade do gesto

Luciane Ramos Silva

48. O corpo negro sujeito de si na universidade

Nadir Nóbrega

53. Corporalidades contra-hegemônicas e contra-história da dança na América Latina

Larissa Ferreira

60. Ara Onà – corpo e corpus para uma estética nagô

Alan Oliveira

64. Breve memória da dança afro em Brasília

Nelson Inocêncio

68. Goro Vodun (Togo e Gana) e Mapiko (Moçambique): Teatro De Divindades que brincam para estabelecer a cura da violência sofrida

Zeca Ligiéro

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS

O I Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias foi gerado em discussões desenvolvidas nos projetos do Grupo de Pesquisa Corpografias: Dança, Memória e Contemporaneidade na América Latina CNPq - LicenDança/IFB) e Cena Sankofa: núcleo de estudos das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea (CEN/UnB) coordenados respectivamente pelos professores Dra. Larissa Ferreira (Licenciatura em Dança – IFB) e Dr. Jonas Sales (Departamento de Artes Cênicas – UnB). Temos como propósito promover reflexões sobre identidade cultural, decolonialidade e questões raciais no campo das artes da cena, sobretudo no que tange às pesquisas acadêmicas em dança, teatro e performance. Interessa situar e discutir as afroepistemologias enquanto produção de pensamento e prática cultural crítica, que expande os limites estéticos e cruzam as complexas tessituras das relações sociais e simbólicas. Considerando o contexto sociocultural da herança africana e das matrizes negras na cultura brasileira, certos racismos epistêmicos foram construídos com vias a desvalorizar as especificidades das corporalidades negras e afro-referenciadas. Nesse sentido, o I Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias pretende colocar em prática os deslocamentos das hegemônicas teorias sobre corpo e artes da cena. Portanto, apresenta-se como um evento que pretende fomentar e compor a produção de epistemologias com marcos afrocentrados. Um convite à reflexão sobre o corpo e as artes da cena desde o protagonismo das vozes que foram silenciadas. Para isso, o seminário compôs-se por quatro mesas temáticas, a saber: 1. Corpo afrodiaspórico: ancestralidade e contemporaneidade; 2. Recriações e leituras de africanidades na cena; 3. Perspectivas contemporâneas na pesquisa em afroepistemologias na dança; 4. Estéticas e poéticas da negritude. Nesta edição, contamos com a participação de conferencistas e palestrantes convidados das seguintes instituições: Instituto Federal de Brasília - IFB, Universidade Federal de Alagoas- UFAL, Universidade Federal da Bahia - UFBA, Universidade de Brasília- UnB, Universidade de Campinas- UNICAMP|PPGAD, Universidade do Rio de Janeiro - Unirio e a Casa dos Olhos de Tempo

Gostaríamos de agradecer às instituições e às pessoas que nos ajudaram neste ano e contribuíram para a realização do Seminário. Muito obrigada à Fundação de Apoio à Pesquisa do DF (FAP-DF). Nosso agradecimento à Coordenação de Cultura, Coordenação de Cultura, Sustentabilidade, Gênero, Raça e Estudos Afro-Brasileiros (IFB-Campus Brasília), Licenciatura em Dança (IFB) e Departamento de Artes Cênicas (IFB).

Dr. Jonas Sales (UnB) e Dra Larissa Ferreira (IFB)
Coordenação geral

Brasília
Novembro de 2017

I SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

PROGRAMAÇÃO GERAL

PROGRAMAÇÃO GERAL

27 DE NOVEMBRO

18h30: Abertura solene

19h00: Conferência de abertura com Dra. Evani Tavares (UFSBA) - Corporalidades negrodscendentes no processo criativo em artes: Algumas re exões e contribuições para pensar uma poética negro orientada.

20h00: Programação artística - Afoxé Ogum Pá

28 DE NOVEMBRO

8h00 às 9h30: Workshop de Dança Afro Mandinda (Oeste Africano) com Carla Girija - Mandé Moubá

10h00 às 10h30: Programação artística

10h30 às 12h30: Mesa 1. Corpo afrodiaspórico: ancestralidade e contemporaneidade
Dr. Fernando Ferraz (UFBA)

Taata Muta Ime (Casa dos Olhos de Tempo)

Mediação: Msa. Dayanne Augusta Silva (IFB)

14h00 às 15h00: Programação artística

15h45 às 17h45: Mesa 2. Recriações e leituras de africanidades na cena
Dr. Jonas Sales (UnB)

Msa. Luciane Ramos Silva (PPGADC/UNICAMP)

Mediação: Mdo.Nei Cirqueira (PPGAC|UnB)

18h00: Lançamento de livros e revista

29 DE NOVEMBRO

8h00 às 9h30: Workshop de Dança Afro Mandinda (Oeste Africano) com Carla Girija - Mandé Moubá

10h00 às 10h30: Programação cultural

10h00h às 12h30: Mesa 3. Perspectivas contemporâ- neas nas pesquisas em afro-epistemologias na dança

Dra. Nadir Nóbrega (UFAL)

Dra. Larissa Ferreira (IFB)

Mediação: Mdo. Luís Ferrara (PPGM | UnB)

14h00 às 15h00: Programação artística

15h45 às 17h45: Mesa 4. Estéticas e poéticas da negritude

Ms. Alan Oliveira (UCB)

Dr. Nelson Inocência (UnB)

Mediação: Msa. Diene Ellen T. Da Silva (IFB)

19h00: Conferência de encerramento com Dr. Zeca Ligiéro (Unirio) - Performance Afro: Entre matrizes e motrizes culturais

20h00: Sarau Negritudes em Cena

PROGRAMAÇÃO ARTÍSTICA

27 DE NOVEMBRO

20h00: Afoxé Ogum Pá

28 DE NOVEMBRO

10h00 às 10h30: Programação artística

Memória em borra de café (Oni Babel) - 15 minutos.

Drama de favela? (Diego Santos) - 10 minutos.

14h00 às 15h00: Programação artística

Ilê Ayê (Louise Lucena) - 10 minutos.

Desabafo de um corpo (Thiago Rocha) - 05 minutos.

Além de mim (Letícia Coralina) - 15 minutos.

Meu jogo de cintura (Kaled Andrade) - 10 minutos.

Araçunã (Patrícia Diniz) - 15 minutos.

18h00: Lançamento de livros e revista

10h00 às 10h30: Programação artística

Minha identidade negra (Stephanie Rodrigues) - 1'50 minutos.

14h00 às 15h00: Programação artística

Michael Jackson - O legado de um Rei (Cia Dinastia DL) - 05 minutos.

Trupé (Alan Mariano) - 05 minutos.

Umukosurã (Michael Douglas) - 05 minutos.

O corpo não mente (Carolina Costa) - 05 minutos.

20h00: Sarau Negritudes em Cena

CORPORALIDADES NEGRODESCENDENTES NO PROCESSO CRIATIVO EM ARTES. ALGUMAS REFLEXÕES E CONTRIBUIÇÕES PARA PENSAR UMA POÉTICA NEGRO-ORIENTADA

Evani Tavares Lima¹

Resumo: Através deste ensaio, propõe-se uma discussão a respeito do corpo negro enquanto corporalidade na perspectiva do processo criativo, ensino-aprendizagem e de autorrevelação. Corporalidade aqui é entendida como a maneira própria e dinâmica com que são articulados o legado sócio-histórico e cultural de cada grupo. A proposição do componente curricular Corporalidades negrodescendentes para os cursos de artes da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) serve como gatilho para essa problematização cujo intento é, sobretudo, ampliar o olhar sobre as dimensões apresentadas por esse universo. Nesse contexto, Corporalidades negrodescendentes é sublinhada como um conjunto discursivo das culturas negroafricanas e brasileiras que se realizam com e reverberam através do corpo em ação. A argumentação é ancorada, principalmente, nas leituras de Gomes e Martins (2002), Kouyatê (2014), Maluf (2002) e Cuti (2010).

Palavras-chave: corporalidade; corporalidades negrodescendentes; corpo; poética negra.

Ao longo de minha prática em artes tenho me confrontado com este corpo que habito. E, um dia, nesse percurso de construções reflexivas, eu tive a aspiração de que “meu corpo fosse porta-estandarte de mim mesma, um corpo que como estandarte pudesse invadir o imaginário do outro, de modo que pudesse tocá-lo em sua humanidade e desarmá-lo em suas expectativas” (LIMA, 2008, p. 107).

“O corpo é um dado natural, biológico, reduto da natureza, segue seus instintos, é social e cultural, produto e produtor de regras e valores” (MALUF, 2005). Sim, eu, pessoa, sou um corpus; corpo dado, corpo herdado, prenhe de necessidades, o corpo, em carne e em vida; que sente, pede, sacia, reage, padece, se enche, e aquece. O corpo se constrói, destrói, veste, veicula, vende (e é vendido) nos mercados, nas culturas e nos jogos de regras e valores do social. E nessa experiência, não há “página em branco”, nem em mim, corpo que sou, nem no outro, que mira um corpo. Pois, vendo, vivendo e me virando, meu corpo também se identifica, e por onde passa (experiência), o que lhe toca, fica e reverbera como rebento que se anuncia: – “sou eu, sou eu!” E ecoa no fundo, num lugar que não se explica, se revivi-fica: – “Sim, Sou eu, sou!”

¹ Atriz e Pesquisadora. Professora Adjunta da Universidade Federal do Sul da Bahia – Artes cênicas. Contato: evanitavares@yahoo.com.br

- “E se a gente se olhar no espelho, e se a gente se olhar no espelho?” Diz a canção cantada pelo Bando de Teatro Olodum em seu Cabaré da Raça (1997). Ao se olhar no espelho, a gente pode aprender a se perceber com e sem o olhar do outro. Pois, em um corpo negro há tantos negros, tantos textos... Há tantas marcas indeléveis, nessa troca contínua de lugares de identificação que experimentamos. De acordo com Joyce Silva (2014), o corpo “é o lugar concreto onde manifestamos nossas vontades, desejos, tudo o que foi aprendido e observado ao longo de nossa história pessoal [...]. E o que diz meu corpo com suas inscrições memoriais?² Este corpo-papiro que foi, primeiramente e, depois, para todo o sempre, recoberto com a imensidão de desenhos e letras combinadas e, muitas vezes, também, em desalinho tal que fazem, até mesmo eu, a dona do corpo (SODRÉ, 1998), desconhecer as mil línguas que falam por mim, em meu nome, sem minha assinatura.

“Reescrever e reinventar sua própria história é tarefa dos colonizados!”, diz Victor Ukaegbu³. Continuo perseguindo o caminho de uma inscrita em negro, em minha prática artística, ciente de que “nós, negros mestiços, estamos por demais identificados com o branco” (CUTI, 2010, p. 11). E isso significa que a autorreflexão é primordial para a libertação do olhar colonizado que impera sobre nossos imaginários. Sim, antes da nova escritura, a re-leitura!

O objetivo desta comunicação é aprofundar reflexões a respeito das Corporalidades negro-descendentes no Brasil e apresentar um relato de experiência de ensino do componente curricular que leva este nome. Para tanto, inicialmente trago ponderações a respeito de alguns outros elementos diretamente implicados com o tema em questão, como corpo e corpo negro. E, então, descrevo um pouco da experiência de ensino-aprendizagem de um componente curricular que traz toda uma problematização em torno de um universo temático cujos reflexos vão além da sala de aula. Certamente, a amplitude que uma discussão como essa abarca é muito maior do que este espaço de escrita e, por essa razão, sublinho o caráter liminar das reflexões aqui apresentadas, ao mesmo tempo em que celebro a oportunidade de trazer reflexões sobre uma temática tão necessária e cara a tantos de nós.

O que proponho, portanto, é um relato de experiência, perpassado por enunciações em processo e inspiradas pelo mesmo. Para tanto, tomo como ponto de partida as ponderações realizadas a propósito do referido componente curricular dos cursos de artes (Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinares em Artes e suas Tecnologias) da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)⁴.

Ao chegar a esta universidade, em 2015, início da minha carreira acadêmica como docente efetiva, tive a oportunidade de participar da construção coletiva dos programas dos cursos de artes (BI e LI), contribuindo, sobretudo, na elaboração de algumas ementas⁵. Corporalidades negro-descendentes é um desses componentes cur-

2 Leda Martins (2002).

3 Em entrevista concedida, em 2013, por ocasião da Residência artística (Mobilidade cultural – SEC-BA) realizada em Northampton University, Inglaterra. Cf.: <<https://www.beds.ac.uk/howtoapply/departments/media-and-performance/staff/performing-arts/victor-ukaegbu>>.

4 Criada em 2013, a UFSB é uma universidade fundada no modelo da interdisciplinaridade.

5 Em 2015, muitos dos cursos ainda estavam no processo final de elaboração dos Programas e, naturalmente, o quadro docente que chegava era convidado a contribuir com esse trabalho. Uma oportunidade ímpar de interlocução entre as diferentes pesquisas dos docentes envolvidos, as diretrizes do curso e a Universidade em construção.

riculares elaborados coletivamente pelos docentes da área de Artes envolvidos nessa missão. Na trajetória que vinha trilhando nas discussões sobre a temática negra nas Artes Cênicas, eu encontrei, desde o início nesta universidade de vocação popular, um espaço privilegiado para propor e implementar muito do que vinha discutindo. Além disso, ter a possibilidade de participar de um Grupo de Trabalho cujo objetivo era compor a ementa de uma matéria na qual o corpo, no contexto das culturas negras, era o mote, foi realmente uma realização.

Nesse contexto, *corporalidade* deve ser entendida como

a expressão criativa e consciente do conjunto das manifestações corporais historicamente produzidas, as quais pretendem possibilitar a comunicação e a interação de diferentes indivíduos com eles mesmos, com os outros, com o seu meio social e natural. (VAZ, 2008, p. 304)

Corporalidade seria então essa espécie de corpo “vestido de si”, de corpus em atuação plena, que envolve representações simbólicas de referenciais culturais, herdados, assimilados, exercidos e ostentados. E *corporalidades negrodescendentes*⁶ seria um conjunto discursivo das culturas negro africanas e brasileiras que se realizam com e reverberam através do corpo em ação.

Também implicadas na discussão sobre corporalidades, estão as identidades, cuja construção, segundo SILVA (2014), dá-se também através da corporeidade constituída a partir de nossa relação com o mundo (p. 273). Identidade é definida por Nilma Gomes (2005, p. 41) como:

um modo de ser no mundo e com os outros [...] Indica traços culturais que se expressam através de práticas linguísticas, festivas, rituais, comportamentos alimentares e tradições populares referências civilizatórias que marcam a condição humana.

Ora, de fato, nosso corpo é uma espécie de casa que gera, acolhe e que, através de suas janelas e portas, nos mostra sua realidade particular. E, nessa perspectiva, pode-se observar que corporalidades e identidades apresentam-se como faces da mesma moeda, pois é pelo corpo que a existência se realiza concretamente. Para as culturas negras na Diáspora, por exemplo, o corpo, bem como as comunidades nos terreiros, erigiram-se como grandes guardiões de parte do legado cultural negroafricano no Novo Mundo. No corpo negro, “[...] a africanidade como conformadora da identidade negra incorpora e, ao mesmo tempo, extrapola os sinais diacríticos” (BRITO; SANTANA, 2005, p.12).

Para algumas culturas, como as negrodescendentes⁷, por exemplo, o corpo é parte integral do modo de ser, pensar e operar no mundo. Ele é, segundo Marcos Alexandre ao referir-se ao corpo negro em performance, “um corpo crivado de memórias” (2009, p.1); para Leda Martins (2002, p. 78), o mesmo se constitui como um “local de inscrição e portador de epistemes; e, é, para Angela Brito (2005, p. 12), “[...] um corpo visto e vivido e que vive na cultura”. No contexto de algumas de nossas tradições

6 A alusão aqui é feita numa dimensão generalizante apenas ao contexto brasileiro.

7 Essa singularidade na compreensão do corpo está presente em muitas das culturas que tem como premissa o conhecimento através da experiência, forte influência a oralidade como elemento de transmissão da cultura. Cf.: MALUF (2002); LAGROU (2010).

ancestrais, como as dos djelis⁸ palavra é corpo, que é palavra, é o que nos conta Toumani Kouyatê (2014)⁹, ao discorrer sobre a palavra na tradição de sua família, diz:

A gente diz que o homem inteiro, ele todo é uma palavra; ele, em si é uma palavra. Se sua cabeça vai falar com a parte de sua cabeça, tem a suas próprias linguagens; no nível do pescoço [...] tem a linguagem própria dessa parte; a barriga também tem as palavras que saem dali. Todos esses pontos do corpo são fontes de palavra, os braços, as pernas, os pés, as costas, todos esses pontos são fontes de palavra. A palavra não é só cabeça e o coração, a palavra realmente é o corpo todo [...]¹⁰.

Dessa maneira, pode-se observar que, nas culturas negras, o corpo nunca está “fora”, pois ele é a ânima que fomenta e dá vida em todas as instâncias. Essa outra perspectiva obriga o Ocidente¹¹ a repensar suas concepções a respeito do corpo, bem como os reclames por equidade e afirmação das diferenças (MALUF, 2005; GILBERT; TOMPKINS, 1996). Então, o corpo torna-se também estandarte de uma revolução, na qual sua afirmação consciente, por si só, constitui-se em atitude política. É o caso, por exemplo, do teatro pós-colonial que – como observam Helen Gilbert e Joanne Tompkins (1996) ao colocar o corpo negro em cena – vem contestar ostensivamente a soberania do corpo branco como modelo no sentido de que “essa ostentação é potente e irrefutável porque exhibe sem retoques o objeto sobre o qual recaem todas as injúrias, o corpo negro subjugado (p. 221)”¹². E foi a partir da compreensão dessa necessidade de ampliar o olhar sobre as corporalidades negrodscendentes para então refazer as próprias narrativas, que esse componente curricular foi proposto¹³:

Ementa: Corporalidades, expressão, memória e reinvenção. Apresentação de diferentes modos de ação de corporalidades afrodescendentes: dança, rituais religiosos, jogos dramáticos. O corpo na cena brincante e ritual. Devoção e festa. Matrizes africanas, circularidade e polirritmia. Análise do corpo em cena e do pensamento em ação.

Nesse sentido, problematizar a noção de Corporalidades negrodscendentes no Brasil tem a finalidade de revelar a diversidade e a multiplicidade de expressões matizes apresentadas por esse universo, e ao mesmo tempo abrir ao estudante um espaço de experimentação artística e pesquisa diferenciados. Entretanto, para além das pretensões didáticas e interlocuções no processo criativo, na sala de aula bus-

8 “O djeli é o mestre da palavra, significando ao mesmo tempo pertencimento a uma determinada casta e uma função exercida na sociedade. Ele é responsável por rituais, pela manutenção das genealogias, pela manutenção da história. Ainda assume as atividades de músico, professor e juiz em questões familiares, entre outras funções a ele atribuídas” (SANTOS, 2016, p. 18).

9 Toumani Kouyatê faz parte de uma linhagem de Djélis – griôs da África do Oeste. Artista completo, como todos da casta dos djélis, ele canta, dança, toca, conta histórias e é também fotógrafo, professor universitário e organizador de festivais em vários lugares da África, Canadá, Ásia e Europa, entre outros. Cf.: <<https://pt-br.facebook.com/Toumani-Kouyate-230590310353847/>>.

10 Entrevista concedida em 2014 durante o Feverestival (Campinas-SP), após participação no minicurso O corpo e a Voz na cultura africana, em São Paulo.

11 In the theatre, the derogated body is a potent site of representation since the constraints and oppressions it endures can be visually displayed rather than simply described. Tradução da autora: No palco, o corpo subjugado é um local potente de representação, uma vez que as restrições e opressões que ele suporta podem ser exibidas visualmente, em vez de simplesmente descritas.

12 Não sou autora desta ementa, uma vez que ela foi elaborada juntamente a outros professores dos cursos de artes durante os grupos de trabalho de elaboração dos programas de curso do Bacharelado e Licenciatura interdisciplinares em artes, no ano de 2015.

cava-se atingir um modo de entendimento pelo sensível, a fim de que o contato e a problematização dessa temática pudessem conduzir o estudante ao desenvolvimento de uma visão crítica em relação a essas corporalidades e suas dimensões a partir de uma outra narrativa, neste caso, a perspectiva negra. Para tanto, a vivência e a experimentação foram e são extremamente importantes.

Ministrei as aulas de Corporalidades negrodscendentes durante dois períodos letivos¹⁴; 2016.1 e 2017.3¹⁵, e trarei, agora, um pequeno relato destas experiências. Este componente (disciplina) faz parte dos currículos dos cursos de artes, mas é regularmente ofertado para outras áreas, como cultura complementar. Por essa razão, tive oportunidade de trabalhar, ao mesmo tempo, com esses dois públicos diferenciados. De fato, mesmo entre os discentes de artes, encontrava-se essa mistura. A UFSB oferece a Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, voltada para atuação em Educação Básica, e o Bacharelado Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, uma graduação plena de formação geral no campo das artes (fundamentos conceituais, metodológicos e estéticos). As turmas são mistas, compostas por estudantes com interesse em diferentes linguagens (performance, música, dança, literatura, entre outras).

O início do processo com as duas turmas foi, de modo geral, acompanhado de um certo estranhamento em relação a muitas coisas: a temática, ainda raramente discutida nos cursos de graduação em artes; o trabalho com o corpo; e a condição de pensar a própria corporalidade. Mas o que se seguia era sempre prazeroso, um ganho na relação de intimidade consigo e com os colegas da turma, além da abertura para um universo temático que era para muitos pouco confrontado, mas que naquela experiência deu-se de maneira aprofundada, como propunha esse componente curricular.

Para esse início de “namoro”, de contato, optei por lançar mão de elementos simples, como o balanço e outros referenciais conhecidos dos estudantes como o samba de roda. O grau de complexidade de cada elemento introduzido ia sendo ajustado conforme a turma ia reagindo ao que era recebido. O balanço, por exemplo, foi inicialmente utilizado apenas para soltar/descontrair o corpo. Depois, serviu para estimular a percepção do ritmo interno, a exploração do desequilíbrio/equilíbrio e o exercício da ginga e suas variantes, explorando a expressividade e improvisação a partir da capoeira. A roda, inspirada na circularidade dos folguedos e brincadeiras das culturas populares, foi utilizada em todas as aulas como um convite à atenção a tudo e a todos bem como à conexão (presença e coparticipação) com o que se passava. Nesse sentido, o samba de roda e danças da “axé music”¹⁶ foram também utilizadas e todos eram convidados a entrar na roda, como acontece com todo samba que se preze. Em meio a isso, misturavam-se timidez, estranhamento, prazer, descoberta, algazarra. Enfim, tal como um jogo, cada um de seu jeito, a regra era jogar (participar da brincadeira). Todas essas atividades foram feitas mesmo ao ar livre para trazer a ideia

14 O mesmo componente foi ministrado nos outros dois campi da Universidade nas cidades de Teixeira de Freitas e Porto Seguro por outros docentes de modo simultâneo. Saliento que as pontuações trazidas neste trabalho dizem respeito apenas a minha experiência, particular, de aplicação do componente curricular, bem como, as compreensões precedentes em minha trajetória de pesquisa.

15 A UFSB trabalha com regime quadrimestral, com três períodos letivos (de 72 dias) ao ano.

16 Música baiana que mistura elementos dos ritmos dos blocos afros, com o popular (samba, e outros), muito associada ao carnaval.

e o clima de terreiro, de comunidade, sem uma arquitetura formal e cotidiana como o era a sala de aula. Sim, nesse tipo de trabalho, desarrumar o corpo é necessário!

Todas as aulas foram organizadas para comportar a prática criativa e discussão, ancorada por leituras previamente solicitadas. Além das leituras, outros suportes foram utilizados, como documentários históricos, apreciação de obras e expressões artísticas inspiradas nesse universo temático, e também visitas a campo. Um desses materiais muito importantes foi o documentário *Pedra da Memória*, dirigido por Renata Amaral (2011)¹⁷, que, além da beleza e teor histórico, possibilitou aos estudantes perceberem a dimensão apresentada pelas corporalidades negrodscendentes em suas dinâmicas, bem como os diálogos com África. Nessa atividade, assim como em todas as outras, os estudantes tinham a orientação de atuarem como espectadores ativos em permanente estado de observação diante do universo de informações que lhes era apresentado, buscando identificar possíveis recorrências no que diz respeito a aspectos como religiosidade, ancestralidade, relação culto e festa, a dinâmica África–Novo Mundo–África. Também era solicitado aos estudantes que fizessem anotações sobre elementos expressivos que lhes chamassem a atenção. E, dessa maneira, eles e elas eram provocados a exercitar o olhar estratégico da pesquisa, mas também da criação.

Enquanto eixo teórico, trabalhei a partir de três noções: Corpo, Corporalidades e Corporalidades negras. O percurso estabelecido foi, numa primeira fase do componente curricular, aplicar uma série de exercícios que conduzissem a percepção de cada um sobre o próprio corpo, suas memórias e referências; e de como esse seu conjunto se inter-relacionava com o mundo ao redor: o que comunicava e o que queria comunicar. Dessa maneira, em toda prática procurou-se despertar o entendimento do corpo enquanto elemento de significação e expressão. E, nesse processo, os próprios estudantes, em seus depoimentos, colocavam em pauta questões relativas a empoderamento, resistência cultural, apropriação e não apropriação, e descobriam-se com novas perguntas: “Como eu me vejo?”; “Como o outro me vê?”; “Como não ter uma visão estática do outro?”, e assim por diante. Perguntas essas que foram chaves para o apuro da visão crítica, condição básica para a mudança.

[...] Meu corpo nunca mais será o mesmo, pois aprendi que ele não se baseia no físico e sim em um todo, em uma junção de mente, alma, atitudes, maneiras, das quais formam minha corporalidade, minha ação repetitiva de fluir, tal movimento pra determinada situação, minha corporalidade no sorriso que se iguala ao movimento dos meus braços e o sentido do meu olhar, do qual entra em compasso aos meus pés ao encontro de um abraço. Essa forma diferente de pensar, e n - xergar, saber viver, conseguir fortalecer uma mente pensante e não programada, foi possível diante dos assuntos expostos na sala de aula [...] Aprendi uma cultura que sempre fez parte da minha vida, porém não era enxergada dessa maneira que enxergo atualmente. [Depoimento da estudante Letícia Rodrigues Pereira, Ibicarai-BA, jan. 2018]

17 *Pedra da Memória* é um documentário musical que propõe uma investigação estética entre os gêneros tradicionais dos dois países (Brasil e Benin, na África Ocidental), revelando seus vínculos e particularidades em uma aproximação poética conduzida pela memória do babalorixá Euclides Talabyan e os desenhos de Carybé. Cf.: <<http://pedradamemoria.maraca.art.br/filme/>>.

Percebi que o corpo fala através das suas corporalidades e que estudar esse novo idioma seria o meu desafio. Doravante, o corpo para mim passou a ser uma construção sociocultural extremamente comunicativa que carecia sempre de bons leitores. As corporalidades, juntamente com as suas vicissitudes e especificidades, sobretudo as negro descendentes, ateriam nossas atenções. Em momento algum estudamos um corpo desvinculado do seu contexto, afinal, não fora nos dada passagem para entrar no ônibus da objetificação. [Depoimento da estudante

Lohana Guimarães Souza, Ibicaraí-BA, jan. 2018]

Rer ler os relatos discentes, após o processo, e se dar conta de suas pequenas e/ou grandes mudanças é reconfortante. E pensar que, algum momento do transcurso da prática, em sala, fiquei bastante preocupada sobre o modo como todo o trabalho reverberaria nos estudantes. Isso me fez trabalhar com eles muito mais no sentido de que tomassem cada elemento dessas corporalidades (práticas corporais, folguedos, brincadeiras, entre outras) sempre em relação com o tipo particular da corporalidade deles, das memórias e das referências de cada um, de modo que a ansiedade pela execução perfeita do movimento não ofuscasse a escuta sutil de outros níveis de reflexão que a experiência poderia vir a proporcionar.

Ao ver, ler e ouvir os depoimentos eloquentes dos discentes, percebo o quanto de nós e de nossas identificações tem nos sido tirado. Vejo o quanto as memórias de nossos corpos têm sido persistentemente apagadas e substituídas por arremedos que tornam árido tudo o que tocam. O estudo das Corporalidades negro descendentes é apenas um ponto de um longo fio que muito ainda precisa ser tecido. As corporalidades negro descendentes, em sua infinidade de matizes, precisam ser problematizadas em sala de aula, seja em turmas de artes ou não. O quanto refletimos ou levamos nossos e nossas estudantes a refletirem a respeito dos registros expressivos inscritos no corpo?

Ao buscar inspiração nas corporalidades negras, o que se pretende é proporcionar a percepção dos registros expressivos inscritos no corpo, criar espaço para reflexão e exploração a respeito do corpo e repertório corporal. Questionar o corpo como nos é dado e não como realmente somos, pode ensinar bastante a respeito de nós mesmos, sobre o que comunicamos e o que queremos comunicar. No caso particular da arte, entender e reconhecer esse universo multifacetado que é o corpo vestido de cultura, só trará como consequência a abertura de um vasto leque de formas, nuances e riscados, entre outros tantos, que podem muito bem conversar entre si e gerar caminhos vários, mas não mais ofuscar o que é diferente.

Evani Tavares Lima

É atriz, pesquisadora e professora da área de Artes. Docente adjunta em Artes na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp – 2010) – Tese: Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA - 2002). Livro Capoeira Angola como Treinamento para o Ator. Salvador: EDUFBA, 2008.

Evani Tavares Lima

Actress, researcher and teacher of Arts. Adjunct Professor of Arts at the Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). PhD in Arts from the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp – 2010) - Thesis: Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum. Master in Performing Arts by the Universidade Federal da Bahia (UFBA – 2002) – Book: Capoeira Angola como Treinamento para o Ator. Salvador: EDUFBA, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Marcos. Formas de representação do corpo negro em performance. Repertório: Teatro & Dança, ano 12, n. 12, 2009. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4343>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

BRITO, Ângela B.; SANTANA, Moisés de Melo. **KulKul**: – Educação e Identidade Negra. Maceió: Edufal, 2005.

CUTI. Quem tem medo da palavra negro. **Revista Matriz**: uma revista de arte negra. Grupo Caixa Preta, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2018.

FERREIRA, Débora Armelin. O Corpo Negro como Local de Discurso. In: **Afreaka**, 2014. Disponível em: <<http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>>. Acesso em: 15 set. 2015.

GILBERT, H., TOMPKINS, J. Post-colonial Drama: **Theory, practice, politics**. London, New York: Routledge, 1996.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. In: BRASIL. **Educação Anti-racista**: caminhos abertos pela Lei federal nº 10.639/03. Brasília, MEC, Secretaria de educação continuada e alfabetização e diversidade, 2005, p. 39-62.

GONZAGA, Rafael. O corpo africano, “gramática” do cosmos (2014). In: **Afreaka**, 2014. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/o-corpo-negro-como-local-de-discurso/>>. Acesso em: 16 set. 2015.

LAGROU, Els. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas, Els Lagrou. **Revista Proa**, n. 2, v. 1, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ppgas/portal/arquivos/orientacoes/LAGROU_Els._2010.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços**: Revista do PPG História da UFSC, n. 9, 2002, p. 87-101.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela. **Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte, FALE-UFMG, 2002.

SANTOS, Toni Edson Costa. **Narrativas na rua**: da inspiração Djeli às rodas de histórias em Maceió. Tese Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2016.

SILVA, Joyce Gonçalves da. Corporeidade e Identidade, O Corpo Negro como Espaço de Significação. In: Anais do **CONINTER 3** – Congresso internacional interdisciplinar em sociais e humanidades, Salvador BA: UCSal, 8-10 de Outubro de 2014, n.3, v. 17, p. 263-275. Disponível em: <<http://aninter.com.br/Anais%20CONINTER%203/GT%2017/18.%20SILVA.pdf>>.

Acesso em: 19 mar. 2018.

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

VAZ, Alexandre Fernandez; OLIVEIRA, Marcus Aurélio Taborda de; OLIVEIRA, Luciane Paiva Alves de. Sobre corporalidade e escolarização: contribuições para a reorientação das práticas escolares da disciplina de Educação física. UFG, **Revista Pensar a Prática**, 11/3: 303-318, set./dez. 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/4344>>. Acesso em: 03 maio 2018.

CORPO AFRODIASPÓRICO: ANCESTRALIDADE E CONTEMPORANEIDADE

Taata Muta Ime

[..] A música sagrada, a conexão entre a música e a dança, a busca pelo equilíbrio mental no manejo da energia de cada corpo e a conversa entre música, dança e cântico. O chamado *Abé Ozan*, que é conhecido como xirê.

Dança, música, movimento começam na nossa visão bakongo, por um pequeno movimento do encontro de duas pessoas, dois espermatozoides correndo para ser sagrado, sacralizado dentro da mulher. Grande movimento, grande musicalidade e grande espiritualidade a partir deste momento todo movimento de crescimento no Advume (barriga). Quando ele sai, quando ele é parido, falando em termos populares, o primeiro que sai é a cabeça, então temos como respeito a cabeça, pois ela é o grande senhor do movimentos, o grande senhor do caminho, grande guardião do caminho do ser. A partir do momento que o corpo sai por completo temos o movimento ... (tratando-se de dança e de movimento eu não consigo ficar sentado, não consigo me mover corretamente)

Neste processo do nascimento e do desenvolvimento, observamos a todo momento a criança, com as suas descobertas físicas através do sons que ela emite – quando ela se deita com pés e os braços descobrindo seu corpo, seus pés indo em direção à boca – tudo isso é movimento, é experiência, é a verdade do ser. A sua respiração dentro de uma musicalidade, os batimentos do coração em um movimento musical, isto é percebido pela ancestralidade. Quanto este movimento vem para o crescimento e vai para um terreiro, iniciando um indivíduo, faz com que ele volte para sua ancestralidade, para reconhecer em si, dentro de si a sua tribo, quando na iniciação a pessoa traz seu nome africano, o que chamamos de muzenza. Então a dança ela tem uma forma de habitar o ser trazendo um equilíbrio físico, mental e espiritual.

(Demonstração) A exemplo do movimento de equilíbrio do corpo tem que ter uma abertura dos pés e dos ombros, não pode ser pernas excessivamente abertas aparentemente se ridicularizando, perdendo tempo da música, do movimento e do som. Ela não se conecta com a batida do coração e do movimento da respiração. Nós homens e mulheres pretos (as), não quero falar da palavra negra, nós somos pretos, não negros. O feijão é preto, é o alimento, mas o cambi é negro e a peste é negra, ela não é preta, portanto resisto contra estes termos que não condizem com o nosso movimento.

(Demonstração) Nesta abertura de movimento você alonga o braço para frente inclinado, trazendo a perna direita para o centro, equilibrando o seu eixo, como se tivesse uma energia chamando para cima e outra para baixo, a imagem de um elástico. Então quando realizado este movimento traz o movimento para a esquerda, abrindo e fechando a perna esquerda traz o movimento para a direita, dando a ideia da movimentação do caminhar, o centro. O primeiro movimento de dança é quando a criança começa a caminhar, isto é muito observado nos terreiros, pois a partir deste movimento saberemos como a criança vai se desenvolver na vida, então quando você

realiza este movimento (demonstra) está juntando sua energia para o centro para virar borboleta, dança de cayuga e lansã, para voar para vida. Então são movimentos primitivo de primeiro, primitivo de primário, que nos dão a intensão de trazer para si a força, o equilíbrio e o seu nome.

Embora no ocidente temos que, enquanto povo preto, tendo que nascer e trazer o nome brasileiro, colando assim, o meu nome brasileiro é Jorge Sirvino, não condiz comigo, não condiz com a minha pretitude, enquanto sacerdote. “Fiz o santo” ainda na barriga da minha mãe, 61 anos atrás, tenho meu movimento, sei o que quero fazer e sei o que quero dizer com meu corpo, então é importante que cada bailarino, dançarino, cada artista que traz em si a força, importante saber quem é, perceber-se como inteiro, não pela metade, é importantíssimo para a vida. Então a dança sagrada, é uma dança que sempre estará em contato com seu divinal, o sagrado divinal. O céu está em seu lugar, também a terra, portanto você terá todo um universo para se conectar, é preciso observar os animais. Falaram de Katherine Dunham, ela criou uma técnica que é a partir do movimento das cobras e dos macacos, mas para fazer o movimento da cobra não pode realizar isto (Demonstra) é inadequado, tem que prestar atenção na grande importância que existe no corpo humano, que são os triângulos. (Demonstra)

Existem dois triângulos que são os mais importantes para nós, para esse equilíbrio físico, mental e espiritual aconteça, inclusive na dança é importante a atenção e ação destes triângulos. Quando abre os braços você só abraça quem gosta, mas este triângulo é o mais importante é onde entra e sai a vida, só entrega este triângulo pra quem de fato ama. É um outra questão de dança e de movimento, as pessoas possuem o costume de se encantar e dizer que está apaixonado, se apaixonar é dizer que ama, quando ama o que diz? ... São danças, são movimentos internos que não percebemos, a respiração, a batida do coração e o sentimento dançam com a gente. Sentir você, saber quem é você, por onde ando e por onde passo, de onde eu vim não sei, não interessa mais, sei que vim de África, primeiro continente do universo e está comprovado que todos nós viemos de lá, então todos nós temos essa descendência. É importante fazer este equilíbrio, para realizar este movimento, observe a ligação do centro da cabeça... temos uma cantiga depois de realizar a iniciação e colocamos a mão aqui (demonstra o movimento), neste movimento é observado o equilíbrio, com o encaixe do quadril e do desencaixe sentando em um tronco (demonstra o movimento) assim vai se equilibrando, sempre percebendo a direita e a esquerda trabalhando a lateralidade (demonstra).

É importante ter a consciência dessa energia que está dentro de nós e que nos toma quando abrimos os braços, e a partir disso temos um desenho (demonstra o movimento) como se tivesse trabalhando a sua estrela de cinco pontas, mas quando você tem que se movimentar para o seu crescimento na vida e realiza um barravento, acho que todos sabem o significado da palavra, é um termo banto, bakongo... (demonstra o movimento) como se estivesse em cima de um cavalo, quem é este cavalo? Você! Portanto já está trabalhando o guerreiro interno, a sua força interna. Para realizar um movimento de capoeira necessita disto, este contato e organização interna, saber este contato para fazer o movimento aa todo momento sem se perder, na hora que o inimigo vier você pode realizar este movimento, braços e pernas a todo momento centrados.

Tudo para nós é sagrado, pois tudo tem movimento, dança e vida. Como somos ligados a natureza, um mundo fantástico, pois ela irá nos dizer qual movimento temos que fazer, a exemplo de quando sai de casa qual é a primeira coisa que encontra no caminho, o que ela pode dizer. É o movimento, é a arte de saber se conectar, não podemos perder estes movimentos, ficamos enraizados em movimentos técnicos e perdemos o movimento interno. Há movimentos que tem-se que prender a respiração, como? Como realizar um movimento prendendo a respiração? E a troca, desenrolar um novelo, quanto mais que você desenrola mais se enrola ou seja: o sétimo sentido na visão bakongo, banto. Enquanto se desenrola o novelo, mais se enrola buscando a conexão da sua ancestralidade buscando Zambi e a Congo o grande Deus, a Olorum a Olodumare o seu grande deus. A todo momento é esta conexão na lateralidade. Entender este movimento que um lado depende do outro, desencadeando um envolvimento com a energia, o movimento e o som possibilitando-o a realização de qualquer movimento. Inclusive saindo do corpo, então nossa meditação ocorre de outra forma, ela é em movimento. É prestar a atenção no corpo, junto com a ativação, está respiração vai dar a forma de perceber a batida do coração. A água ela é importante para lhe dar e trabalhar a pureza, então não necessita ficar parado, a água é movimento, transformação tempo inteiro em milésimos de segundos a água que flui não é a mesma.

O Candomblé é isto, transformação o tempo inteiro para continuar o mesmo, a ciência atualmente comprova que o corpo humano é 78% de água, as religiões de matrizes africanas dizem isto há séculos. Então dança para nós é tudo, quando você pega um copo d'água e vai beber, está realizando um movimento de dança. É uma dança, mesmo que seja muito rápida, você observa a encenação do beber, o beber da fonte. A fonte é muito importante, que fonte é esta? Quem é você? Onde você veio? Será que você é da onde veio ou da sua ancestralidade? São reflexões diárias necessárias para o equilíbrio físico, mental e espiritual, pois as pessoas costumam ser bastante racionais, a razão é muito séria. Temos três movimentos muito importantes que são: Razão, Sentimento e Emoção. As pessoas costumam confundir ou não entendem, pensam que sentimento é emoção, contudo é ao contrário cada palavra tem seu significado, são diferentes.

Ao realizar um movimento técnico dentro da sua razão, ele vai parar em um momento, pois está sem a devida utilização da respiração como suporte respiração, você está segurando-a. Ouve-se a frase: "Segura". Mesmo segurando é necessária a respiração, inspira preenchendo o plexo e expira pela boca trazendo este movimento (demonstra), a partir deste momento pode-se ter um fluxo de respiração normalizado. Mas as pessoas querem que você prenda a respiração, com isso perde o movimento. Observo as pessoas dançando, mexendo o quadril, mas estas pessoas não entendem o peso do quadril, não sabem o peso de uma bunda, tem gente que desconhece deste peso, desconhecem este movimento natural (demonstra um movimento com e sem a consciência do peso). Então a é base e estrutura importante para aprender a dançar as movimentações dos orixás, voduns, inkices e caboclos, entendendo que você tem um corpo e este corpo é sagrado, a única coisa que você traz e leva. Os mais velhos diziam isto para os mais novos, só existe uma verdade na vida, é a coisa que você traz e a que leva. O seu corpo é a sua casa, chamado de Muta Ime Samulan, Jorge Barreto dos Santos que veio, trouxe e estou desenvolvendo e continuará em desenvolvimento.

Imaginem uma pessoa com 127 anos ainda dançando, agachando de forma gostosa, observando estas diferenças na dança, na vida e no corpo. As nações são completamente diferentes Angola, Bakongo é pé no chão, é seguro e firme, já a nação Ketu é meia ponta todo momento. Então o Balé veio de onde? Como você pode separar? Pega a nação Jeje firme o tempo inteiro, mas a cabeça sempre erguida (demonstra); caboclo (demonstra) respiração firme, mas fazendo sempre a troca. Movimento, música e dança não podem ser separados em hipótese alguma, sem isso você não vai conseguir chegar aos 50 anos dançando Candomblé. Observa-se as senhoras negras, mulheres de 70 e 80 anos de idade, minha mãe de santo faleceu com 98, dançava candomblé o dia e a noite toda, depois ela começou a enjoar. Mãe Ba, tomava uns goró (relembrando). Ela sempre falava em todo movimento: Isso é dança, viu! Estou dançando para vocês. Suspendia (demonstrando), era uma coisa maravilhosa.

Então é você perceber o seu corpo, estar presente por inteiro, não se dividir e entender que razão, sentimento e emoção. É a emoção que você tem que segurar, estar presa e firme, pois ela que irá trabalhar o sentimento juntamente com a razão, você pergunta ao sentimento e a razão responde sem machucar ninguém, nisso você consegue realmente fazer, os seus olhos estarão firmes, ouvidos aguçados, respiração tranquila, sem alegria e felicidade o que ocorre é o contentamento. Todo movimento que for realizado é preciso estar atento porque há o desdobramento deste movimento, a dança africana de religiosidade, principalmente no Brasil, é vista acima dos mais velhos. Observa-se nas danças no terreiro pessoas movimentando-se de pernas abertas, são indivíduos que não pretendem naquele momento estarem bem consigo mesmos. Tem que se fazer este movimento erguido, porém tem que se fazer iniciático, é em baixo o tempo inteiro (demonstra). E este movimento realizado de forma contente, quando está contente com o corpo dirá para onde ir, não precisa olhar o copo irá dizer as direções (demonstra). Reconhecemos com a batida do coração e as ondas do mar, vai e volta (demonstrando). É necessário que esteja atento, sempre.

A minha fala é mais uma mensagem, dizer para vocês que são bailarinos, dançarinos, artistas que prestem atenção em vocês, prestem atenção a sua identificação, na batida do coração, na razão, emoção e sentimentos que são coisas distintas; e se sintam. Também é importante trabalhar esta dança de lavar o corpo, tomar banho pela manhã, trazer para o seu corpo esta energia, pois a noite é outra dança, outro movimento. Quando abrimos os olhos ainda estamos perdidos, tem gente que não gosta de tomar banho pela manhã, é impraticável na Bahia. Dentro dos terreiros é feito 4h da manhã, com banho frio para acordar o corpo, para fazer a relação do corpo com aquele dia. O corpo tem essa necessidade, ele lhe diz para aumentar sua necessidade, movimento e respiração, não é respirar descontroladamente, mas se conectar. O que eu quero hoje e qual movimento irei fazer? Tudo é movimento, pensamos que movimento, dança é somente ir lá e realizar, porém quando acordamos já iniciamos esta dança e o movimentar, e o prestar atenção no terreiro de candomblé é exatamente isto, ao acordar há pessoas que já acordam no celular, não, calma! Ao acordar é ir ao banheiro ou para o movimento, observe que é dança e som de música. Tome seu banho, escove seus dentes, vá a cozinha e tome um gole de café, tudo é movimento e são observados a todo momento, pois os mais velhos precisam saber como que é você para sua vida, o respeito próprio e com a vida. A partir deste momento você irá saber direcionar a sua vida dentro do seu caminho, no movimento e na dança, seja

clássica, moderna, dança preta, dentre outras danças e movimentos, irá saber qual é o peso do seu corpo para se movimentar corretamente. Há momentos que estão passando um movimento e a pessoa realiza de outra forma, pois se desconecta, quando se está conectado a atenção é maior e irá compreender outra diferença e outra dança. A professora está passando um movimento, os estudantes querem copiar exatamente porque pensa que está entendendo, mas tem que compreender. O indivíduo só entende depois que passa por aquilo, mesmo errado, certo ou duvidoso e movimentando-se. Até este movimento que é mais comum (demonstra), observando as minhas aulas, muitas pessoas não conseguem realizar, não sabem trabalhar a pélvis, por falta de conexão espiritual, fora do âmbito religioso, mas de espiritualidade que independe de ambiente religioso.

Espiritualidade é saber se conectar consigo, respeitar e amar, você não consegue se conectar com o que não tem, então não consegue realizar o que não sabe. É uma mensagem para vocês prestarem atenção, falar de dança é se movimentar ao mesmo tempo, é buscar conexão a todo momento e prestar atenção à vida, à forma da respiração, à forma de comer e aos sentimentos. Sentimento por você e não pelo outro, quando compreende-se entre ser, gostos e formas que você realiza, tendo a conexão consigo, atendo, tendo respeito, assim o preconceito pá babau (trocadilho). Obrigado!

PERFORMANCES NEGRAS: ENFRENTAMENTOS E COMPLEXIDADES NA DIÁSPORA

Fernando Marques Camargo Ferraz

Resumo: A partir da análise de documentação histórica em que se representam as performances negras o autor investiga processos de apropriação no campo das danças negras. Essas danças são propostas enquanto conceito marcado por uma poética política a ser afirmada em contextos de invisibilização, reconhecendo as políticas em torno da diferença como estratégia na formação de espaços mais plurais e éticos na dança.

Palavras-chave: danças negras, apropriação, políticas da diferença.

Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?

Edouard Glissant

O seguinte texto visa refletir sobre a presença da performance negra no Brasil à luz de documentação histórica na qual figuram ocorrências paradigmáticas de como a corporalidade negra tem sido representada e apropriada socialmente. As imagens servirão como indícios dos problemas e desafios no trato da questão étnico racial no campo das artes de um modo geral e da dança em particular.

Talvez a imagem mais simbólica da presença negra no Brasil republicano possa ser apresentada pelo quadro *A Redenção de Cam*, pintura a óleo produzida pelo pintor espanhol Modesto Brocos, em 1895. A obra conservada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro retrata em frente a uma pobre habitação, três gerações de uma mesma família. A avó, negra, a mãe, parda, e a criança, fenotipicamente branca. A matriarca negra aparece levantando suas mãos aos céus como num gesto de "redenção", a criança descendente não trará na pele as marcas do passado escravocrata.

A pintura encarna as expectativas racistas da república brasileira recém-inaugurada e projeta para a nação o desejo do "embranquecimento" progressivo das gerações futuras, por meio da miscigenação. Não restaria nesse projeto de nação outra possibilidade se não o genocídio físico e simbólico dos descendentes africanos.

O racismo evolucionista, tão em voga entre os fins do século XIX e as primeiras décadas do XX, relegava ao negro uma posição inferior. Foi a partir dos anos 30 que as teorias eugenistas disseminadas por figuras como o médico baiano Nina Rodrigues, que considerava a miscigenação um sinal de degenerescência, começaram a perder força. Nesse momento a ideia da mistura racial foi aos poucos alçada a imagem símbolo da democracia racial brasileira e sua nação morena.

O sociólogo Antonio Sérgio Guimarães ao refletir sobre o racismo no Brasil resalta que nossa cultura nacional é heterofóbica. O medo da diferença se traduz nos esforços políticos da nação em unificar língua, religião, etnicidade e o território. Esse

pano de fundo nacionalista estabelece também o discurso sobre a mestiçagem e organiza nosso principal mito: a democracia racial. É a partir dele que se fundamenta nosso liberalismo político desde nascimento da República. Na teoria somos um país em que todos usufruem universalmente da equidade jurídica, mas na prática nossas diferenças de status e classe foram forjadas pela manutenção das estruturas racializadas e racistas desde a colônia. A segregação no acesso à educação de qualidade, a seletividade do mercado de trabalho e a ausência de políticas públicas de combate à pobreza constituíram e continuam a vigorar como mecanismos sociais de manutenção das desigualdades raciais.



Figura 1: Modesto Brocos, A Redenção de Cam, 1895.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam

A igualdade formal nega a diferença em termos de uma lógica universalista e camufla o racismo assimilacionista que historicamente pautou-se nas estratégias políticas oficiais de embranquecimento da população Brasileira e no aniquilamento cultural e físico de sua herança africana.

A elite nacional influenciada pelas teorias eugenistas europeias e seu racismo científico do século XIX, lançou-se no esforço programado para “embranquecer” a nação. Essa política migratória, que facilitava a entrada de colonos europeus enquanto barrava os africanos, durou das últimas décadas do século XIX até quase a metade do século XX.

A associação da ancestralidade africana à subalternidade colaborou em instituir uma perspectiva de ascensão social que negasse a negritude. Enquanto isso se construía uma retórica meritocrática para camuflar os benefícios acumulados da branquitude. Seu verniz universalista e liberal ocultou as realidades de segregação ao

mesmo tempo em que reproduziu a ideologia da democracia racial, seu conceito mais meticulosamente introjetado e difundido, cuja principal finalidade tem sido manter as diferenças étnicas apartadas do debate político. Coube ao Estado a reprodução de uma doutrina homogeneizante para apaziguar os conflitos e administrar a exploração de contingentes populacionais em detrimento da manutenção do status-quo.

A partir dos anos 30 o discurso oficial sobre a constituição de uma identidade nacional cria uma imagem idealizada de seu “povo” e da cultura brasileira. É num cenário político populista que fomenta uma imagem cada vez mais homogênea na qual se selecionava e recriava elementos.

Nesse período a mestiçagem começa a ser símbolo da nação e inúmeros elementos culturais anteriormente associados pejorativamente a vivência africano-brasileira começam a ser ressignificados, para não dizer clareados. A capoeira, até então criminalizada pelo Código Penal de 1890, torna-se modalidade esportiva nacional em 1937; a feijoada de “comida de escravos” torna-se prato típico da culinária nacional; o candomblé perseguido pela polícia e pelos institutos médico-legais, entendido como feitiçaria, passa a ser tolerado; o samba produzido no morro e associado a vadiagem é apropriado pela indústria fonográfica.

CULTURA AFRO-BRASILEIRA EM CORPOS BRANCOS

A seguir analisaremos momentos em que corpos brancos performam a cultura negra no Brasil, desejando vislumbrar lógicas de apropriação existentes na história da dança brasileira. Embora esses episódios sejam comuns nesse período, escolhemos como exemplares momentos vividos pelos artistas Eros Volúcia, Gilberto Bréa e pelo aclamado Balé do IV Centenário, entre os anos 40 e 50.

O crítico de dança Roberto Pereira, ao analisar historicamente a dança cênica no país, aponta os esforços em traduzir para o palco os nexos de uma brasilidade, geralmente expressa por uma estilização de temas ligados à tradição cultural afro-brasileira e pelos esboços de sua corporalidade. Entre os anos 1930 e 1940 os palcos brasileiros testemunharam o esforço modernista de Eros Volúcia (1914-2004) em recriar as danças populares brasileiras sob o ponto de vista do espetáculo eurocentrado, iniciando sua pesquisa de “criação do bailado nacional” (PEREIRA, 2003, p. 178). O mérito de Eros teria sido o de “lapidar” as “danças nacionais” e “autênticas” do povo brasileiro, através de uma “estilização”, possível graças ao seu preparo técnico clássico e intimidade com a cultura “mestiça” da qual também se nomeava integrante.

Eros era uma bailarina branca filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado e teve acesso facilitado aos círculos culturais que sua posição social de membro da elite intelectual brasileira possibilitava. Conquistou uma carreira artística consagrada nacional e internacionalmente.

Eros construiu um trânsito dinâmico de informações entre a técnica clássica e as diversas danças afro-brasileiras por ela pesquisadas (frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bumba meu boi, samba, capoeira, maxixe e danças rituais do candomblé e umbanda). Criou uma dança híbrida absorvendo elementos negros sob o signo da mestiçagem. Se nos teatros consagrados frequentados pela burguesia ela representava a imagem do popular, permitindo que a elite pudesse gozar dessa ex-

pressão cultural vista como exótica, como professora conseguia envernizar essas manifestações sob a erudição da pesquisadora amparada pela política do Estado Novo.

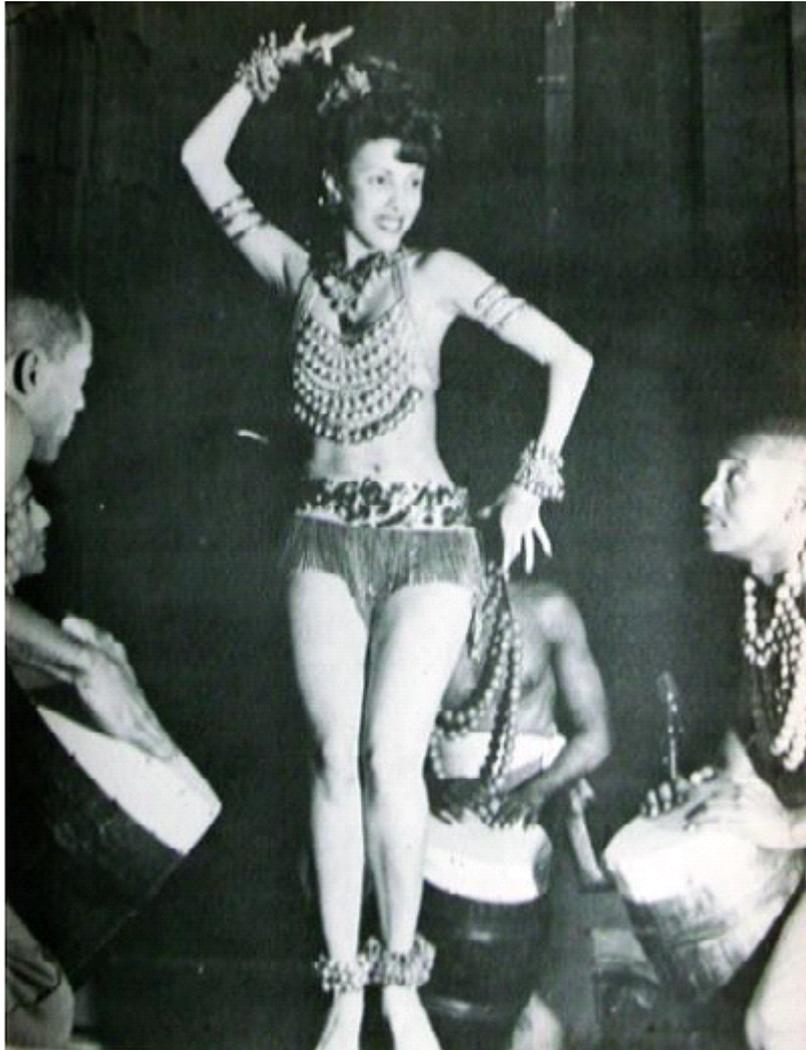


Figura 2: “Bate nos Tambores”, VOLÚSIA, 1983. Imagem de coreografia dançada no filme Romance proibido (1944).

Sob os auspícios de uma política nacionalista de Estado, Eros fazia coro com a intelligentsia modernista e assumia tons vanguardistas em sua própria defesa. Sua presença no cenário da dança oficial pode introduzir no establishment paisagens estéticas mais próximas da cultura negra, elemento até então ainda considerado tabu. Sua aproximação com manifestações das comunidades negras não a impedia, entretanto, de reproduzir os estereótipos disseminados pela cultura eurocêntrica que demonizavam as expressões da religião afro-brasileira. A corporificação deste lugar híbrido entre a técnica de balé e a danças populares, entre os espaços da dança clássica, o teatro de variedades e os terreiros, não isentavam os posicionamentos de classe adotados pela artista.

A responsabilidade assumida pela artista enquanto representante de um estilo coreográfico nacional, não assegurava qualquer tipo de interação ou compromisso social com seus interlocutores, membros das comunidades pesquisadas, nem qualquer controle sob a forma com que se apropriava desses saberes de dança. Apenas

a genialidade de sua intervenção criadora mensurava o interesse pelo qual aqueles elementos assimilados poderiam ser considerados.

A dança executada pelas comunidades negras deveria ser “estilizada”, escamoteando seu teor racial em favor de uma cultura mestiça, nacional. Elementos e símbolos das danças afro-brasileiras eram apropriados e nomeados de folclóricos. Esse fato parece demonstrar como qualquer referência étnica direta era evitada, corroborando com os usos propagados pelo mito da democracia racial, que transformava as manifestações da dança negra em elementos racialmente opacos, reificados pelo folclorismo verde-amarelo,

[...] num período em que o poder começava a absorver a idéia de identidade mestiça e a utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. Com isso a cultura dominante tornava-se apta a promover dois encobrimentos simultâneos (que aliás seriam a tônica da sociedade brasileira desde então): a dos conflitos de classe e a dos de raça (PEREIRA, 2003, p. 191).

Se Eros compactuava com essa dimensão político-ideológica do Estado Novo não podemos, entretanto, apagar seu mérito de ter sido também uma artista cujo intenso trabalho de criação caracterizava-se pela busca de uma expressividade experimental sem precedentes.

Em março de 1954 a revista *Alterosa: para a família do Brasil*, trazia a reportagem “Um extraordinário Dançarino Brasileiro” e contava a história de Gilberto Bréa, um dos únicos integrantes brancos da companhia *Brasiliiana*.

O texto era baseado em revistas estrangeiras que noticiavam os ecos da fama internacional do grupo. Apresentado como exótico e misterioso, Bréa representava em sua pele branca o resultado bem-ajambrado de nossa mestiçagem. Fato confirmado por sua descendência de família aristocrática espanhola, “da linhagem dos Cortese” e de desconhecidos “ancestrais africanos” maternos. Essa descrição também ajuda a pensar um dos temas de nossa negritude contemporânea, cujo anseio pela descoberta e reencontro de sua ancestralidade, tão propagada pelos testes de DNA divulgados pela mídia, contrasta com a constatação de uma genealogia anônima, resultante dos processos brutais da escravidão atlântica.

O curioso é que a crônica, onde fotos dos diversos quadros do espetáculo e de seus integrantes, majoritariamente negros, representassem o espaço democrático onde “civilizações contrastantes encontram-se, harmonizam-se e enriquecem-se uma à outra”, toma Gilberto como representante do grupo, sendo o único bailarino nomeado. Por mais que outros dançarinos, negros, destacassem-se nos outros números da apresentação, eles continuariam anônimos. Nesse episódio, a imprensa da nossa democracia racial já tinha escolhido na pele branca sua preferência como representante e porta-voz do grupo.

Haroldo Costa, diretor artístico e bailarino do grupo até o seu retorno ao Brasil, ainda durante a viagem na América do Sul, conhece Nina Verchinina, que apresentava uma temporada com seu corpo de baile. Bréa, já integrante do *Brasiliiana*, tinha sido aluno dela.

Gilberto Bréa tinha sido seu aluno. Devemos a ele muitas informações sobre balé moderno, que mais tarde agregamos aos números que apresentamos. Gilberto era coreógrafo e tinha uma boa base de balé moderno. Mais tarde, inclusive, criou para nós algumas danças, e era solista dos números de candomblé, em que representava invariavelmente a figura de Xangô. Nossa preocupação mais constante era a de que fôssemos um grupo brasileiro, dançando, declamando e cantando coisas do Brasil, sem preocupação de que apenas atores, cantores, dançarinos, músicos e ritmistas negros fizessem isso. Essa concepção foi sempre mantida e atraiu ao grupo pessoas de etnias diferenciadas, como o Gilberto Bréa, que era louro. E ele não era o único. Nosso espetáculo era misturado, e trouxe para mim pessoalmente, ao longo de toda a vida, essa preocupação de sempre fazer espetáculos mostrando nosso perfil geral, de tantas influências, de vários matizes (LISBOA, 2003, p. 30).

Os traços híbridos dessa dança afro, portanto, já estavam bem anunciados. Nelas convergiam facilmente elementos rituais e cenográficos, sombras de um treinamento clássico, aspectos da dança moderna, acrobacias dos assistas de samba, matrizes corporais presentes no folclore nordestino e nas religiões afro-brasileiras, gingas e capoeiragens.

Um fato relevante para nossa análise é que Bréa, conforme Sucena (1988, p. 292), participou do Ballet Nina Virchinina como bailarino e regisseur, em torno de 1955, provavelmente após seu retorno da excursão do Brasiliana à Europa, integrando sua coreografia Candomblé ao repertório moderno da companhia. Nesse sentido, a presença de uma estética de dança afro-brasileira, seus temas e corporalidades, também parece ter se embrenhado pelos territórios da dança moderna, criando programas mais ambivalentes.



Figura 3: Na legenda da foto existe a seguinte descrição: “Gilberto Bréa como Xangô, em “Candomblé”, espetáculo da “Brasiliana”, teatro folclórico brasileiro. O artista patricio tem sido muito festejado pela crítica, em todas as grandes capitais europeias, onde o seu conjunto se tem apresentado”, revista Alterosa: para a família do Brasil, 3/1954.

Em 1954 o Balé do IV Centenário, a companhia de dança criada especialmente para festejar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo possuía pretensões internacionais. Para animar mais ainda o brio nacionalista dos apoiadores do projeto a coreografia dirigida pelo bailarino húngaro Aurel Von Millos utilizou diversos temas folclóricos. Millos possuía forte influência da técnica de dança clássica e do expressionismo alemão em sua formação, ocupando o cargo de Diretor Artístico e maitre de ballet do empreendimento.



Figura 4: CHAISE, Elsa. Rio-Ballet: uma revista de arte do Brasil para o mundo. Rio de Janeiro, nº 1 a 8, encadernados, ano III, 1953.

O repertório eclético usou obras de compositores como Bach, Mozart, Verdi, Béla Bartok, contando também com obras dos brasileiros Francisco Mignone, Carmargo Guarneri, Villa-Lobos e Souza Lima, cuja composição foi utilizada para criar a obra "Fantasia Brasileira", coreografia na qual os bailarinos clássicos utilizavam maneirismos que simulavam movimentos do samba. O Jornal Correio da Manhã em 17/12/1954 (Caderno 1, pg.11) com matéria assinada pelo crítico Eurico Nogueira França ao analisar as obras de Villa Lobos e Francisco Mignone reconhece a diversidade de nosso repertório musical para o ballet, multiplicidade essa que "sugere a perturbadora riqueza de mananciais oferecidos aos nossos futuros coreógrafos, como já o foi a Miloss, e a que se deve acrescentar a zona não menos generosa da cultura negra".

Na Revista Rio Ballet, de maio de 1954, é possível ver uma fotografia dos artistas Aládia Centenário, Carlos Villar e Álvaro Ribeiro na coreografia “Fantasia Brasileira”, bem como Norberto em “Guarda Chuva”, todos utilizando black face. Se os repertórios da diáspora negra eram aos poucos absorvidos e celebrados pelos palcos elitistas, os bailarinos negros ainda não tinham o mesmo acesso.

A historiadora da dança Brenda Gottschild (1996) comenta que o blackface institucionalizou a apropriação euroamericana das formas culturais africanas, contribuindo para a exploração e a invisibilização sistemática da presença negra nas artes. Essa forma de entretenimento, originariamente desempenhada por atores brancos para caricaturizar os escravos das plantations nos Estados Unidos, formatou e disseminou uma imagem estigmatizada e racista da presença e da cultura negra.

Geralmente as representações sobre as corporalidades negras nas danças das grandes companhias, salvo raras exceções, reproduziram historicamente um olhar exotizante. Os seus sensos rítmicos apurados e gestualidade curvilínea usualmente apareciam filtradas sobre o verniz erudito da “estilização”, uma forma de branquear e descaracterizar as estéticas diaspóricas com padronizações que valorassem as estéticas hegemônicas. Ainda hoje a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho profissional. No âmbito da formação dos artistas da dança a técnica do balé clássico muitas vezes atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado.

Obviamente não se trata aqui de alimentar um discurso dicotômico e maniqueísta entre as estéticas afro ou euro orientadas. Mesmo porque grande parte dos próprios repertórios afro-brasileiros, como os criados por Mercedes Baptista, Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos, entre outros se desenvolveram a partir de hibridizações profícuas entre esses fazeres.

ONDE ESTÃO OS NEGROS?

Companhias como o Grupo Corpo mundialmente aclamadas como representantes de uma corporalidade brasileira permaneceram por muito tempo sem nomear suas influências negras. Em seu último trabalho denominado Gira, inspirado em rituais afro-brasileiros e na entidade Exu os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras alegaram em várias entrevistas serem totalmente alheios ao tema. De onde teriam tirado as influências negras que durante décadas tem contaminado a movimentação do grupo? Essa pretensa ignorância assumida publicamente parece ser reflexo de uma prática endógena à sociedade e cultura brasileira.

O antropólogo Jose Jorge Carvalho afirma que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, sendo a grande maioria das artes performáticas populares no país de origem africana e praticada por artistas de comunidades negras. No entanto, muitas dessas expressões têm sido apropriadas, vide a história do samba e sua relação coma indústria fonográfica no Brasil, recebendo a valorização que lhes é cabida somente após processos de cooptação, embranquecimento e mercantilização. A discussão ampla e aberta sobre o racismo na sociedade brasileira e suas consequências sociais sempre foi encoberta por um discurso de morenidade mestiça e integração

nacional que nunca aceitou debater abertamente sobre nossas desigualdades raciais e os tensionamentos éticos sobre os privilégios, as responsabilidades e políticas de reparação necessárias.

Inúmeras vezes essas expressões negras foram celebradas como símbolo de integração nacional apenas após processos de invisibilização dos corpos negros. Assim sendo, a cultura negra no país sempre apareceu como componente desbotado das manifestações populares, as quais as oligarquias locais catalogaram como folclore, quando muito, a imensa diversidade cultural afro-brasileira reduziu-se ao nagocentrismo de consumo, propagado pelos empreendimentos turísticos do desenvolvimentismo conservador estimulado nos anos de chumbo, no Estado da Bahia.

Essa exaltação da produção simbólica do negro, que é uma tentativa das camadas dominantes para se apropriarem de aspectos da cultura tradicional e incorporá-los às ideologias nacionalistas românticas, apresenta-se como um mecanismo através do qual o dominante tenta esconder a dominação que exerce sobre ele, mascarando-o sob o manto da igualdade e da democracia cultural. Sintomaticamente a celebração é seletiva, limita a identidade do negro a espetáculo ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica numa mercadoria folclórica destituída do seu significado cultural e religioso (DANTAS, 1988, p. 208).

A experiência brasileira nos informa que faz parte da retórica do fascismo de Estado homogeneizar conflitos sob o manto da nacionalidade, assim, tensões sociais e raciais devem ser apaziguadas, controladas por uma retórica progressista sedutora, cuja ação sempre se intensificou nos períodos históricos de maior presença autoritária, seja durante o Estado Novo de Vargas, nos governos militares dos anos 60 e 70 ou atualmente com o fortalecimento de setores mais conservadores de extrema direita, que vem desmontando a Constituição Brasileira de 1988, após o golpe parlamentar-jurídico-midiático.

A negação dos tensionamentos construiu cinismos eloquentes ao retratar discursos identitários afirmativos como racistas e antinacionais, enquanto continua a restringir o acesso da população negra à cidadania.

A tensão entre um ideário antiracista que, corretamente, negava a existência biológica das raças e uma ideologia nacional, que negava a existência de racismo e da discriminação racial, acabou por se tornar insuportável (...) É justo aí que aparece a necessidade de teorizar as "raças" como elas são, ou seja, construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Se as raças não existem num sentido estrito e realista de ciência, ou seja, se não são um fato do mundo físico, elas existem, contudo, de um modo pleno, no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações humanas. (...) As identidades não são escolhidas pelos sujeitos, embora sejam assumidas, de modo mais ou menos pleno. Ao fim e ao cabo, a questão se resume em saber se há alguma chance de se combater o racismo, quando se nega o fato de que a ideia de raça continua a diferenciar e privilegiar largamente as oportunidades de vida das pessoas. (GUILMARÃES, 2009, P. 67.)

Em julho de 2013, a revista *Murro em ponta de faca*, financiada pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, num projeto dirigido pela Cia. Borelli de Dança, estampou em sua capa a imagem grotesca do blackface.

A revista fazia uma crítica ao Prêmio Funarte de Arte Negra. O prêmio abriu um precedente nas ações afirmativas no campo das artes no país, aceitando projetos de propositores autodeclarados negros, cuja experiência artística estivesse conectada as culturas de matriz africana e/ou a realização de trabalhos com temas ligados à experiência social e política da população negra no Brasil.

A revista criada para divulgar a produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo surpreendeu os artistas negros ao trazer na edição número 7 seu personagem mascote, Vaslav “o Nijinsky dos trópicos”, com uma nova alcunha: Zumbi dos Vaslaves. O bailarino vestia seu usual tutu rosa, mas com a pele branca pintada de negro, lábios caricatos e uma peruca black, empunhando um cartaz onde se lia em letras maiúsculas: QUERO MEU EDITAL!

A capa deliberadamente reproduz a histórica máscara negra usada nos shows de menestréis americanos, cuja reprodução reitera a divulgação de imagens racistas, ridicularizando e escarnecendo os artistas negros.



Figura 5: Capa da revista Murro em Ponta de Faca, n. 7 (Acervo do autor).

Para Brenda Gottschild (1996) o blackface expõe a dicotomia eu/outro implícita na objetificação do negro pelo olhar branco. A máscara criada para reduzir a humanidade de homens negros achincalha e infantiliza a reivindicação do negro por protagonismo, instituindo-se como signo do privilégio branco.

A máscara de negritude permite aos brancos dizer coisas em outra voz, movendo-se com um corpo substituto, para ser liberado de restrições normais por meio de uma forma socialmente sancionada de abuso ritualizado (GOTTSCCHILD, 1996, p.88, tradução nossa).

A reportagem sobre a capa da revista, intitulada Pé na cozinha, trazia uma epígrafe de Gilberto Freyre elogiando a mestiçagem, sem qualquer ponderação ou contextualização historiográfica, parecendo deliberadamente ratificar o mito da democracia racial. Mais adiante, transcrevia uma mensagem do diretor da Cooperativa de Dança direcionada ao presidente da Funarte:

Venho, por meio dessa mensagem, pedir que reavalie o edital Prêmio Funarte de Arte Negra pelos seguintes motivos: 1- Não existe branco nesse país; 2 – A cultura negra do Brasil pertence ao povo brasileiro; 3- Apesar de boas intenções da entidade, este prêmio gera uma ideia separatista entre os cidadãos; 4- Devemos lembrar que somos todos mestiços, a começar pela nossa presidente Dilma Rousseff, portanto, entendo que qualquer brasileiro está apto a concorrer ao prêmio; 5- Este edital se opõe à exuberante diversidade cultural do povo brasileiro. A Funarte deveria fomentar por meio da cultura a integração dos povos, mas este Edital, do jeito que se apresenta, mancha o histórico desta entidade (Murro em Ponta de Faca: Revista de Arte Cultura e Dança, p.15, jul. 2013).

A argumentação parece desconhecer a realidade de desigualdade social entre negros e brancos, bem como, os nexos das políticas reparatórias no país, as quais se amparam legalmente no princípio da isonomia que prevê o tratamento diferenciado entre grupos desiguais. É curioso notar que o argumento ideológico em favor da miscigenação continua a reproduzir uma mística cuja função é suprimir qualquer reflexão sobre o racismo no Brasil. Vale ressaltar que a exaltação da mestiçagem argumentada na revista ocorre convenientemente quando políticas afirmativas parecem se institucionalizar.

Reconhecer a existência dos tensionamentos raciais nos dá a chance de vislumbrar perspectivas capazes de afirmar as diferenças e expô-las em suas particularidades. Não diluir os conflitos em generalizações homogeneizantes pode nos revelar a dimensão dos desafios a serem superados, não objetivando uma comunhão desproblematizada que omite as desigualdades e apagamentos, mas que admita os ruídos e conflitos como possibilidade real de superação das desigualdades e convivência na diferença.

Os processos que englobam as lutas para romper a branquitude, seja na sociedade ou nas artes, são complexos e necessitam combater os discursos fictícios sobre a noção de mestiçagem cuja retórica apaziguadora frequentemente omite situações de desigualdade. É necessário assumir uma responsabilidade compartilhada que esteja disposta a deslocar configurações hegemônicas e considerar novos sujeitos, interlocuções e cumplicidades, construindo e fortalecendo estéticas plurais e éticas inclusivas.

DANÇAS NEGRAS AFINAL...

A constituição das danças negras enquanto área de conhecimento em dança no Brasil ainda é um desafio que precisa lidar com uma série de entraves e mal entendidos. Concebo o termo “Danças Negras” muito mais enquanto conceito do que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos

artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas.

Considero também que podem ser criadas por pessoas de pele branca, pois parto do pressuposto que os elementos pertencentes a esse conceito constituem uma memória de dança a ser acionada, seja pela identificação de artistas por suas corporalidades afro-orientadas particulares, cujos aspectos formais e rítmicos são tão relevantes como qualquer outro, seja como citação de seus temas politicamente contundentes.

No entanto, concebo ser um dever ético imprescindível nomear o uso desses repertórios, corporalidades e temáticas, pois o silenciamento sobre as conexões étnico-raciais dessas expressões constituem as formas mais radicais de apropriação cultural. É um ato de cidadania ater-se ao fato de que, apesar de constituir uma categoria inclusiva, elas entrelaçam diversas experiências marcadas, sobretudo, pela exotização e não reconhecimento de artistas negros e negras. Daí a urgência em sintonizá-las com os discursos e práticas afirmativas em seu esforço para promover o debate sobre o acesso aos meios de criação, circulação e produção cultural, além da divulgação e valorização de seu legado.

Os artistas e pesquisadores que se reconhecem enquanto produtores desse campo de conhecimento enfrentam para sua plena constituição uma série de barreiras que vão do completo desconhecimento à reprodução de estigmas e racismos dentro da dança.

Durante a participação do 1º Seminário Corpo Cena e Afro-epistemologias, realizado pelo Instituto Federal de Brasília, uma jovem artista da dança me fez a seguinte pergunta: em uma hipotética companhia de dança negra a quem interessaria a presença de artistas brancos? Acredito que muitos colegas tendem a conceber esse questionamento como radicalidade, um rompante essencialista do movimento negro, ou uma provocação à fragilidade branca, bem acostumados que somos em nunca indagarmos sobre nossos privilégios. O que mais me preocupa, no entanto, é perceber com tristeza que uma rotina naturalizada de invisibilidade dos artistas negros e negras tenha produzido demandas reparatórias que colocam a representatividade étnica num patamar tão contundente e urgente quanto o próprio conhecimento dos conteúdos da diáspora negra na dança, suas poéticas e complexidades. Nada de novo no front, como nos indica Brenda Gottschild ao analisar o ocultamento da presença africanista nos palcos estadunidenses: “as tentativas de erradicar a memória agem como um obstáculo ao empoderamento, perpetuam uma linguagem de silêncio, impõem uma política de negação e reforçam o sofrimento passado no presente”(1996,p.6).

A busca por evidenciar a presença negra na dança deve valorizar adequadamente não apenas a relevância dos saberes corporais legados das diásporas africanas à cultura brasileira, mas ter um olhar solidário as políticas de representação afirmativa com o intuito de sedimentar a contribuição do protagonismo negro no campo da dança em geral, contribuindo para a formação de uma memória que faça justiça e tornem visíveis as trajetórias e contribuições desses artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. **Série Antropológica**, Brasília, n.354, 2004.

CHAISE, Elsa (Dir.) **Revista Rio Ballet**. Rio de Janeiro, ano 2, maio, 1954.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nago e papai branco**: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOMINGUES, Gustavo; MARQUES, Márcia e BORELLI, Sandro (Editores). **Revista de Arte Cultura e Dança Murro em Ponta de Faca**, Nº7, julho 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2013.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance**: dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LISBOA, Luiz Carlos. (Org.) **Haroldo Costa**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

MONTEIRO, Marianna F. Martins. Dança Afro: uma dança moderna brasileira In **Húmum 4**. NORA, Sigrid (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p-p 51-59.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de Azevedo. O Mandarim Maravilhoso de São Paulo: Aurel von Milloss e o Ballet do IV Centenário. **Anais do X Encontro Regional Sudeste de História Oral**. Campinas, 2013.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

VIVÊNCIA ESTÉTICA DE TRADIÇÕES POPULARES AFRO-BRASILEIRAS NA CENA – PROVOCAÇÕES!?

Dr. Jonas Sales (UnB)

Resumo: Esta comunicação expõe as relações possíveis de serem construídas em processos de criações cênicas a partir de diálogos com tradições populares. Traz como provocações as estéticas oferecidas pelas diversas expressões de artes populares, em especial as de raízes africanas, em nossa cultura. Como a cena contemporânea vê as manifestações cênicas populares na atualidade? É possível construir relações e diálogos com estéticas advindas dessas expressividades? O que é o popular na contemporaneidade? Essas indagações são motes para refletirmos sobre a criação e recriação em artes cênicas tendo como inspirações as expressividades tradicionais afro-brasileiras.

Palavras-chave: Cena, negritude, contemporaneidade, tradições populares.

Dou início em minha fala pedindo licença aos presentes e a todos os santos evocando a energia feminina com a canção:

“De vermelho e negro vestindo a noite o mistério trás, de colar de conchas, brinco dourado a promessa faz, se é preciso ir você pode ir faça o que quiser. Mas cuidado amigo ela é bonita ela é Mulher”.

É com esses versos, de um ponto de macumba voltado para a Pomba Gira Cigana, que se inicia o espetáculo Axé Nzinga, solo de dança-teatro interpretado por mim, que teve estreia no ano de 2016. Entro em cena evocando a força das mulheres por meio de um dos mais simbólicos signos da mística feminina. Em seu fenótipo, inspira sensualidade, a não submissão ao masculino, a força e auto estima da mulher. É desse modo que a rainha africana Nzinga Mbandi pede passagem a cigana Pomba Gira e todas as entidades femininas da fé negra estabelecida em solos brasileiros. Falo deste espetáculo como referência de construção estético-cênica elaborado a partir de referenciais da cultura afro-brasileira em diálogos com histórias que envolve a vida da Rainha Nzinga de Ndongo e Matamba no século XVII.

Assim como as referências estéticas escolhidas por mim na elaboração criativa deste espetáculo, vemos que na contemporaneidade, outros artistas se alimentam de símbolos e signos das tradições populares em suas produções de arte. Grupos de teatro e dança se espalham em nosso país mostrando em seus espetáculos, traços de histórias outrora vivenciadas e que são resgatadas em nossa atualidade.

Artistas redescobrem as ruas como espaço de troca e aproximação com o público popular e revivem, ou melhor vivem a experiência de um ato efêmero que traz à tona memórias de histórias vividas e momentos festivos que perpassam pela linha do tempo. Vejo que a “descoberta do povo” e suas culturas mostra-se como elemento fundamental de saberes e de estéticas nas produções de arte. Esses artistas da cena

contemporânea trazem, como diz o antropólogo Joël Candau, (2016, p. 122) “O ato de memória que se manifesta no apelo à tradição consiste em expor, inventando se necessário, ‘um pedaço de passado moldado às medidas do presente’ de tal maneira que possa se tornar uma peça do jogo identitário”. Sendo assim, percebo que essa busca por referências das tradições populares, também são caminhos e desejos de reencontrar ou encontrar a nossa identidade. Conversar de forma que o coletivo partilhe de ideias comuns e aproximadas.

Neste caminho, os artistas da cena buscam técnicas e aperfeiçoamento em danças, folguedos, histórias proporcionadas por mestres populares que se tornam inspirações. Cantos, benditos e musicalidades da tradição religiosa são incorporadas nos espetáculos, mesmo que os indivíduos envolvidos não se identifiquem com tais crenças. O corpo manifesta técnicas das danças apreendidas e expõem possibilidades de reconstruções destas para a reinvenção da arte da cena contemporânea. Essa percepção é registrada pela antropóloga Elizabete Travassos que também ressalta que “a recriação contemporânea de tradições populares chama a atenção do observador pelos recursos cênicos e musicais utilizados, assim como a tendência dominante ao despojamento”. (TRAVASSOS, 2004, p. 112)

Nesta perspectiva, volto um pouco o tempo e resgato a memória em que constata-se a importância das culturas populares em nossas artes cênicas. As ruas e praças foram palcos para diversas manifestações populares na construção das espetacularidades no Brasil, tal qual a exemplo de outros lugares no mundo. O povo em suas festas de padroeiros dançando para os seus santos e encenando vias sacras e lapinhas fazem parte destes exemplos. Já outras formas espetaculares da cena são advindas das culturas africanas como os cortejos de Maracatus, Congadas e Moçambiques, que demonstram uma forte influência em nossa formação cultural.

Folguedos dramáticos como Boi de reis, Marujadas e Nau Catarinetas encantam até hoje a sociedade, envolvendo os apreciadores em misto de lembranças e apresentação de um novo antigo. E assim, essas expressões de artes populares vão se transformando e perpetuando sua existência, e conseqüentemente, uma estética que inspira muitos artistas nos nossos dias. Em outro momento, refletindo sobre essas questões da recriação, vim a falar que

As artes cênicas no Brasil têm um histórico povoado por diversas personalidades que considero para este estudo fundamentais. Conhecendo os antecessores, é possível partir para novas perspectivas de artes cênicas na atualidade, visando a um diálogo com a cultura afro-brasileira vigente em nosso território. Dessa forma, podem-se discutir as identidades contidas em nossas tradições, transformando-as em alicerces para criações e conhecimento artístico. (SALES, 2015, p. 119)

Desse modo, acredito que as expressões artísticas das tradições populares podem contribuir com os formatos estéticos dos artistas contemporâneos da cena, podendo corroborar com a construção de saberes, tanto dos próprios artistas envolvidos no processo, quanto no público que vai apreciar. Cria-se então, uma relação de troca de saberes. Neste processo, há uma total ciência do artista cênico que ele não está produzindo algo original, que não existe uma fidelidade de reprodução da expressividade do povo. Essa ciência, creio que é fundamental para que o processo seja promissor. Evitar falsas proposições estéticas para um público, principalmente

como leigos sobre o assunto, não considero viável nem ético para o fazer artístico e relações de trocas. Faz-se importante evidenciar as inspirações, e não apropriações.

A cultura tradicional de origem africana está presente em nossa história da cena de maneira forte e muito presente. Os negros nessas terras vivendo, souberam manter suas histórias como resistência e persistência, conservando e reinventando a tradição em suas danças e músicas.

Ressalto que há uma diferença entre a presença do negro na cena do espetáculo popular e na cena da dramaturgia teatral. Bem sabemos que os personagens negros em início de nossa propícia dramaturgia brasileira, dá-se de forma minimizada, como personagem para chacotas, para tirar riso do público e reforçar o lugar de trabalho braçal do negro escravizado. No entanto, o negro, em seus folguedos, no espaço da rua, mostrava seus verdadeiros atributos e potencial de arte, sendo ele mesmo em sua essência cultural. Joel Rufino dos Santos (2014) traz a reflexão de que o negro, no teatro brasileiro, não é a mesma coisa que o negro no drama ou na dramaturgia brasileira. São situações e problemáticas diferentes. O negro estar presente na dramaturgia teatral nem sempre foi estar presente no palco do teatro (espaço teatral).

É com muita evidência que vemos nos autos populares do período colonial, a presença de negros representando nas peças de cunho catequético (SANTOS, 2014). Exemplos potenciais são as representações dos Reisados e Congadas que perduram até os dias de hoje. Estas são certamente vestígios da presença negra em cena.

Expressões populares, como Bumba-meu-boi, que traz personagens como Catarina e Mateus, as Congadas, Congos e Maracatus, com suas embaixadas de reis negros, dentre outras expressões de artes populares, revelam o “estar” presente negro como participante ativo, e não como uma personagem que passa, sem necessidade na trama. Ao longo da presença do europeu no Brasil, levando seus escravos, em todo sertão vazio, o drama acontecia. O negro estava nessas ações dramáticas como sujeito ativo. (SALES, 2015, p. 120)

Nas últimas décadas do século XX e primeiras do século XXI, encontramos diversos grupos que assumem em seus trabalhos, estéticas das tradições populares de origem negra em seus trabalhos. Percebo que em muitos destes grupos e coletivos de atores, muitos compostos por artistas negros, utilizam essas referências como encontro com sua ancestralidade, resgate de histórias adormecidas e afirmação da negritude. Dentre estes grupos, cito o Grupo de Teatro Caixa Preta de Porto Alegre, no qual destaco o espetáculo Hamlet Sincrético e Ori Oristeia, com direção de Jesé Oliveira no que faz adaptações de Clássicos de Shakespeare e Ésquilo. O grupo busca caracterizar em suas montagens, os personagens no universo das entidades do candomblé e umbanda, dando uma dinâmica com músicas e uma corporeidade que dialogam com as estéticas e signos desta tradição religiosa. Nestes espetáculos, estão contidos uma série de manifestações afro-brasileiras. Vemos batuques, orixás, samba e a gafeira. Fica evidente a incorporação desses elementos da cultura tradicional afro-brasileira nesse processo de criação. As opções estéticas da forma, fazem com que novas relações se construam nas percepções do público. Fayga Ostrower (2013, p. 79) colabora com essa ideia ao dizer que “a forma será sempre compreendida como estruturas de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram”. Neste sentido, símbolos e signos são apontados como diálogos para uma percepção de mundo em um universo de negritude exposta na obra.

Um segundo grupo que destaco é o NATA (Núcleo Afro-brasileiro de Teatro) de Alagoinhas/BA. Aponto como obra cênica que apresenta estéticas da cultura afrodescendente, o espetáculo “Exu – A boca do Universo”, com a direção de Fernanda Júlia e texto de Daniel Arcades. Traz como figura central o Orixá Exu mostrando faces não muito comentadas sobre este mito e propõe uma reorganização das ideias construídas sobre essa entidade de comunicação e liberdade nos terreiros de candomblé. O humano e o divino se entrelaçam em uma narrativa poética e musical, com coreografias, maquiagem e adereços que recriam cores e formas de culturas de origens africanas.

Fechando esses apontamentos, faço uma autocitação com o espetáculo Axé Nzinga em que fiz estreia em 2016. Neste, trago para a cena contemporânea a energia da rainha Nzinga Mbandi, uma das mais importantes figuras dos reinados africanos do século XVII. Configuro esta criação artística partido dos elementos que permeiam minhas referências de culturas negras em meu aprendizado como artista da cena, como o Maracatu, Congadas e Maculelê. Trago as vozes da negritude que construiu nossa história e foi silenciada. Falo sobre isso ao dizer que

Ao considerar um corpo que é sujeito e objeto da percepção, a montagem de Axé Nzinga levou em consideração elementos da cultura afrodescendente composta em nossa sociedade por meio de suas expressões de artes populares. Os africanos chegados ao Brasil trouxeram uma gama de elementos estéticos contidos em seus gestuais e movimentos corpóreos. Por muito tempo, estas ficaram a margem social, sendo proibidas, podadas, manipuladas, silenciadas. (SALES, 2017, p. 131)

Essa visão de trazer para o processo de elaboração da cena imagens e movimentos que refletem histórias de povos negros, mostra-se para mim, como perspectivas de reflexões para os percursos que construímos na cena contemporânea. Como professor de um curso de Artes Cênicas em uma instituição de ensino superior, considero que esta provocação colabora com revisões e inserções do que devemos discutir e expor no aprendizado dos alunos/artistas em formação. Portanto, nessa construção, trouxe as formas da cultura afrodescendente considerando o que chamo de matrizes corporais afrodescendentes.

Matrizes Corporais afrodescendentes são os movimentos que caracterizam o manancial estético nas danças populares que trazem elementos da cultura africana. Estão contidas nessa movimentação dançante signos de uma ritualidade ancestral, referências a forças da natureza, simbologias de hábitos do cotidiano, as marcas simbólicas contidas no corpo e suas relações com os objetos e adereços, considerando que o texto está no corpo. As matrizes corporais revelam e imprimem marcas, símbolos, formas que foram trazidas e se mantiveram ou foram ressignificadas na diáspora africana. (SALES, 2017, p. 132)

Com isso, essas matrizes corporais afrodescendentes revelam a ancestralidade e a memória que estão presentes nas danças tradicionais de origem africana. Considerando essas matrizes que expressam uma estética específica, coaduno para falar e brigar por políticas para um grupo de pessoas, que é uma maioria em nosso país, que a sociedade e políticas públicas ainda fazem ou persistem que fiquem em silêncio e despercebido.

Em nossas intuições de ensino, nos cursos de teatro e dança em nosso país, ainda é tímida a inclusão no currículo de disciplinas que tragam em seus conteúdos vivências da cultura afro-brasileira. Considerando o hibridismo presente na arte contemporânea, vejo que as expressividades das tradições populares são um grande arsenal de linguagens que caracterizam um forte hibridismo. Sendo assim, vivenciá-las, bem como divulgá-las são de importante valor para a perpetuação desses fazeres. Para que não deixem esquecidas esses valores e modelos estéticos que revelam histórias e a serem constantemente “exploradas”.

Sinto a necessidade de que vejamos a aproximação das expressividades de raízes africanas como um chamado de atenção. Sim, um chamado para entender que estas expressividades, frutos de elaborações da vida humana, sejam vista como produções culturais que são constituídas por múltiplas matrizes e que, essas características se transformam de maneira constante e são passíveis de assimilações e transformações a partir dos diálogos do homem com a sua e outras culturas. Neste caso, do artista cênico e seus fazeres em contato com estas formas de culturas.

Ao inserir as estéticas das africanidades espalhadas no mundo em nossas criações cênicas, considero que é olhar para uma história humana e desejar que estas sejam compreendidas e respeitadas. As manifestações tradicionais são híbridas e esse hibridismo pode e deve constituir nossos fazeres. Como diz Carlos Narloch,

Hibridizando modalidades e categorias artísticas e fazendo uso de novos materiais e de tecnologias eletrônicas e desenvolvimento (que permitem novas manipulações de dados, imagens e sons), os artistas atuais reavivam preocupações e impressões particulares (auto referenciais ou não) ou coletivas sobre o mundo em que vivem, Cada qual com sua cultura e com sua forma de expressão contemporânea, sem apelar para o nacionalismo, os artistas contemporâneos tornam universais suas manifestações até então regionais. (NARLOCH, 2007, p.33)

Desse modo, os diálogos das tradições populares afro-brasileiras no âmbito das produções cênicas contemporâneas, tem um poder indiscutível de mostrar e falar de temáticas atuais e universais.

Espaços de discussões acadêmicas em que essa discussão está exposta como neste 1º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias, faz-se muito pertinente para despertar provocações e apontar caminhos para novas proposições da cena. Nos espaços acadêmicos em que forma artistas para a cena, vê-se a busca para educar com base em reflexões que possibilitem aos envolvidos no processo de aprendizagem, o despertar da sensibilidade para suas elaborações estético-artísticas e o uso de técnicas diversas nas quais o corpo é um caminho essencial para a constituição de um sujeito crítico e criativo. Desse modo, indubitavelmente, o sujeito na cena é resultante de uma constituição de saberes que pressupõem uma determinada organização dos conhecimentos adquiridos, no intuito de se agregar, positivamente, às elaborações de propostas estético-artísticas relacionadas às Artes Cênicas e, assim, passa a ser conduzido a novas concepções e consciência de si mesmo e do outro. Desse modo, pensa-se em um artista que seja um corpo de e em movimento, agente das transformações do mundo contemporâneo em que habita.

Em minha tese de doutoramento, proponho uma metodologia em que o artista da cena apreende saberes em busca de transformações e criações do corpo na cena

a partir das inspirações de danças afro-brasileiras, eu afirmo sobre essas matrizes corporais que,

as matrizes corporais revelam-se como veículos políticos e expõem uma tradição da cultura oral. Esses traços corporais fazem com que seja uma espécie de “mídia da negritude” no corpo. Ao falar de mídia no corpo, estou considerando que o nosso corpo é um veículo de comunicação que expõe por meio dele expressões, emoções e histórias contidas e recebidas por ele. Nesse caso, as identidades, em muitos momentos invisíveis, colocam-se e são reveladas na corporeidade. Olhemos para esse corpo que reflete a afrodescendência não apenas como território a demarcar os problemas sociais e políticos, como o racismo ou as desigualdades sociais vivenciadas no seio da sociedade, mas, sim, como um corpo constituído por um conjunto de signos singulares que se articulam de acordo com a abordagem, transmitindo e comunicando o que este se propõe. (SALES, 2015, p. 110-111)

Assim, acho essa provocação necessária. Precisamos pensar e rever quais os espaços estamos e aonde estamos levando nossa arte. Com isso, quais provocações estamos inserindo nos diálogos com o público que compartilha as nossas produções. É fundamental que possamos refletir quais os meios que podemos contribuir para que as culturas de origens africanas em nosso contexto, sejam viabilizadas em uma expansão de estéticas diversas em nossos trabalhos cênicos sem que sejam minimizados e descontextualizados nestes fazeres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDAU, Joël. Memória e Identidade; tradução de FERREIRA, Maria Letícia. São Paulo: Contexto, 2016.

NARLOCH, Charles. Das artes liberais ao hibridismo: As revoluções dos conceitos nas artes visuais. In: LAMAS, Nadja de Carvalho. Arte contemporânea em questão. Joinville: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processo de criação. Petrópolis: Vozes, 2013.

SALES. Jonas de L. Corporeidades negras em cena – um processo cênico-pedagógico em diálogos com a tradição e a contemporaneidade. Tese de Doutorado, PPGARTES. Brasília: UnB. 2015.

_____. Diálogos com tradições populares, corpo e negritude no processo de criação de Axé Nzinga. In: TELLES, Narciso. (Org.) Artes da Cena- Estudos sobre atuação e Encenação. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

SANTOS, Joel Rufino dos. A história do negro no teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Novas direções, 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como forma de conhecimento da cultura popular. In TEIXEIRA, João Gabriel. et al (Org.). Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-UnB, 2004.

CORPO EM DIÁSPORA E TÉCNICA GERMAINE ACOGNY: APONTAMENTOS FRENTE À COLONIALIDADE DO GESTO

Luciane Silva¹

Resumo: No sistema educativo brasileiro persistem formas marcadas pela colonialidade. O campo das artes da cena não escapa à tal realidade e nele predominam as teorias e práticas oriundas do norte hegemônico, que representam escritas de mundo situadas histórica e culturalmente e que, entretanto, são difundidas como modelos de universalidade. A proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*, como anúncio de pensamentos para perspectivas mais plurais no campo da produção de conhecimento em dança, e a técnica Germaine Acogny, que situamos como possibilidade de relações sul-sul com o continente africano, são aqui brevemente apresentadas.

Palavras-chave: colonialidade dança, diáspora, técnica Acogny

Perceber o corpo brasileiro de maneira crítica e afirmativa movendo as camadas de multiplicidade que nos constituem, implica em reconhecer a histórica e presente descorporificação e desumanização dos sujeitos e saberes² negros. A abordagem do campo de pesquisa em dança que ora propomos está fundamentada nas culturas da diáspora negra em movimento, nas suas inserções históricas e nas dinâmicas sociais criadas e recriadas a partir das realidades vividas e alteradas por seus sujeitos.

O que nos provoca a adentrar esta seara é a escassa legitimidade que o assunto recebe nos espaços hegemônicos de produção de conhecimento em dança e a relevância do tema para uma discussão sobre as bases da experiência sociocultural brasileira considerando seus substratos negros³ não apenas como resquícios ou sobrevivências, mas como matérias vivas fundamentais na constituição da pluralidade brasileira.

Na presente conjuntura não se pode negar a contribuição em amplas perspectivas dos sujeitos e coletividades negras para o entendimento de um Brasil plural, mas o interesse para que essas contribuições sejam abordadas oficialmente nas instituições de nível superior é diminuto. Essas contribuições constituem corpos de conhecimento que só amplificam dimensões de abordagem pedagógica, estética, de construção de linguagem e propulsão criativa.

Aqui concebemos corpo em uma perspectiva de totalidade, agregando a pessoa e sua agência⁴, bem como sua sociabilidade:

1 Doutora em Dança – Unicamp. Contato. lucianeramoss@gmail.com – Acervo África e Revista O Menelick2Ato.

2 Ao utilizarmos o termo saber, consideramos importante retomar seu sentido etimológico. Sua origem vem do latim *sapere* que significa “ter gosto, exalar cheiro ou odor”, o que remete à percepção do corpo como lugar de saber.

3 O mesmo vale para os substratos indígenas, que não serão aqui abordados em virtude do foco deste trabalho.

4 Compreendemos agência como a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana (ASANTE, 2009, p. 94) tornando-se uma iniciativa histórica e cultural de um grupo humano ou coletividade.

O corpo, manifestação visível do homem, possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O primeiro é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo – além da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física – a capacidade do homem experimentar sentimentos. Deve ser acrescentado que o significado social do corpo é proposta precisa: ele constitui em referencial histórico, aparecendo como fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade. (LEITE, 1995, p. 107).

Esse corpo amplificado e constituinte da noção de pessoa está integrado nos sistemas de pensamentos negros e faz parte de suas lógicas de concepção de mundo, tal qual afirma Sodré (1988) no célebre *O terreiro e a cidade* (1988), que aborda a importância do território para as culturas da diáspora negra. O corpo, na experiência da travessia atlântica é, portanto, território de saberes.

COLONIALISMO PRESENTE

A colonialidade, entendida como estrutura de poder que atualiza as propostas do colonialismo (estrutura política e econômica), é evidenciada nas diversas esferas da vida social, desde o imaginário que as pessoas e coletividades têm sobre si mesmas, até os conteúdos programáticos de cursos universitários. Considerando que a colonialidade permanece nas ações e relações sociais e atravessa as teorias de conhecimento valorizadas nos centros legitimados de poder, anunciamos a proposta pedagógica *Corpo em Diáspora* bem como a técnica *Germaine Acogny*, propondo uma perspectiva crítica sobre as epistemologias no campo das artes da cena a partir dos saberes subalternizados.

Essas práticas pedagógicas, situadas em distintas realidades históricas e processuais, são exemplos que redimensionam a importância dos saberes oriundos da diáspora negra nas realidades contemporâneas de produção de conhecimento sobre corpo, cultura e dança, atentando para as formas discursivas engajadas nesses fazeres, seus contextos sociopolíticos de origem e os possíveis desdobramentos estéticos e éticos na prática da dança e na ampliação dos entendimentos sobre as diversas histórias corporais.

CORPO EM DIÁSPORA

A proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*⁵ foi elaborada como uma ação prática de edificação de linguagem que parte de fundamentos relacionados às formas africanizadas de escrita de si⁶ que, estruturadas e entendidas em contextos brasileiros, ampliam os territórios de produção de conhecimento em dança e traçam outras rotas possíveis. Trata-se de um exercício para redimensionar o *afro* de uma posição de inferioridade e menor importância, para uma relação horizontal com outras técnicas e poéticas, dando novos significados para aspectos constituintes e fundantes da

5 Para detalhamento da proposta pedagógica “Corpo em Diáspora” ver Silva, 2018.

6 Nossa inspiração para o uso desse termo originou-se do termo “formas africanas de escrita de si” que intitulava um texto do filósofo Achille Mbembe (2010, p. 22). Esse texto foi revisto pelo autor e posteriormente publicado com o título “Formas africanas de autoinscrição”. Tomamos emprestado o primeiro título do autor atentando para modos de se imaginar e se construir fundamentados pelas africanidades no movimento dinâmico do mundo.

cultura brasileira. Esse redimensionamento também trata de criticar as generalizações impostas aos universos negros que são profundamente plurais e cujos saberes não estão restritos apenas à perspectiva da religiosidade, transbordando-a esteticamente e culturalmente.

Tendo como locus de pesquisa a região da África do Oeste, no Corpo em Diáspora as noções de movimento e gesto não estão restritas à popular percepção de movimento eficiente, ligado apenas à noção de forma: há um exame contextual e histórico que agrega os afetos e as camadas de história que comovem e desafiam a expressividade da pessoa. Assim, a proposta pedagógica Corpo em Diáspora associa fundamentos de motricidade, referenciais simbólicos, técnicos e poéticos para a organização do corpo e incentivo de formas descolonizadas de escritas de si.

Considerando o corpo como esfera privilegiada de construção de identidades orientamos a perceber o gesto dançado a partir do engajamento expressivo do movimento, desenvolvendo autonomia e ampliando possibilidades de re-existir. A proposta também provoca a uma re colocação das danças afro-orientadas⁷, em suas formas tradicionais e contemporâneas, no centro dos currículos de formação em dança, questionando a eurocentricidade das estruturas acadêmicas.

A prática pedagógica possibilitou algumas ações críticas frente a alguns equívocos recorrentes:

1. o equívoco do corpo que se lança no espaço impulsionado pela idéia de “oba-oba” e indisciplina;
2. o equívoco de que o corpo da professora deve ser modelo exemplar ou referência a ser copiada;
3. o equívoco em se eleger corpos negros como exemplares por sua suposta vitalidade e “saber fazer”, fazendo-os objetos exóticos em sala de aula;
4. O equívoco de que energia bruta, vitalidade extrema e prazer exaustivo são “marcas registradas” das danças afro-orientadas;
5. O equívoco de que há uma forma ideal a ser copiada, como por exemplo, a proximidade do corpo ao solo, exigindo, muitas vezes uma flexão de pernas que não condiz com as camadas de história da pessoa que dança, resultando em lesões ou frustrações;
6. O equívoco da espetacularização, como se as aulas de linguagens afro-orientadas fossem sempre grandes eventos e espaço de entretenimento;
7. O equívoco da virtuosidade e da simples cópia de movimentos.

7 Afro-orientação: A noção de afro-orientação levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Tal noção está situada em um pensamento que teoriza a presença negra na criação de formas, valores, histórias e símbolos, a partir de autores das chamadas black art. O termo propulsor que nos moveu foi black oriented.

GERMAINE ACOGNY: EPISTEMOLOGIA E PENSAMENTO AFRICANO DE MÚLTIPLAS DIMENSÕES

Germaine Acogny, pedagoga, bailarina e coreógrafa nasceu em Porto Novo, Benin, em 1944 e ainda criança mudou-se para o Senegal, país onde gestou boa parte de seu pensamento concretizado em dança.

Entre os muitos feitos de sua carreira, foi diretora artística do Mudra Afrique⁸, escola panafricana de artes dirigida pelo coreógrafo belga Maurice Béjart a convite de Leopold Sedar Senghor, o primeiro presidente do Senegal independente.

A trajetória da artista foi tecida por conexões interculturais e pontes entre o continente africano, Europa, Ásia e passagens importantes no Brasil, entre elas, quando coreografou em 1995 o Balé da Cidade de São Paulo para a criação de Z, espetáculo criado para o tricentenário da morte líder Zumbi dos Palmares. Sua técnica de dança, elaborada no entrecruzamento da dança moderna, dança clássica europeia e danças da África do Oeste, é ainda pouco conhecida no Brasil, bem como a Ecole des Sables, centro internacional de danças tradicionais e contemporâneas que inaugurou em 2004 em Toubab Djalaw, Senegal.

Germaine publica em 1980 a primeira edição de seu livro *Danse Africaine*, no qual formaliza um repertório de movimentos base, decompondo, selecionando e construindo um sistema organizado. Trata-se de uma obra pioneira no esforço de sistematização de pensamentos e linguagens em contextos africanos.

O movimento artístico em que escrevo meu próprio trabalho, que está enraizado em nossas tradições populares, não é um retorno às fontes. É, pelo contrário, uma maneira muito diferente, decididamente urbana e moderna, refletindo a África de hoje, a África dos edifícios, a África das grandes contradições internacionais. Não queremos subjugar, subordinar a dança negra. Só desejamos que ela se imponha seja por seu próprio caráter na civilização moderna e que tome o seu lugar legítimo. Ela desempenhará plenamente o seu papel de animação e reação. (ACOGNY, 1980, p. 25)

A TÉCNICA – MANEIRA DE VIVER

O elemento condutor da técnica Germaine Acogny é a ligação expressa com as forças da natureza e uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo – uma noção de um corpo considerado globalmente - premissa presente em diversas culturas africanas e que segue mal compreendida nos diversos contextos não africanos, quando reduzida ao misticismo. Trata-se da percepção fundamental do corpo como cosmos e como mobilizador de energias vitais de maneira muito concreta.

Esse diálogo que, segundo Germaine, é filosofia da vida e do corpo, constitui-se também em uma percepção da espiritualidade: a conexão da pessoa que dança com os contextos ao redor, numa perspectiva somática, em oposição ao entendimento no registro europeu orientalista, no qual as práticas corporais de Ásia e África são consideradas esotéricas – formulação eurocêntrica sobre as cosmologias não européias.

8 O Mudra Afrique, cuja referência inicial foi a escola de mesmo nome criada por Maurice Béjart na Bélgica, consolidou-se como uma ação da política Senghoriana de inserção das artes enquanto parte importante dos planos de política cultural e no empreendimento de uma ideia de unidade política atrelada à consciência das identidades culturais das civilizações negras, fazendo da arte e da cultura prioridades nacionais.

Vemos na técnica Acogny, em sua relação com a dança moderna e com o balé clássico, primeiramente uma proposta que valoriza a experiência gestual da pessoa que dança aqui uma distinção conceitual da perspectiva da técnica clássica, onde de maneira geral, compõem-se movimentos, formas e posições e almeja-se um corpo ideal para a prática⁹. A respiração, os movimentos de contração e release, a relação nomeada com a emoção humana, a relação com o gestual de maneira minuciosa, as pulsões relacionadas ao movimento e a atuação da energia na presença do movimento serão marcas fundantes na técnica. Interessante lembrar que parte das pioneiras da técnica moderna hegemônica como Isadora Duncan e Martha Graham, irão buscar referências em conhecimentos corporais de culturas distantes das suas próprias, entre elas as culturas asiáticas e africanas, para formular questionamentos e sentidos para suas danças.

A maneira como Germaine Acogny mobiliza os elementos interculturalmente pode ser sintetizada na seguinte frase, frequentemente proferida durante suas aulas: “é importante se enraizar na própria cultura e manter abertura para outras”. Gestualmente essa orientação é transmitida a partir da imagem dos pés bem enraizados e grandes galhos que direcionam as extremidades do corpo para fora e, portanto, para o mundo.

Na sistematização técnica, Germaine não usa o termo “passo”, mas sim “movimento” e este corresponde a uma concatenação de informações motoras, sensoriais e simbólicas. Ensina-se o movimento do baobá, da palmeira da costa, da estrela do mar, do fromager, da boneca ashanti, do condutor, do tigre bravo, do cervo dançante, la passagere, le cocher, le menuphar, l’epervir, la pintade, entre outros. Tais mobilizações propõem uma relação e entendimento do movimento a partir do imaginário, suplantando a perspectiva abstrata e oferecendo a possibilidade à pessoa que dança não apenas imaginar seu gesto, mas reimaginá-lo na medida em que acessará seu cognitivo para concretizar o símbolo proposto. Assim, embora o movimento do baobá, por exemplo, seja construído a partir de motivações sistematizadas e claras de braços, pernas, percepção rítmica entre outros aspectos bem determinados, o baobá de uma pessoa nunca será igual ao baobá da outra, a imaginação faz com que os sentidos de construção do movimento não sejam apenas captados em sua exterioridade, mas desde dentro. Prevalece a importância de se perceber enquanto árvore na perspectiva de um enraizamento profundo nas culturas próprias de cada pessoa e uma expansão motivada por alcançar distâncias, o que é simbolicamente a relação com os entornos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perspectivas epistêmicas que se fundamentam em contextos étnico-raciais subalternizados podem ampliar a crítica às perspectivas monoculturais que direcionam as formas de educar o corpo, revelando as hierarquias que institucionalizam o conhecimento ocidentalista/universalista como global. Elucidar esses entendimentos na prática de dança significa ampliar o potencial discursivo das pessoas, tencionando

⁹ Vale lembrar que há propostas de pedagogia de ensino de balé onde esses ditames castradores são desconstruídos. A proposta da bailarina e pedagoga brasileira Zelia Monteiro é uma dessas propostas, numa perspectiva que coloca em comunicação a escola italiana através do método Cecchetti que estudou com Maria Merlô e as abordagens de Klauss Viana.

as teorias de conhecimento com o propósito de questionar, na práxis, os sistemas dominantes de saber. A técnica Germaine Acogny e a proposta pedagógica Corpo em Diáspora, são anunciações “boas para pensar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASANTE, Molefi Kete. The afrocentric idea. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

ACOGNY, Germaine. Danse Africaine. [1984], Francfort, Weingarten, 1994.

LEITE, Fabio. Valores civilizatórios em sociedades negro africanas. In: Revista do Centro de Estudos Africanos USP, SP, 18-19 (1), 103-118. 1995/1996.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: ____ Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-422.

SILVA, Luciane da. Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 1 recurso online (281 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade**. Petrópolis: Vozes, 1988.

O CORPO NEGRO SUJEITO DE SI NA UNIVERSIDADE

Nadir Nóbrega Oliveira

Resumo: Falar sobre o corpo negro não vai ser um exercício fácil e vai requerer de mim certo esforço, pois vou também falar de mim sem interesse de massagear o meu ego. Pretendo nessa minha fala contribuir de maneira sensata para um debate responsável acerca de um assunto que para nós é tão caro, como acredito que seja de fundamental importância para a universidade e para outros segmentos sócios culturais.

Palavras-chave: Corpo, educação, universidade.

Inicio aqui com um provérbio africano que diz: Se quiser ir rápido vá sozinho. Se quiser ir longe vá em grupo.

A minha trajetória artística se inicia nos anos de 1970 quando estudava o curso técnico de administração na rede pública estadual baiana. Nasci e me criei nos alagados do bairro do Uruguai e estudei em espaços destinados ao povo negro. A nossa base familiar era constituída por pessoas de baixa escolaridade e de baixa renda. Eu era um corpo negro!

Ainda nos anos 1970, mas precisamente em 1975 inicio a minha vida acadêmica na UFBA, onde nós negros éramos minoria. Havia algo errado ali. As condições não eram favoráveis em todo o período enquanto discente, lá me tornei mais negra. Tive que sobreviver ao eurocentrismo nas falas das docentes, de alguns e algumas colegas, ao currículo, as disciplinas História da Arte, Balé Clássico e Técnicas de dança como também nas montagens artísticas.

Eu era um corpo negro descartado de trabalhos considerados “eruditos”, considerado um objeto de folclorização ou estereotipação, recebendo doses diárias, organizadas e maciças de ensinamentos branco europeu e cristão.

Tentei desistir do curso e me transferir para o curso de secretariado. Naquela época dois colegas solidários Lia Rodrigues e Tony Calado me perguntaram: Você já viu alguma secretária negra? Atualmente quantas secretárias negras nós conhecemos?

Acredito que a minha ida ao continente africano em 1977, para participar do Segundo Festival de Arte Negra, como integrante do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, foi importantíssima para o empoeiramento do meu corpo negro, me despertando assim para uma politização com referenciais específicos para a minha consciência negra. Voltei da Nigéria com ânimo renovado para aprimorar os meus estudos sobre a cultura negra africana e brasileira. Não parei mais. Não devemos parar de estudar. Eu era e ainda sou um corpo negro militante! Essa canção de Caetano Veloso contribui para essa minha fala que diz assim:

Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara
Minha cara minha cuca ficar odara
Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara
Pra ficar tudo jóia rara
Qualquer coisa que se sonhara
Canto e danço que dará!

Apesar de tanto não, pelo contrário, dentro e fora da universidade eu me sentia como sujeito político de marcante presença na afirmação identitária de etnicidade e cultura ancestral.

Como ativista social que atuou em espaços educacionais baiano e pesquisadora de assuntos referentes a cultura africana e afro-brasileira, na UFBA sob a orientação de Lia Rodrigues, escrevi a dissertação sobre a trajetória artística e educacional do afro americano Clyde Wesley Morgan, não só por ele ser negro, mas por atuar artisticamente com as manifestações socioculturais brasileira.

Ao longo dos anos busco contextualizar as trajetórias artísticas, educacionais e outros processos de performers afro diaspóricos anônimos ou não. Apesar do passado histórico que nos desumanizou por muitos séculos, durante o período escravagista brasileiro, o nosso corpo negro, mesmo esbarrando em inúmeras dificuldades, quer sejam profissionais ou pessoais, contribui para a manutenção das manifestações artísticas afro-brasileiras. O nosso corpo é construído pela memória ancestral, geradora de criações e de trajetos poéticos e de negritude. Para muitos o corpo negro, no senso comum, é considerado como “lindo”, “forte”, “sensual”, “espetaculoso” e “exótico”. O corpo é um conjunto de fatores que envolvem o físico e o filosófico.

Integro-me plenamente ao princípio AKAN dos povos de Gana e da Costa do Marfim que é a palavra SANKOFA. Segundo esse principio é um pássaro com a cabeça virada para trás e o corpo e os pés apontados para frente, entendo esse símbolo como nunca é tarde olhar para o passado, resignificá-lo para construir ações positivas no presente pensando num futuro.

A forte influência africano-indígena está presente nessa universidade e é responsável pela manutenção de valores estéticos e religiosos que produzem diversas linguagens que expressam comportamentos, visão de mundo e produção de conhecimento. As diversas estratégias de sobrevivência e resistência de culturas legítimas, que são negadas, estigmatizadas e objetificadas pela cultura branca hegemônica dominante, continuam presentes até os dias de hoje dentro da universidade.

O corpo, simultaneamente, inscreve-se e interpreta significados, projetando-se como conteúdo e veículo do não verbal, a memória ancestral, como define Juana Santos (1986 p. 59), “[...] o diálogo entre passado e presente, realidade contextualizada, permite a emergência de um ethos que perpassa as fronteiras das variáveis das comunidades terreiros, das instituições afro-lúdicas e culturais”.

As inúmeras manifestações artísticas e culturais que enriquecem o cotidiano desta cidade como a capoeira, o samba, o arrocha, o côco, o maracatu e as manifestações religiosas de matriz africana, são fundamentais para o fortalecimento da identidade negra, como nos orienta Eliza Larkin Nascimento na sua obra SANKOFA:

Matrizes Africanas da Cultura Brasileira (1996, p.49). Essa identidade parece descrever coletividades como a afro-brasileira, que não constitui propriamente uma raça nem uma etnia, mas um grupo social definido como referência à identidade racial, ou seja, a origem geográfica ancestral que implica comunalidade de trajetória histórica e sócio-cultural.

Eliza Larkin também apresenta-nos duas importantes organizações para o movimento negro e de mulheres negras que foram: o Conselho Nacional das Mulheres Negras, fundado em maio de 1950, por Maria Lourdes Nascimento e a Associação das Empregadas Domésticas, criada no mesmo ano e liderada por Arlinda Serafim e Elza de Souza, ambas empregadas domésticas. (NASCIMENTO, E. 1996, p.77)

Ao longo dos anos na Universidade Federal de Alagoas, percebi espetacularidades dos movimentos criados por estes corpos em conjunto com outros elementos estéticos afro-brasileiros como as cabaças, o berimbau, a palha da costa e os búzios ao ritmo do samba, do côco e do maracatu. Esses corpos, locais de saberes contínuos que se movimentam e se recriam, vão resistindo e insurgindo ao recalque na sociedade alagoana. Alagoas é a terra de Zumbi dos Palmares.

O nosso “corpo é o espaço de expressão da cultura, lutando pelos direitos de igualdade, cidadania e soberania. No Brasil, a questão da afirmação do ser negro está associada à cor da pele e também à textura e tipo de cabelo” (Oliveira, Nadir. 2013 p. 211). Quanto mais o cabelo é crespo e a pele é escura, o indivíduo será considerado negro. Isso é uma armadilha num país miscigenado como o nosso.

Em se tratando de mulheres negras brasileiras, ainda é comum simbolizá-las num padrão da sexualização, de um corpo idealizado para práticas servis e manuais, herança do período da colonização. Estas relações conflituosas, ora de rejeição, ora de aceitação vivida pelos afrodescendentes são heranças do processo de coisificação desenvolvida durante período escravagista brasileiro.

A universidade é um espaço de conflitos e de tensões entre discentes, docentes e administrativos.

Partindo da ótica de Pradier (1997, p. 9), “[...] que vê o corpo como um texto onde se inscrevem as construções simbólicas inerentes a um determinado grupo cultural”, proporcionando entendimentos sobre um corpo que se expressa, espetacularmente, através das suas várias experiências, saberes e da sua memória coletiva. Sendo assim, este fenômeno ideológico e capitalista moderno atravessa o tempo passando a valorizar a civilização branca europeia, cortando os laços com a filosofia árabe e a negra africana, cuja História determina, mundialmente, a valorização da branquitude de origem étnica europeia, tão influente nos nossos sistemas sociopolíticos e educacionais.

Os grupos étnicos não são corporações permanentes, mas sistemas de interações e transações, gerando diferenças nas formas como os indivíduos e grupos se articulam sob o signo de poder e desigualdade, tendo o corpo como um lugar que politiza a cultura. O corpo negro coabita como um sistema próprio de identificação quer seja individual ou grupal, sendo um referencial básico para as compreensões das questões sociais. Apesar de nós sermos um número significativo na universidade, a nossa cor de pele ainda tem servido como marca para dominação e sujeição. A potên-

cia do corpo negro muitas vezes tentando ser apagada pelo eurocentrismo emerge e com ele são refeitos os campos de força e redes discursivas que tanto amarram vidas humanas.

A supremacia dos poderes eurocêntricos /hegemônicos que impõem seus padrões educacionais e corporais, como medida valorativa precisa ser criticada, pois as formas e os conteúdos dos chamados marginalizados foram historicamente tornados invisíveis, discriminados e propositadamente silenciados.

Insisto nessa perspectiva porque existem leituras e ações que nos recalcam profundamente, confinados a um eixo do discurso eugenista, com ênfase nas identidades senhor e o escravizado. Tais perspectivas negam a compreensão de eixos africano e africano-brasileiro, nossa capacidade de organização e estratégias políticas, nossos valores construídos através das lutas de afirmação do patrimônio africano no Brasil.

Uma personalidade ilustre para esse tema é Abdias do Nascimento. Abdias Nascimento foi Senador, ativista social, artista plástico, autor, ator e um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro. Ele desenvolveu pensamentos importantes rompendo o discurso sobre a “democracia racial”, apresentando propostas sociopolíticas para o Brasil, elaboradas sob o ponto de vista da população negra brasileira. A obra de Abdias do Nascimento intitulada “O Quilombismo” (2002), convoca todos e todas a compreenderem a questão racial brasileira como “um privilégio desfrutado pelo branco como as desvantagens sofridas por negros”. Este livro também aborda as relações raciais como parte “do aspecto relacional sugerido pela ótica de gênero”.

As obras de Abdias pouco lidas na universidade caminhou pelo lado oposto ao eurocentrismo. Vale ressaltar que a necessidade de trazer para a ordem do dia comportamentos, expressões e posturas assumidas em alguns momentos festivos, foram e são molas propulsoras para o surgimento de organizações e movimentos que alimentam e ressignificam valores expressos nos terreiros, quadras de blocos, grupos de samba, afoxés, nas batalhas do hip hop e outras expressões sócio culturais. A seguir, a letra desta composição musical do Bloco afro Olodum: Deusa do amor dos compositores Adailton Poesia e Valter Farias.

Tudo fica mais bonito/
Você estando perto/
Você me levou ao delírio/
Por isso eu confesso /
Os seus beijos são ardentes/
Quando você se aproxima/
O meu corpo sente/ Repete.
Ah, ah, ah, ô ô/ Vem pra cá Deusa do amor /.
Veja o afro Olodum/
Ao passar na avenida/
Todos cantando felizes/
De bem com a vida/
Caminhando lado a lado/
Formamos um belo casal/

Somos dois namorados/
No swing dessa banda/
Balanço mais forte/
Alicerce que tem nesse mundo/
O cupido me flechou/Ai que dor /
Foi no afro Olodum/
Que encontrei meu amor /

Chego à conclusão que esse corpo negro, mesmo destinando-se ao candomblé e à capoeira, não se banaliza, não se estereotipiza, não se subjuga, mas sim propõe uma autonomia, a qual chamo de corpo sujeito, ou seja, corpo que realiza suas danças como manifestação de si, de seus desejos e de suas ancestralidades, expressões culturais que são incorporadas como parte legítima de constituição integral desse sujeito, em si e em suas comunidades.

A universidade é o espaço da profissionalização que pode abrir muitos caminhos. Caminhos abertos e cruzados. A Universidade foi uma abertura para os meus caminhos, para os meus e os nossos encontros, desencontros, as nossas amizades e os nossos sucessos. Os corpos negros são corpos captadores, apreendedores, transformadores, criadores de uma determinada estética. Ouso afirmar que estes corpos negros, sujeitos da história, alimentam a renovação da educação brasileira.

Encerro aqui trazendo uma frase de Nelson Mandela: A educação é a arma mais poderosa que você pode usar para mudar o mundo. Devemos promover a coragem onde há medo, promover o acordo onde houver o conflito e inspirar esperança onde há desespero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Sankofa**: matrizes africanas da cultura brasileira. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996. V. 1.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **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.

PRADIER, Jean-Marie: Etnocenologia: a carne do espírito. Tradução Armindo Bião. **Revista Repertório**: Teatro e Dança Salvador, n. 1. 1997.

CORPORALIDADES CONTRA-HEGEMÔNICAS E CONTRA-HISTÓRIA DA DANÇA NA AMÉRICA LATINA

Larissa Ferreira¹

Resumo: Diante da necessidade de reivindicar narrativas corpóreas negadas ao longo da história da dança, o presente trabalho orienta-se por trazer à tona saberes e conteúdos excluídos da oficial linha do tempo da dança. Propõem-se narrativas alternativas desde a proposta de uma contra-história da dança com atenção para as relações étnico-raciais na América Latina e o modo como as identidades políticas agenciam as resistências epistêmicas. Além disso, traçando-se um paralelo com as teorias decoloniais acerca da própria invenção da América Latina como um projeto colonial, propõe-se pensar no modo como certas corporalidades foram desqualificadas em sua produção de saber. Parte-se da premissa de que a produção epistêmica em dança, na América Latina, seguiu a mesma via colonial que operou os antagonismos que são alicerces para a modernidade e a construção ocidental da história da arte (e da dança), tais como: modernidade x primitivismo; alta cultura x baixa cultura; cultura popular x cultura de elite; inovação x tradição, entre outros. Tais antagonismos corroboraram a construção de privilégios epistêmicos que permitiram desqualificar saberes outros como pré-modernos e primitivos. Dito isto, o presente trabalho pretende estabelecer uma crítica à construção colonial da história oficial da dança no ocidente, evocando a criatividade política que compõe as reviravoltas do saber, sobretudo a insurgência dos saberes de matriz afro-indígena.

Palavras-chaves: dança, contra-história, América Latina, identidade.

1. CORPORALIDADES HEGEMÔNICAS E CONTRA-HEGEMÔNICAS: CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES HISTÓRICAS NA DANÇA

A história ocidental da dança constitui-se desde uma base epistêmica colonial evidenciada na construção de corporalidades hegemônicas. Nesse sentido, entendo ser fundamental a problematização da ideia de um universal na dança, que durante séculos fundou padrões estéticos aliados à construção de uma corporalidade hegemônica alicerçada na própria ideia de modernidade. Partindo do pressuposto de que “modernidade” e “eurocentrismo” são dois conceitos que não se descolam, a própria “história” apresenta-se como um privilégio da modernidade europeia. E, como aponta Mignolo (2005), esse modelo oficial é adotado pelos Estados Unidos com leves modificações, o que o autor nomeia como “relato euroamericano”². Ademais, considerando

1 Docente na Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília – IFB. Doutora e Mestre em Artes – UnB. Licenciada em Dança – UFBA. Coordena o Grupo de Pesquisa Corpografias, com pesquisa em Dança, crítica e memória na América Latina, com atenção para as estéticas políticas, gênero e relações raciais. Coordenadora de Cultura, Gênero, Raça e Estudos Afro-Brasileiros do IFB-CBRA. É uma das idealizadoras do Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias. Contato: larissa.ferreira@ifb.edu.br.

2 Mignolo reivindica o termo “Abya-Yala” para denominar a América Latina. Portanto, o “euroamericano” refere-se à América do Norte. O termo será usado no texto com esse sentido, relacionado também ao imperialismo norte americano como um modo de neocolonialismo.

a importância da construção ideológica do racismo para efetivar as conquistas territoriais e o avanço colonial, corporalidades negras, afro-referenciadas e indígenas foram invisibilizadas neste modelo. Por outro lado, quando damos um passo e avançamos no tempo, a produção simbólica afro-indígena é evocada na construção da imagem da cultura nacional, sobretudo no que tem sido chamado como folclore e cultura popular no Brasil e na América Latina. Ressalto que, embora cada uma dessas manifestações e danças constituam-se enquanto práticas específicas, serão tratadas em conjunto, uma vez que a discussão deste trabalho pauta-se pela reivindicação de saberes que foram subalternizados na produção epistêmica em dança. Nesse contexto, incluem-se as corporalidades que compõem um conjunto de práticas que, apesar de nominadas de modos diferentes, têm em comum o olhar desqualificado nutrido por normativas linhas críticas da dança. Entre as terminologias³, estão: danças populares, folclóricas, tradicionais, danças de matrizes africanas, indígenas, entre outras. Em suma, danças que foram historicamente subalternizadas por uma produção epistêmica que se orienta também por uma função normativa⁴ manifestada quando não inclui o reconhecimento de suas corporalidades dinâmicas, excluídas por terem sido apontadas como um conjunto de práticas insuficientemente cultas. Foucault chamaria de saberes sujeitos: “Toda uma série de saberes que estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, saberes hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível de conhecimento ou da cientificidade” (FOUCAULT, 2010, p. 8). O filósofo anuncia a insurreição dos saberes sujeitos como “reviravoltas do saber” (idem). Pela necessidade de dar vazão às reviravoltas, tais saberes são reivindicados neste escrito.

Ressalto ainda que este trabalho é um recorte de uma pesquisa em desenvolvimento, sobre danças em quilombos e palenques⁵ da América Latina. No tocante aos fluxos nominais na extensa América Latina, estes nomes (folclórico, popular, tradicional) se fazem presentes no modo como os próprios quilombolas e palenqueiros referem-se às suas incursões de dança. Nesse momento, lanço mão dessa profusão de nomenclaturas também no intuito de contemplar o modo como se autodenominam em suas manifestações artísticas e culturais. Escrevendo estas linhas, recordo-me de uma entrevista que fiz com uma liderança afro-peruana⁶, que intitulava suas danças

3 São muitas as especificidades que diferenciam cada uma dessas danças. Há, ainda, uma discussão sobre a nomenclatura “dança tradicional” como uma possibilidade de inclusão mais plural, de nomeação mais ampla. Diante da complexidade da discussão, o trabalho não aprofunda tais questões. Atendo-me às intersecções entre as práticas, a partir do modo como a colonialidade de poder as atravessa e instiga a necessidade de revisão histórica diante da contribuição à cultura brasileira e latino-americana.

4 A função normativa da epistemologia é definida por Linda Alcoff: “Diz respeito não apenas à questão de como o conhecimento é produzido, de quem é autorizado a produzir, de como a presunção de credibilidade é distribuída e de como os objetos de investigação são delineados. Mais do que isso: diz respeito à forma como o conhecimento deve ser produzido, a quem deve ser autorizado, à forma como a presunção de credibilidade deve ser distribuída e à forma como podemos ganhar alguma influência politicamente reflexiva sobre as delimitações da ontologia” (2013, p. 133).

5 Denominação para quilombos na literatura de língua espanhola, sobretudo em regiões colombianas e peruanas. Na língua espanhola é também bastante comum o uso do termo “cimarronage”, referente ao processo de fuga dos “cimarrones” — os negros que fugiam na época da escravidão.

6 Miguel Ballumbrosio, músico e dançarino, é um dos 15 filhos de Amador Ballumbrosio e Adelina Guadalupe. A família Ballumbrosio pratica e preserva a cultura afro-peruana, sobretudo o Afro-sapateado. Os Ballumbrosio vivem em El Carmem, uma comunidade atravessada pela história de lutas contra a escravidão, com habitantes em sua maioria descendentes de escravizados da Fazenda São José. Entrevistei Miguel na província de El Carmem, Perú, em janeiro de 2017.

como “folclore afro-andino”, o que me faz também pensar em encontro de matrizes. Não obstante, estou ciente das operações simbólicas que o termo “folclore” carrega, lembro que a pesquisa tem como mobilização a ruptura com o caráter subalternizado implícito na divisão histórica e normativa que denomina e delimita as distâncias entre o folclore/popular/tradicional, a arte e o contemporâneo. Seguindo o percurso, Canclini (1997) colabora a compreender como estas noções não se descolam da construção das classes populares como atrasadas e, portanto, condenadas à subalternidade. Aponta ainda como os processos de modernização da cultura popular são desconsiderados, com o intuito de produzir a teatralização de uma tradição imutável.

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (CANCLINI, 1997, p. 205).

No contexto da função normativa das epistemologias na dança, a própria história da dança e da arte ocidental construiu-se de modo colonial. Uma cartografia dos grandes museus evidencia quem constrói as narrativas, quem conta a história dos povos colonizados. Portanto, o relato oficial das artes conta uma história edificada por um padrão euroamericano. Na produção da exclusão, os saberes de danças populares, tradicionais e de matrizes africanas e indígenas são muitas vezes tratados como não artísticos, primitivos e pré-modernos. No uso do conceito de “primitivo” está a produção da desqualificação dessas danças, assim como, na oposição entre “baixa cultura” e “alta cultura”, está implícito um poder colonial que aponta o outro como étnico⁷ e folclórico. Frequentemente tais danças não são absorvidas pelos mercados de arte, sendo, muitas vezes, rejeitadas enquanto arte. Muitos são os parâmetros de exclusão que configuram estas danças enquanto linguagem não artística. Bem assim, no sentido de operar uma inversão entre as ideias de baixa e alta cultura e descolar algumas “verdades” do sistema simbólico da arte, que se quer aqui nominar estas danças enquanto arte.

2. HISTORIOGRAFIA DA DANÇA: HEGEMONIA COLONIAL DE PODER X RESISTÊNCIA DAS MATRIZES AFRO-INDÍGENAS

Na historiografia da dança, Faro apresenta uma categorização evolutiva entre as danças étnica, folclórica e teatral. O autor descreve-as enquanto etapas, conferindo caráter evolucionista à passagem de uma para a outra. Enquanto o étnico refere-se às danças que se realizam como manifestação religiosa — como as que se fazem presentes no candomblé —, o folclórico volta-se para os bailados. Seguindo uma linha evolucionista, sugere que as danças étnicas evoluíram até se transformarem nas

7 A abordagem de Joann Keallinohomoku (2013, p. 126) põe em xeque as funções normativas do termo “étnico”, quando se refere ao balé clássico como uma dança étnica. Portanto, uma forma não universal, com específicos laços culturais e linguísticos que constitui uma particularidade da tradição cultural europeia. O autor exemplifica no modo como uma obra de balé clássico revela culturalmente a visão de mundo ocidental europeu, com costumes específicos que compõem as cenas, tais como as passagens de cavalaria e os ambientes cortesãos nos balés. Em contraposição, nas danças brasileiras populares, frequentemente nominadas como “étnicas”, outras personas constituem o imaginário das cenas, tais como marinheiros, pescadores, cortadores de cana, entre outros.

danças folclóricas: “Na lista de nossas danças folclóricas existem diversos ‘bailados’ de natureza secular, de origem africana. É possível, em alguma época, tenham sido danças étnicas, se transformando em folclore ao serem transportadas para o Brasil” (FARO, 1986, p. 31). O autor discute ainda o modo⁸ como tais danças folclóricas foram utilizadas por padres para converter os escravizados ao catolicismo. Por fim, a dança teatral refere-se à apresentada nos palcos. Como marco para o surgimento da dança teatral, o autor aponta a criação da Academia Nacional de Dança pelo Rei Luís XIV (França, 1661), um acontecimento diretamente relacionado à dança de corte e, portanto, à monarquia. A proposição de Faro segue uma colonialidade de poder na medida em que o autor afirma que há uma linha evolucionista que permite chegar até à dança teatral, desqualificando as danças anteriores, étnicas e folclóricas. Aponta um tratamento reduzido ao étnico e ao folclórico como manifestações ligadas prioritariamente ao passado, sem apontar as transformações e dinâmicas destas danças no contemporâneo. Em outra via, vale destacar o modo crítico como Monteiro reflete sobre tais categorizações, destacando que há parcelas de popular na própria dança de corte:

Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança de corte foi sempre o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares. As danças praticadas nos salões coloniais, ao longo do século XIX, perpetuou tais intercâmbios verticais ao refinar, no ambiente elitizado, lundus e maxixes, práticas de dança muito antigas entre negros, brancos e mestiços pobres (MONTEIRO, 2011, p. 35).

A autora tece críticas ao modo colonial de entendimento da dança teatral como superior, ao enumerar as intersecções entre danças populares e dança de corte como processos que se influenciaram. De certo modo, questiona a matriz colonial de poder, que, por trás de seu caráter evolucionista, esconde a produção da subalternidade dessas outras práticas, não reconhecidas e invisibilizadas. Além disso, ao retomar a questão da dessacralização na dança, no que Faro localiza como a passagem da dança étnica à dança folclórica, Monteiro reflete criticamente: “A dança se desvincula da liturgia e das danças populares mais espontâneas para dar lugar a formas mais domesticadas, codificadas e internacionalizadas” (idem, p. 27). Apresenta uma historiografia crítica que evidencia a internacionalização como a construção de um domesticado universal. Trata-se de uma concepção que persiste na contemporaneidade, no cenário de escassas reflexões sobre identidade na dança e a continuidade de discussões baseadas no corpo globalizado. Abdicar das reflexões que cruzam o local seria tecer um caminho que rejeita a estética das relações, a diversidade e a diferença. Portanto, a reivindicação da presença de outras danças na historiografia ocidental atesta o desejo de romper com os privilégios epistêmicos que também excluem tais práticas das discussões contemporâneas. Dar corpo e presença às matrizes⁹ afro-indígenas pode ser um caminho e uma tentativa para romper com a função normativa da matriz

8 No livro *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*, Marianna Monteiro parte do caráter devocional e de conversão de determinadas danças brasileiras, como as Congadas. Ainda, aponta que “Do lado da cultura popular, estará muitas vezes o que precisa ser combatido, ou cristianizado: as práticas heréticas ou pagãs. Não é por acaso que a luta entre cristãos e mouros tenha se convertido e perpetuado como tema central de tantos folguedos espalhados pelo Brasil” (MONTEIRO, 2011, p. 31).

9 Para discussões aprofundadas sobre a matriz lusa, recomendo a leitura do livro — já citado — *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*, no qual Monteiro apresenta uma rica discussão sobre as matrizes lusas na cultura brasileira.

colonial de poder — uma matriz que privilegia um universal inexistente como modelo único. Nesse contexto, operar a “fratura no universal generalizante” (GLISSANT, 2013, p. 70) pode ser um caminho. Tornar possível uma contra-história da dança, incluindo tais matrizes, possibilita também que os lugares dessas danças sejam revistos na contemporaneidade. Uma contra-história que surge no choque entre a história da soberania e a história da luta das raças¹⁰:

É precisamente a história, a contra-história que nasce com a narrativa da luta das raças, vai falar do lado da sombra, a partir dessa sombra. Ela vai ser o discurso daqueles que não têm glória, ou daqueles que a perderam e se encontram agora, por uns tempos talvez, mas por muito tempo decerto, na obscuridade e no silêncio. Isso faz com que esse discurso — diferentemente do canto ininterrupto pelo qual o poder se perpetuava, se fortalecia, ao mostrar sua antiguidade e sua genealogia — vá ser uma palavra ininterrupta, um apelo: “Não temos, atrás de nós continuidade; não temos, atrás de nós, a grande e gloriosa genealogia em que a lei e o poder se mostram em sua força e em seu brilho. Saímos da sombra, não tínhamos direito e não tínhamos glória, e é precisamente por isso que tomamos a palavra e começamos a contar nossa história” (FOUCAULT, 1999, p. 59-60).

A história da soberania é, portanto, um discurso de poder que a contra-história quer romper. A proposição de esboçar uma contra-história da dança está diretamente relacionada à insurreição dos saberes sujeitados. Uma reviravolta do saber como possibilidade de uma insurgência à construção da ideia de colonialidade de poder como base para a modernidade. Nesse sentido, a contra-história colabora a seguir por um caminho crítico que reivindique uma continuidade mais diversa, ética e política que se afaste da narrativa de uma história única da dança.

3. O ESTADO-NAÇÃO E A IDENTIDADE NACIONAL: OPERAÇÕES DISCIPLINARES

Esboçar uma contra-história da dança é escolher caminhos que recordem as resistências, sobretudo o modo como as matrizes africanas e indígenas preservaram suas corporalidades identitárias a partir da dança. Considerando a pesquisa em questão, destaque, principalmente, as danças de matrizes africanas, praticadas em quilombos e palenques¹¹. A dança aciona uma criatividade política, aciona politicamente as identidades que resistem, que produzem rupturas na própria ideia de colonialidade de poder, ao não subjugar-se ao que lhes fora imposto. Nesse estado de corpo que resiste, a luta é travada no campo da diferença e identidade. Por outro lado, o processo de hegemonização cultural amplia seu alcance e camufla-se como multicultural, mas não incita as diferenças. Nesse contexto, a hegemonização cultural é um braço da hegemonia do próprio estado-nação, evidenciado no modo como compõe as identidades nacionais.

Ao refletir sobre aspectos da construção de uma hegemonia do estado-nação, estudiosos e críticos da cultura na América Latina (CANCLINI, 1997; MORSE, 2011) apontam as discussões sobre folclore e cultura popular a partir das décadas de 20 e

11 Como já dito, este trabalho configura-se como um fragmento da pesquisa que estou realizando no presente momento, sobre danças em quilombos e palenques latino-americanos, razão pela qual cito as comunidades quilombolas. Diante do curto espaço para dispor as ideias de pesquisa neste artigo, não aprofundarei as questões da pesquisa em curso, ainda que este trabalho tenha sido fruto da citada pesquisa.

30¹². Nesta produção da identidade nacional, apagam-se também os laços da diáspora africana e da matriz indígena em muitos países da América Latina. Mignolo (2007) defende que a própria ideia de “latinidade” é uma identidade forjada, que apaga as identidades culturais ontológicas, como as heterogêneas cosmovisões de origem africana e indígena. O estado-nação forja uma cultura nacional homogênea. Ou seja, um projeto que surge após o rompimento com a possibilidade de uma identificação singular¹³ com as matrizes afro-indígenas, uma vez que o sistema colonial, introjetado nas práticas hegemônicas do estado-nação, operou uma devastação das culturas autóctones indígenas e afrodiaspóricas, com toda sorte de estratégia que violentou corpos e culturas. Uma violência que corroborou a instalação da ideia-prática de um corpo subalterno manifestado nas danças categorizadas como populares, étnicas e folclóricas, sobretudo na América Latina.

Seguindo a ideia de uma subalternidade instalada, contrastam-se operações identitárias disciplinares de um lado e políticas de outro. Se, por um lado, na construção de tais categorias, étnica, folclórica e popular, está implícita a própria construção da identidade nacional, defendo neste trabalho que tal identidade nacional constitui-se notadamente enquanto identidade disciplinar. Considerando a resistência epistêmica das matrizes afro-indígenas que compõem as culturas nacionais na América Latina, proponho seguir com a reflexão sobre o modo como tais identidades disciplinares, que compõem a identidade nacional, são produzidas a partir do esvaziamento da singularidade que constitui as identidades políticas. Enumero a invisibilidade histórica da resistência epistêmica destas matrizes como um dos principais componentes da operação de esvaziamento. Nesse sentido, aponto caminhos possíveis para a afirmação da resistência epistêmica e a visibilidade das corporalidades afro-referenciadas enquanto identidade política. Considerando os processos culturais enquanto produção de resistência epistêmica, romper com a identidade disciplinar é um caminho urgente.

4. CORPO COMO RESISTÊNCIA EPISTÊMICA: CAMINHOS PARA UMA IDENTIDADE POLÍTICA NA DANÇA

Diante da urgência em romper com as identidades disciplinares, passo à tentativa de dissecar os mecanismos de esvaziamento político. Avizinho-me a Canclini e Segato com o intuito de refletir sobre a invisibilidade da resistência epistêmica na dança, sobretudo no modo como as operações das identidades disciplinares colaboram a desmobilizar a potência da criatividade política na dança. Início com Canclini (1997, p. 207), quando levanta uma primeira armadilha para a apreensão do popular na América Latina: a ideia de popular enquanto “evidência a priori”. Na encenação do popular, como coloca o autor, a construção como evidência a priori colabora a tomá-lo enquanto construído, mais que como preexistente: “O povo é resgatado, mas não reconhecido” (idem, p. 210). Esse resgate agenciado sem o reconhecimento integral

12 Canclini (1997; p. 207) aponta a diferença entre o “popular” que os folcloristas e sociólogos colocam em cena nos museus, entre as décadas de 1920 e 30, e o que os comunicólogos veiculam como popular nos meios massivos a partir da década de 50. Ainda, sugere uma terceira via do “popular” acerca do que os sociólogos e políticos apontam nos movimentos de oposição da década de 1970. No seu estudo, Canclini debruça-se sobre popular como noção construída a partir da oposição tradição e modernidade.

13 Os interesses mercadológicos por tais matrizes corroboram uma experiência pouco singular, voltada mais ao mercado cultural e à composição de identidades disciplinares, produzindo uma despolitização que descola tais identidades da própria história das lutas e resistências.

dos povos¹⁴ é uma questão colocada por Rita Segato (2011), que ressalta a importância de pensar a identidade política como crítica ao argumento culturalista e fundamentalista que desconsidera a história dos povos. A autora propõe pensar em vetor histórico em vez de cultura. Considerando estas ideias, o entendimento que se constrói é que a cultura dada a priori realiza-se a partir do descolamento entre corpo e vetor histórico, como se fosse possível resgatar uma manifestação/dança sem conhecer e reconhecer os povos que a criaram dentro das suas ações de resistência epistêmica.

Ampliando tais questões para o campo da dança, fica evidente que o deslocamento entre corpo e vetor histórico colabora a produzir os esvaziamentos da identidade política a ponto de excluir sua temporalidade à história da dança. Afinal, são corpos sem história. O relato preservado é o construído, e não o preexistente; o encenado, e não o autóctone; o disciplinar, e não o político. Seguindo este pensamento e esta crítica, gostaria de propor a seguinte reflexão: pensar como o descolamento entre identidade e história corrobora a produção e incorporação de identidades alheias às poéticas políticas. Valendo-se de um conceito anteriormente percorrido, podemos falar da criatividade política que a dança aciona. No campo da dança, o deslocamento entre corpo e vetor histórico contribui para invisibilizar o estado do corpo em luta. Vale ressaltar que a premissa de partida deste trabalho é a crítica ao universal na dança e à colonialidade de poder implicada na própria constituição da historiografia da dança circunscrita a modelos euroamericanos.

A historiografia esquecida — ou que se quer fazer esquecer — é justamente o legado do corpo em luta, por isso a necessidade, apontada por Segato, de nomear os povos mais que a própria cultura. A cultura do estado-nação quis apagar a história das lutas, como se os passos não fossem dançados com sangue. Sob tais aspectos, arrisco afirmar que a construção deste universal na história da dança está diretamente ligada ao esvaziamento político das identidades nacionais, operadas pelo projeto de estado-nação, uma vez que o padrão de colonialidade repete-se em ambas as historiografias. Problematizar a invisibilidade de tais danças, tradicionais e contemporâneas de matrizes africanas e indígenas, na história e crítica ocidental da dança, é desvelar o modo como a função normativa está implicada nas epistemes da dança.

Diante destes aspectos, aponto dois caminhos possíveis para levar a cabo a proposição de uma contra-história da dança, que parte de uma incorporação insurgente das identidades políticas. Início pela reconciliação histórica, que se faz urgente: a reconciliação entre a tradição e o contemporâneo, de modo a entender que as matrizes estão presentes em tempo real — a matriz enquanto dinâmica, que se afasta de um corpo de saber imutável. Um segundo aspecto é a consciência da história dos povos, que evidencia a necessidade de pensar que não há uma existência a priori. Destaco a urgência em conhecer a história dos povos e suas lutas, uma vez que a ausência da história destas corporalidades reflete-se, também, na invisibilidade destes relatos corporais na história da dança. Portanto, confirma-se a necessidade de recompor uma historiografia diversa, que rompa com a ideia de uma dança composta por uma corporalidade a priori, cuja conexão histórica com a resistência dos povos é apagada.

14 A autora trata da dimensão indígena, reivindicando sobretudo a necessidade de autonomia dos índios que se encontram em situação de tutela, muitas vezes privados do poder de escolha sobre as próprias vidas. Ainda que consideremos a especificidade indígena, é possível ampliar tal entendimento para os povos de que tratamos no artigo, de matrizes africanas e indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O descolamento das relações entre corpo, história e cultura, operado por uma lógica colonial moderna, orienta grande parte da invisibilidade epistêmica da produção dos saberes subalternizados na dança. Como colocado, de um lado há uma exaltação dos elementos afro e indígenas como cultura nacional; de outro lado, a produção de uma identidade sem história. O próprio projeto de epistemicídio (em curso) dos saberes realiza-se na medida em que se silenciam as vozes e os corpos, uma tentativa de reduzi-los ao passado e ao folclórico. Vale lembrar o modo como o epistemicídio organizou a América Latina e categorizou os corpos autorizados à enunciação. Nesse sentido, a invisibilidade histórica da resistência epistêmica poderia traduzir-se como o apagamento da história das lutas, um descolamento entre legado de lutas e resistência que ainda se faz presente. Considerando que muitas das teorias universais de referência são as mesmas que reduzem as questões da diáspora na dança a certo simplismo folclórico, deslocar este corpo teórico-prático se faz fundamental para a construção de uma diversidade epistêmica na dança. O propósito é que possamos compreender as danças de matrizes africanas e indígenas não como fazer folclórico, e sim como prática que possibilita a permanência de um legado que resiste. Nessa compreensão, desvelam-se as operações que tentam esvaziar as identidades políticas com a finalidade de reproduzir identidades disciplinares. Portanto, esta proposição não somente tratou de questionar os privilégios epistêmicos refletidos na história ocidental da dança, mas, sobretudo, compôs uma tentativa de dissecar os mecanismos que sustentam a invisibilidade de determinadas corporalidades e seus saberes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCOFF, Linda. **Uma epistemologia para a próxima revolução**. Publicado em *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, v. 1, n. 2, 2011, p. 67-78.

CANCLINI, Néstor Garcia Canclini. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **Diferentes, Desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2004.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIGNOLO, Walter D. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2007.

_____. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. No 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em Janeiro de 2018.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular**: Espetáculo e Devoção. São Paulo: EDUSP, 2011.

SEGATO, Rita. **Género y colonialidad**: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. En Bidaseca, K. (Co-comp.) *Feminismos y poscolonialidad*. Descolonizando el feminismo desde y en América latina. Argentina, 2011.

ARA ONÀ – CORPO E CORPUS PARA UMA ESTÉTICA NAGÔ

Alan Santos de Oliveira

Resumo: Ara (corpo em iorubá) é um dos elementos mais relevantes do conjunto de conhecimentos nagô, que foram implantados no Brasil pelo complexo das comunidades religiosas afro-brasileiras. O corpo neste universo afro é, antes de tudo, sagrado e constitui o habitat dos Orixás (Divindades) cultuados no seio do Candomblé. O corpo é composto de elementos cruciais, como Okan (coração) e Ori (cabeça). Estes elementos pulsam ideias, sentimentos, medos, decisões, entre outros movimentos internos para uma performance na sociedade, inclusive nos processos criativos. Onà é concebido como uma palavra que representa a palavra Arte para os nagôs, e acompanha um rigor estético que vai desde as performances tradicionais da oralidade à cena contemporânea das artes visuais. Nesta apresentação, estaremos observando as relações interpostas entre Ara e Onà, dentro e fora dos Terreiros de Candomblé, pela esfera cultural nagô formada Brasil, reunidos em um pequeno corpus de artes do corpo, que se guiam nesta linha de conhecimento. Estes dados iniciais apontam para um estudo mais complexo em desenvolvimento, o qual observamos dentro de uma “Comunicação Transcultural” proposta por Muniz Sodré (2017), em nossa magnitude de conhecimentos culturais brasileiros.

Palavras-Chave: Cultura nagô. Estética. Diversidade.

O CORPO NA TRADIÇÃO NAGÔ

O corpo, na tradição nagô, é sagrado. Para esta cultura, que se perpetuou no Brasil no seio das comunidades religiosas afro-brasileiras, o corpo é o habitat das divindades conhecidas como Orixás. Exu Bara, a divindade pessoal de cada ser, constitui o princípio (“porteira”), a motricidade e o movimento do corpo, a comunicação e a dualidade. Bara é uma palavra de origem iorubá que significa Rei (Oba) do Corpo (Ara). Lidar com o corpo na vida e nas artes em performances, danças e movimentos só é possível, segundo os nagôs, por Exu Bara, realeza que nos habita.

O sentido de realeza em África condiz muito com as perspectivas introduzidas a partir das colônias europeias, mas mesmo antes da chegada destes detratores em solo africano, já se desenvolvia uma constelação própria de monarquia neste ambiente em diversas etnias, que perdura até os dias atuais. E é por habitar uma realeza no corpo que se deve respeitá-lo e cultuá-lo, segundo a tradição nagô, conforme o provérbio que diz: “o nosso corpo é como uma divindade e precisa ser cultuado”.

No Brasil e na região da América Latina e do Caribe, em que se considera o Atlântico Negro, o corpo teve, a partir dos processos diaspóricos, o mesmo valor constituído em África. Os conhecimentos que se perpetuaram plantados nos terreiros de Candomblé, Vodun, Santeria, elevam o corpo ao grau de morada dos Orixás, Inquices e Voduns, entre outras divindades similares. Uma pessoa que nasce ou se converte

a esta religiosidade, agrega ao corpo outras atividades: anda de pés descalços para se conectar com a Mãe-Terra, banha-se e ingere-se elementos naturais (ervas, folhas e alimentos específicos) de maneira equilibrada com a perspectiva de renovação. Ao mesmo tempo, veste-se de novas roupagens, aprende a dançar e a tocar instrumentos. O corpo é sempre peça-chave de movimentos e conhecimentos.

Temos muitas atividades no espaço interior das comunidades inerentes ao corpo. Acredito que muitos aqui neste auditório comunguem destes conhecimentos e sabem o quanto são valiosas as produções religiosas de alegria e sacrifício existentes no interior das comunidades de terreiros. No Candomblé, desde muito cedo ocorrem abordagens artísticas como um todo, por elementos constituídos no interior dessas comunidades.

Na atualidade percebemos várias investidas nesses territórios sagrados: às vezes de forma sutil, outras vezes de modo escrachado. Da fotografia que entre as lacunas permite uma pequena ideia que nos leva ao encanto dos Orixás, até a espetacularização do carnaval nas grandes cidades, que muitas vezes dizem estarem homenageando esses saberes religiosos e culturais, também pela midiaticização que se multiplica nas redes sociais em que os Orixás se manifestam em eventos no aqui e agora, “montados em seus cavalos”.

Mas aqui vamos falar de sutilezas e menos de polêmicas; a ideia é observar alguns artistas que, pela dança ou performance, desenvolvem o que podemos chamar de poéticas e estéticas diferenciadas, em que se percebe, em menor ou maior grau, a presença nagô. Uma presença diferenciada porque não se conforma com fonte eurocêntrica apenas, que traz em seu contexto novas esferas, por vezes tão silenciadas, outras vezes ignoradas ou perseguidas.

Em outro momento, estivemos a observar a sutileza implantada na obra artística de Mário Cravo Neto. Este artista visual, ao acolher elementos de terreiro em sua produção, produzia esculturas corporais fotográficas com materiais utilizados nos ritos sagrados do Candomblé, ou se dirigia às ruas, em busca de uma chama estética fundamentada nos conhecimentos filosóficos nagô, principalmente em Exu Lonã, o senhor responsável pelo movimento urbano. Tentaremos executar a mesma performance de pesquisa com relação às artes desenvolvidas com as expressões do corpo, observando aquilo que se poetiza, sensibiliza o corpo pelo contexto nagô.

O CORPO NA ESTÉTICA NAGÔ

No filme Espaço Além - Marina Abramović e o Brasil, de 2016, dirigido por Marco Del Fiol, tem como personagem principal a própria artista performática Marina Abramović, nascida na Sérvia e radicada nos Estados Unidos. Destacando um Brasil místico, visitando uma série de cultos espirituais, religiosos, processos de curas, terapias alternativas entre outros campos que se resumem numa combinação de processo artístico com busca espiritual, a artista percorre o Brasil em busca de respostas a questões subjetivas pessoais que, segundo a sua própria narrativa, lhe causam bastante dor interna. Para Marina, a dor externa, comumente provocada por ela mesma em suas performances desde as década de 1970, é uma questão de equilíbrio, do qual a artista diz ter certo controle aos próprios “riscos” em que se envolve, porém a dor interna, esta é mais complicada de sanar, fato que lhe acendeu o interesse transitar alguns

espaços que trabalham com a perspectiva para além do mundo visível e material.

O Candomblé, religião fundada no Brasil por africanos, reúne magias advindas de processos ritualísticos particulares, por isso é uma religião que não poderia ficar de fora do propósito da performer. Salvador e o Recôncavo baiano, região considerada quase sempre uma espécie de “meca” dos rituais negros no Brasil, é representado no documentário, com poucas experiências e observações.

Acreditamos que o Candomblé, pela sua tradição iniciática e sigilosa, não permitiu que Marina prosseguisse em experiências restritas aos devotos, delimitando as poucas cenas exibidas neste contexto. De qualquer forma, o que consideramos é que a artista, precursora em trabalhos artísticos com o corpo, testou em alguns elementos estéticos a partir da vivência em terreiros e outras comunidades místicas, construindo sua obra.

Esta força estética existente no Candomblé, quando é inserido nas artes e na pesquisa, torna-se mais reconhecido, mas ainda falta muito para conquistar uma legitimidade de saber no sistema de ensino, da mesma forma que diversas possibilidades de conhecimentos indígenas são listadas abaixo do eurocentrismo que se sobressai em um país ameríndio. Marina Abramović não é a primeira pesquisadora estrangeira a se interessar pelos ritos nagôs, mas, e quanto a nós, brasileiros, artistas e pesquisadores do corpo? O quanto estamos interessados nesta filosofia?

A partir de nossas vivências no Candomblé, especificamente de nação jeje-nagô, como integrantes e pesquisadores, temos acompanhando há quase uma década o crescimento de produtos culturais que tematizam ou são influenciados por essa perspectiva cultural. As criações artísticas no Brasil, principalmente com o advento da modernidade, possibilitaram criações com temas da religião afro-brasileira.

As manifestações nagôs apareciam de formas muito pontuais, como a literatura de Jorge Amado (e outros escritores) ou as representações no Cinema Novo, mas é a partir da última década que vêm se ampliando, em todas as áreas possíveis do campo artístico (teatro, dança, artes visuais, performance).

Nas últimas décadas, principalmente pela gestão do Partido dos Trabalhadores no poder político federal, foi possível abrir investimentos na área cultural que fomentassem perspectivas mais plurais. Além das políticas afirmativas voltadas para as populações negras de nosso país, diversos editais de financiamento e apoio à produção cultural, promoveram a necessidade de envolvimento de temas relacionados à cultura negra, incluindo aquelas produções realizadas pela própria estirpe afro deste país.

A influência do cantor e compositor Gilberto Gil, como Ministro da Cultura, seguramente fortaleceu esses laços. Foi nesta década que diversos Terreiros de Candomblé centenários foram tombados como patrimônio material e imaterial, além do Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo e o ofício dos Mestres de Capoeira.

A presença de elementos Nagô, Banto, Jeje-Nagô e outras categorias afro têm tido efetivamente uma aceleração de representação nas criações artísticas externas. Mas não cabe esquecer o passado, iremos agora observar alguns casos de forma reduzida, devido ao tempo que nos foi concedido, que certamente estiveram abraçados à estética nagô.

No campo da dança podemos destacar o coreógrafo Ismael Ivo, que atualmente dirige o Balé da Cidade de São Paulo e teve em sua trajetória artística passagens por diversos estilos de dança: clássica, moderna e contemporânea. O Bailarino brasileiro, de carreira internacional, residiu na Alemanha por vários anos, mas jamais deixou de se perceber como um artista negro. Duas obras nos chamam a atenção no contexto nagô de Ivo: O rito de Ismael Ivo, curta-metragem de Ari Cândido Fernandes, de 2003, que ilustra nosso bailarino negro em atuações singelas que envolvem oferendas e contemplações aos elementos da natureza (uma estética de terreiro) e a outra, uma produção intitulada Olhos D'água (2004), espetáculo de dança que registra elementos do retorno de Ivo aos seus fundamentos ancestrais, tendo como convidada a ilustre e memorável Mãe Beata de Yemanjá.

Ainda na Dança e também na criação musical, cabe lembrar uma produção recente do Grupo Corpo, que convidou o grupo musical de Jazz e Música Popular Brasileira Metá Metá para compor a trilha sonora do espetáculo Gira (2017). O espetáculo é uma homenagem a Exu (Orixá nagô do movimento, como já informamos). O trio Metá Metá já é conhecido por seu público como referência em influências afro em sua criação. Já o Grupo Corpo, que tem em sua trajetória diversas bases de conhecimento, dedicou em sua última produção o respeito pela cultura afro-brasileira, fato bastante notável.

Nas Artes Cênicas, não poderíamos deixar de falar sobre o projeto Teatro Experimental do Negro (TEN). Criado em 1944, com perspectivas de militância política e projetos artísticos, o Teatro Experimental do Negro foi idealizado por Abdias do Nascimento. Esse projeto se desvencilhou em uma estética própria e propiciou o agenciamento de atores e artistas cênicos negros(as), que se projetaram a partir da realização de diversas peças. Em Aruanda, encenada em 1947, Abdias e seus parceiros envolveram a perspectiva afro, delineando a peça com cânticos e mitos do Candomblé da Bahia.

Artistas Visuais também encontraram possibilidades estéticas afro-brasileiras diferenciadas pela corrente nagô. Pelo olhar da fotografia, o artista baiano Mario Cravo Neto (1947-2009) elaborou, na maior parte da sua vida, diversas exposições e catálogos aproximando corpos negros, objetos, paisagens urbanas e outros materiais apetrechados de elementos rituais do Candomblé jeje-nagô. Podemos citar, dentre tantos outros, os trabalhos de Denise Camargo, como E o Silêncio Nagô calou em mim, de 2014. Também as performances registradas do artista Dalton Paula (2013) em Salvador. Esses pesquisadores e artistas realizam investigações, produções fotográficas e outros diálogos frequentes com a apropriação de elementos do Candomblé, por imagens fotográficas e corporais. São artistas negros, nagôs e contemporâneos.

Inclusive, na performance, Dalton Paula, artista de Brasília radicado em Goiânia, tem desenvolvido um processo que ele denomina “silenciamento dos corpos negros”. Corpos silenciados são corpos enfermos, segundo o artista, e um dos processos de cura envolve justamente os processos das religiões nagô, bantu, jeje e tantas outras de perspectiva afro. Em certas performances Dalton Paula tem utilizado ervas, charutos e outros elementos nagô.

REFLEXÕES DE PARTIDA, MAS TAMBÉM DE CHEGADA

Poderíamos passar bastante tempo aqui tratando dos processos criativos que se abrigam pela estética nagô. Entretanto, deixo apenas uma luz de algo muito maior, para que vocês, estudantes e pesquisadores(as) que ainda não conhecem, possam conhecer ou se aprofundar sobre o tema. Assim como temos o prazer de dividir este espaço com o Professor Nelson Inocência e tantos outros que aqui estão para nos falar sobre seus conhecimentos, experiências e práticas do corpo em diversas esferas africanas, além da nagô.

Finalmente, é bastante perceptível que este é um trabalho em trânsito, com algumas observações ainda indeterminadas. Mas gostaria de salientar algumas observações: nos últimos dez anos ocorreram um levante afirmativo do “povo de santo”, ao mesmo tempo em que cresceu a intolerância religiosa dirigida a essas comunidades. Com o processo afirmativo e com os meios de comunicação atingindo velocidades e domínios, ocorre por estes meios a manifestação gradativa da espetacularização das cerimônias religiosas pelas redes sociais, principalmente pelo Youtube, muitas vezes praticadas pelos próprios membros do Candomblé e da Umbanda. Um dos elementos básicos da religiosidade nagô, concentrada em um tempo diferente da velocidade atual, é o segredo guardado há séculos, e que atualmente perde sua “aura” ou torna-se distorcido de sua condição original, pelos processos tecnológicos e midiáticos.

Por outro lado, percebemos que há uma necessidade de entender o processo nagô no Brasil, partes de um conhecimento africano complexo em fontes de “duplicidade”- e talvez até de uma “multiplicidade” de saberes. Os nagôs construíram suas bases a partir de fundamentos culturais e se reinventaram fora da África pela diáspora, mantiveram conhecimentos que foram guardados por séculos nas memórias de mestras e mestres da tradição e que merecem a aplicação indispensável em um país como o Brasil.

No momento, entendemos que existe um saber advindo de uma força energética, que chamamos de axé, e que é recebido e renovado pelas práticas dos povos de terreiro. Portando axé e tendo boa conduta, ou seja, conduzindo e fluindo saberes benévolos, pela sua própria atitude comunicativa do corpo, fundam-se novas formas de criação cultural e social. Finalmente, consideramos que os elementos da sabedoria nagô (energia, palavras, estéticas, imaginários, sabores, comunicações, pensamentos) merecem ser reconhecidos e aplicados na formação de uma comunicação brasileira transcultural. Talvez isso possibilite uma revolução de busca em nosso próprio interior.

Obrigado!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARSANELLI, Maria Luíza. Em Gira Grupo Corpo se inspira em Exu e Metá Metá. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 04 de agosto de 2017. Disponível em: << <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/08/1906867-em-gira-grupo-corpo-se-inspira-em-exu-e-danca-ao-som-de-meta-meta.shtml>>> Acesso em: 04 ago. 2017.

BRASIL, **Relatório sobre intolerância e violência religiosa no Brasil (2011-2015):** resultados preliminares / Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial, da Juventude e dos Direitos Humanos; organização, Alexandre Brasil Fonseca, Clara Jane Adad. – Brasília: Secretaria Especial de Direitos Humanos, SDH/PR, 2016.

ESPAÇO ALÉM: Marina Abramovic e o Brasil. Dir. Marcos Del Fiol. Prod. Casa Redonda, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

LIMA, Vivaldo da Costa. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia:** um estudo de relações intragrúpicas. Salvador: Corrupio, 2003.

NETO, Mario Cravo. **Laróyè**. Salvador, 2000. Disponível em: <<<http://www.cravoneto.com.br>>>. Acesso em 18 de out. 2017.

SILVA, Mariana Lima e; OLIVEIRA, Alan Santos de. Uma fotografia do sutil: A arte religiosa de Mario Cravo Neto. In: **Revista Iluminuras** - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - NUPECS/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS, 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/72887>>. Acesso em: 21 out. 2017.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis, Vozes, 2017.

BREVE MEMÓRIA DA DANÇA AFRO EM BRASÍLIA

Nelson Inocêncio

O ativismo negro em Brasília têm histórias e algumas das suas referências estão relacionadas às artes do corpo, em que pese o legado da dança afro contemporânea. Fazer o resgate de certas experiências aqui realizadas por artistas negras e negros ao longo de quase quarenta anos revigora interesses relacionados à arte e às suas dimensões políticas. Além disso, contribui para o fomento de ações presentes e futuras no terreno da produção artística buscando a visibilidade e consequente valorização das artes negras na Capital da República.

No final dos anos 70 no complexo da extinta Fundação Cultural do Distrito Federal, constituído pelo antigo Teatro Galpão, Galpãozinho e Centro de Criatividade, ocorreu a apresentação de dança afro intitulada “O dote” tendo como coreógrafo e diretor o artista baiano Raimundo Tição. Foi uma oportunidade única para que um público pequeno e privilegiado tivesse acesso àquele contagiante espetáculo onde a performance do corpo de dança colocava em primeiro plano parte do conhecimento estético que nos legaram os povos africanos.

Em 1980, inspirado pelo espetáculo Gabão canta e dança Jocimar Marcelino de Oliveira decide montar um grupo de dança afro aqui na cidade. No antigo Departamento de Desenho da Universidade de Brasília, hoje Departamento de Artes Visuais, onde havia alguns poucos espaços físicos destinados às artes cênicas, a Sala Saltimbancos se tornou o ambiente deste trabalho experimental voltado para a dança afro. Jocimar era um artista plástico formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Ele também atuava como funcionário do Ministério das Relações Exteriores. A partir da sua iniciativa foi formado o Grupo Filhos de Zumbi, baseado no conceito de dança-teatro. O fato de Jocimar ter sido servidor do MRE, foi fundamental para que, nessa condição, pudesse viajar para o exterior, estabelecendo contato com alguns países africanos. Posteriormente ele se dispôs a partilhar suas experiências com os membros daquele coletivo artístico.

No intervalo de dois anos o grupo realizou performances em determinados palcos da cidade, a exemplo do Espaço Cultural da 508 sul, hoje Espaço Cultural Renato Russo. As apresentações do Grupo Filhos de Zumbi causaram impacto pela proposta de construção de uma narrativa referenciada na dança que se conectava com outras abordagens do protesto negro. O Grupo teve vida curta, mas suficiente para deixar o seu significativo registro. Anos mais tarde, Jocimar foi servir ao MRE no continente africano onde lamentavelmente faleceu de forma precoce, devido a problemas de saúde.

Não tardou muito para que logo após a experiência dos Filhos de Zumbi surgisse um outro grupo de dança denominado Malcolm X, sob direção do senhor Izaias Viana Pimentel. O nome do coletivo em homenagem ao líder muçulmano afro-estadunidense era um indício do seu propósito de realizar uma arte atenta às questões de ordem política concernentes à superação do racismo. Enquanto o trabalho dos Filhos de Zumbi dispunha basicamente de som mecânico, o Malcolm X priorizava a percussão

ao vivo, fator que tornava a dança afro mais dinâmica. O coreógrafo do grupo era José Calixto, mais conhecido por Caê e a sua atuação qualificada foi impecável.

No início dos anos 80 o trabalho do coletivo foi exibido no Teatro da Escola Parque, palco de importantes apresentações da cidade, incluindo o Projeto Pixinguinha. O grupo chegou a excursionar para o Rio de Janeiro, vindo a se apresentar no teatro do Liceu de Artes e Ofícios da cidade. Sua longevidade foi um pouco maior do que a do grupo antecessor.

Como já fora mencionado, os trabalhos citados eram experimentais. O intuito maior estava relacionado à realização de uma arte capaz de provocar as consciências tanto das dançarinas e dos dançarinos em cena, quanto do público espectador no que se refere às condições sócio-históricas da população negra. Apesar da atuação dileta é possível afirmar que os membros do Grupo Filhos de Zumbi, bem como aqueles vinculados ao Grupo Malcolm X puderam vivenciar um crescimento significativo enquanto pessoas negras interessadas em dançar, fazendo desse trabalho um manifesto pela superação do racismo.

No que concerne às produções profissionais pudemos registrar na mesma época em Brasília performances únicas, como as apresentações sofisticadas do Balé do Senegal, do Balé Nacional de Angola e do Balé da Universidade de Ilê Ifé, cidade sagrada do povo iorubá na Nigéria. Tais espetáculos ocorreram nas salas Villa Lobos e Martins Pena, no Teatro Nacional Cláudio Santoro.

Embora o a cultura afro-brasileira possua estofo no que se refere à arte dança, assim como às outras linguagens artísticas, talvez raras instituições consigam enfrentar as questões epistemológicas até hoje sem solução. Fui membro dos dois grupos experimentais aqui mencionados. Depois me tornei aluno dos Professores Mário Calixto, José Calixto (Caê) e por fim Julio Cezar Pereira. Por mais gratificante que tenham sido tais experiências devo admitir algo extremamente incomodo: a formação que obtive com tais coreógrafos ainda está longe de ser contemplada nos currículos de dança do país. Na pós-graduação lato sensu coordenada pelo Grupo de Estudos e Pesquisas em Políticas Públicas, História, Educação das Relações Raciais e de Gênero – GEPPHERG/ UnB, uma orientanda minha de nome

Firmínia elaborou monografia sobre o assunto. Seu propósito era o de se debruçar sobre problemas que inviabilizam a inserção da dança afro como componente curricular nos cursos específicos de dança.

A condição marginal da dança afro no contexto da dança, falemos de Brasília ou de outras cidades do país faz prolongar a contradição de uma sociedade que se imagina cordial, receptiva e fraterna, mesmo que no plano da educação formal exclua vários componentes que dão forma e conteúdo à diversidade brasileira. Quem estuda dança e outras performances sabe que o corpo também funciona como um arquivo, aludindo ao Professor Júlio Cezar Tavares, antropólogo da Universidade Federal Fluminense. Assim sendo, na medida em que perdura o desinteresse em relação à implementação desses estudos nas instituições de ensino, inclusive superior, se despreza o conhecimento acumulado durante séculos pelas tradições que servem como esteio para a prática da dança afro contemporânea.

GORO VODUN (TOGO E GANA) E MAPIKO (MOÇAMBIQUE): TEATRO DE DIVINDADES QUE BRINÇAM PARA ESTABELECEM A CURA DA VIOLÊNCIA SOFRIDA

Zeca Ligiéro

A análise de duas performances oriundas do mesmo continente, mas pertencentes à culturas totalmente diversas, permite o desenvolvimento de um estudo comparativo da produção de dois grupos étnicos distintos cujos elementos urbanos e rurais encontram-se imbricados num mesmo tipo encenação nascida no bojo do ritual. Elas apresentam características diferentes em seus aspectos corporais bem como no uso de vestuário, mas revelam alguns pontos comuns, além do desenvolvimento de uma auto-expressão de cada grupo, que alia a mais profunda tradição com elementos da contemporaneidade. Em ambas as tradições é possível perceber a maleabilidade da performance ao reestruturar seus rituais e festas, onde o imaginário comunitário engendra tessituras de sua própria história de vida, em que os processos de colonização, de submissão às grandes religiões monoteístas (no caso, cristianismo e islamismo), de constantes migrações (“desterritorialização”), bem como o entrecruzamento de diferentes tempos históricos, que coexistem num mesmo presente de forma desarticulada, designado por Canclini como “heterogeneidade multitemporal”, criam estruturas híbridas e intangíveis. Nas comunidades que estão à parte das políticas culturais impostas pelo estado, a tradição mesmo não sendo propositadamente inventada, corporifica-se como dinâmicas culturais próprias, exclusivas, mesmo quando restauradas a partir de outras tradições mais antigas imbricadas nestas, cujos elementos comuns são, muitas vezes, tomados emprestados e rearranjados, separadamente, de forma peculiar, para melhor servir às causas da comunidade ou às necessidades do performer ou artista visual. Assim, um elemento típico como a pomba cristã ou a taça que carrega a hóstia, podem adquirir outros sentidos dentro da performance e, embora estejam claramente conotados como cristãos, não necessariamente resultará em uma performance totalmente católica como aparentemente tem sido pesquisada. Ao contrário, o exemplo da performance afro-brasileira do palhaço de Folia de Reis dentro do ritual católico talvez seja o mais significativo, como temos demonstrado em diversos escritos.

Ao trabalhar neste artigo com performances centenárias africanas à luz dos estudos da performance, a leitura “de uma tradição única e ou exclusiva” africana cai totalmente por terra, pois já não dá conta de perceber a complexidade individual de cada um, seus estilos e suas relações com o mundo contemporâneo. Daí, procuro apreender em minhas observações e análises, desde os trabalhos artísticos (como parte de um processo performativo em andamento) até a construção do ritual (completo ou parcialmente desenvolvido) e deste, o aspecto que mais nos interessa: a espetacularização dos mitos por meio do corpo do performer e seus respectivos elementos cênicos como figurino, máscaras, maquiagem e objetos peculiares, além da utilização do desenho do espaço, fora e no próprio corpo. Aponto ainda para a importância de aferir o que é intangível como algo em um estado suspenso, pois depende exclusivamente de decisões internas da comunidade e/ou da relação do devoto cria-

dor (artista?) com seus próprios materiais subjetivos. Assim, ele traz do seu passado ou a visão do vivido em relação com específicas tradições para se concretizar no efêmero, que é a performance. O que se produz pela comunidade e pelo devoto/performer que com ela se relaciona, é parte também de um espelho reflexivo de mazelas, demandas, conflitos e dramas entre os sujeitos envolvidos na criação. Tem sido nosso objetivo entender como se processam as dinâmicas internas das performances em si, suas “motrizes culturais”, percebendo também as suas redes de relações e interações com as tradições.

A tradição, por outro lado, não pode ser vista com o mesmo olhar do passado quando os isolamentos geográficos e humanos eram ainda uma realidade e os deslocamentos de grupos ou de indivíduos eram esporádicos ou forçados, como no caso da escravidão, e/ou decorrentes de guerras e do colonialismo. A diáspora para as Américas foi apenas uma das inúmeras diásporas sofridas, e/ou estrategicamente planejadas, por quase todas as etnias africanas desde os tempos mais remotos. Não pretendemos recuar muito no tempo, mas poderíamos mesmo mencionar como característica dos povos as constantes migrações desde a mais antiga, cerca de 1,5 milhão de anos atrás, o *Homo habilis*, até então restrito à África, que teria dado origem a uma espécie que se disseminaria pela Ásia e Europa: o *Homo erectus*. A informação sobre estes grupos isolados da África, América e Ásia era ainda privilégio dos estudiosos, hoje não. Praticamente, os grupos que se mantêm isolados hoje no Brasil, por exemplo, são por pura necessidade de se poupar do contato “sifilizatório”, como diria Nunes Pereira em entrevista que realizei em 1985, e claro, neste caso, para fugir das doenças do homem branco (já não tão branco assim), das hidroelétricas, dos desmatamentos, da poluição dos rios com mercúrio fruto da mineração e, perfazendo novas diásporas, em busca do que resta de sagrado ainda no fundo da mata virgem. Aos mais distantes grupos isolados na América Latina, por exemplo, é possível, ainda que com certa dificuldade, ter acesso à TV, rádio, internet e celular, além de muitos ainda lutarem contra a constante onda de invasões de suas terras por grileiros, fazendeiros de arroz e plantação de soja, ou ainda contra a construção de hidrelétricas dentro de seus territórios previamente demarcados, utilizando da comunicação midiática, entre outros meios, para efetivar suas performances políticas.

Além do mais, a incorporação de elementos de outras culturas ou provenientes da indústria cultural no dia a dia das mais distantes comunidades é inevitável, bem como sua incorporação em eventos cotidianos. A utilização de calções esportistas e sandálias havaianas não podem mais ser vistos como elementos alheios às culturas indígenas, pois passaram a integrar muitos de seus rituais, escolhidos de tal forma a reproduzir o simbolismo de suas cores naturais.

Mesmo em comunidades mais tradicionais, por meio das performances articulam-se novos elementos, no sentido de tornar o ritual ou a festa mais eficiente (SCHECHNER 2012), não importando se os novos elementos não pertenceram tradicionalmente aos ancestrais. Nestes casos, certamente, acredita-se que o seu uso empresta mais eficácia, beleza e mais poder ao ritual e à festa, logo acreditam que os ancestrais estarão agradecidos. Novos elementos são incorporados, desta forma, à tradição como parte de um renovado repertório dentro de um antigo ritual, não importando nem um pouco se, aparentemente, características da pós-modernidade se mesclam à parafernália do passado mais remoto. A cultura, assim incorporada, se im-

põe diante de um tratamento de arquivo que procura enquadrar o seu assanhamento e sua heterogeneidade.

O presente artigo, portanto, pretende analisar dois casos absolutamente distintos, que mesmo tendo sido originados nos grotões de seus respectivos países, aparecem em festas e festivais nas capitais ou cidades turísticas de seus países, ora encerrando um ciclo de iniciação de adolescentes, como é o caso do Mapiko, em que um ou vários dançarinos mascarados se apresentam com uma orquestra de tambores em Maputo – Moçambique, ora se apresentando em um festival, como é o caso do Divinities Noires, que acontece no palco armado em frente a praia de Aneho, no Togo, onde diversos grupos de Goro vodun, também chamado de Bréquéfé, se apresentam.

BRÉQUÉTÉ OU GORO VODUN: DRAMA RITUAL DA GUERRA E DA ESCRAVIDÃO

Fui iniciado nos estudos dos voduns pelos livros clássicos de Pierre Verger e Roger Bastide, cujas pesquisas comparativas haviam sido realizadas principalmente no Benin, antigo reino Daomé, relacionando-as com a tradição iorubá (nagô) do país vizinho, Nigéria. Os dois pesquisadores haviam desenvolvido importantes pesquisas anteriores na região da Nigéria, berço dos Orixás. A partir daí, aprendemos a perceber uma correlação entre os dois tipos de divindades: voduns e orixás, não só pela proximidade geográfica entre as áreas onde habitam e as suas mútuas influências, devido às constantes migrações, bem como por terem sido, ambas as tradições, fundamentais na formação e no desenvolvimento das casas de candomblé de Salvador, do Recôncavo Baiano e ainda em outras cidades como Recife e São Luiz do Maranhão. O estudo comparativo desenvolvido principalmente por Pierre Verger, mostra-se ainda bastante atual, pois além dos laços de parentescos culturais entre as tradições dos voduns (fon/ewe de Benin) e a dos Orixás (iorubás e também fon/ewe), ele levou em conta também o fato de que ambas as divindades representam as forças da natureza, bem como compartilham a incorporação de arquétipos humanos comuns. Entretanto, o contato com os voduns presentes no Festival Divinities Noires no Togo, revelou novas nuances sobre este universo, embora muitos deles mantivessem as mesmas correspondências arquetípicas analisadas, e dentre elas poderíamos listar algumas como: exu/légua, xangô/hevioso, nanã boroquê/nanã, oxumaré/dan. Assim, foi possível verificar um número maior de entidades desconhecidas e com atributos distintos daqueles apontados pelos pioneiros destes estudos no Brasil. Alguns dos voduns (que quer dizer “espíritos” na língua ewe/fon) aparecem ora como formas antropomórficas ora como voduns familiares, como espíritos protetores dos mortos (egungun, em iorubá) ou ainda são chamados de “fetiche” (tomado do português “feitiço”) do próprio vodun, uma espécie de guardião ou mensageiro do vodun.



Os guerreiros se posicionam no palco em Aneho, 2011. Foto: Tatiana Damasceno

Muitos dos grupos das sociedades iniciáticas participantes do festival no Togo cultuam os voduns, mas foi o grupo dos Bréquété ou Goro Voduns, o que me chamou mais atenção pelo caráter simultaneamente dramático e cômico de suas performances. A primeira vez que vi um grupo de adeptos do Bréquété reunido, algumas horas antes de se apresentar no palco de Acofin, no Festival des Divinités Noires em Aneho, percebi que não se tratava de um grupo de danças tradicionais africanas, mas sacerdotes e religiosos reunidos para alguma coisa além do puro entretenimento. Ao contrário de muitos grupos que participam do festival, sua dança não era descontraída, embora forte e algumas vezes violenta. Neste “aquecimento” que precedeu a apresentação no palco, pude perceber o caráter celebratório “deste drama ritual”. Os goro voduns foram estudados por Judy Rosenthal não somente no Togo, como em Benin e Gana, de onde teria se originado o culto. Ela soube da existência dos goro voduns também entre os igbos e iorubas na Nigéria, além de constatar sua presença em outros grupos da Costa do Marfim. Este fato caracteriza os goro voduns como uma religião difundida em várias etnias, cujos conceitos principais se concentram em torno do “afa” (ifá para os iorubás), o oráculo sagrado popularizado no Brasil em uma versão simplificada e conhecida como “jogo de búzios”.



A dança dos guerreiros, 2013. Foto: Yara Ligiero

O grupo demarcou seu espaço, cadeiras foram colocadas na areia, dispostas em círculo embaixo de algumas palmeiras, os sacerdotes mais antigos sentaram-se, enquanto a orquestra de atabaques se instalou de um lado e o conjunto de mulheres vestidas com o mesmo tipo de tecido colorido como uma espécie de coro, ocupou o restante do círculo em duas fileiras de cadeiras, emprestadas do festival. Elas seguravam um pequeno pedaço de bambu em cada mão, com os quais acompanhavam a batida dos tambores entoando os cantos de louvores nas línguas mina e ewe. O transe foi acontecendo naturalmente indistintamente entre homens e mulheres; estas mais numerosas, à medida que entravam em transe, eram conduzidas para algum lugar fora da roda para serem vestidas com as roupas alusivas aos voduns que as incorporavam. Muitos deles portavam em suas mãos facas, machadinhas e facões de cozinha, mantendo-os sempre pressionados contra o próprio peito quando não estavam dançando. Algumas mulheres do coro iam despejando água de chaleiras decoradas, chamadas de “buta”, sobre o solo, dando a ideia de esfriar o chão ou de purificá-los para a evolução do ritual. O mesmo tipo de chaleira é utilizado na entrada das mesquitas, mesmo aquelas mesquitas menores que muito se assemelham à terreiros de umbanda ou de candomblé, pois não tem a imponência das grandes construções árabes ou hindus.



Guerreiro incorporado, 2011. Foto: Zeca Ligiero

Uma vez devidamente incorporados e vestidos, chamou-me atenção as túnicas em formato da beca muçulmana, com uma calça curta até os joelhos, predominantemente em três cores: vermelho, preto e branco, o que diretamente me remetiam ao simbolismo iorubá do axé (poder de fazer as coisas acontecerem) presentes, sobretudo, nos assentamentos e nas roupas de exu. Este foi o primeiro engano: não tinha nada a ver com este orixá. Rostos fortes e dramáticos, marcados com traços de giz branco sobre a pele bem negra ou mesmo de branco esfumado, remetiam a algo fantasmagórico. Passei, então, a identificá-los como eguns (termo em iorubá utilizado no candomblé e na umbanda para referir-se aos espíritos de pessoas que morreram e que voltam ao mundo dos vivos). Desta vez minhas observações faziam mais sentido. De fato, trata-se realmente de espíritos que retornam à terra e, no caso, são chamados de “fetiche” (feitiço) ou mesmo “voduns”, mas em vez de serem seguidores de um único vodun, como havia suspeitado, ali se apresentavam entidades afiliadas a pelo menos três ou quatro voduns, como pude verificar depois em entrevistas com diferentes sacerdotes do culto. O nome “goro” (de goro vodun), que pode ser traduzido como “noz de cola” ou “obi”, é empregado em rituais por várias etnias como os mina-ewe, os fon, os ioruba e os haussá. Por dançarem dentro de um mesmo ritmo levam muitas vezes o simples nome bréqué-té, que corporifica a própria imagem da percussão embora, após pesquisa realizada dois anos depois de ter assistido a cerimônia com sacerdotes e adeptos, tenha sido possível verificar que pelo menos dois tipos de música com suas respectivas danças diferenciam o culto do vodun Mama Tchamba e o dos “guerreiros”, como são chamados popularmente. Enquanto a tradição dos guerreiros vem diretamente de Gana dos Ashanti, a dos adoradores de Mama Tchamba (algumas vezes é escrita Maman Tsamba) está ligada ao grupo dos Fulani.

Estudos recentes mostram que eles descem nômades tanto do Norte da África como da África Subsaariana. Os Fulani foram o primeiro grupo de pessoas na África Ocidental a converter-se ao Islã através de jihads, ou guerras santas, e foram capazes de dominar grande parte da África Ocidental e estabelecer-se não só como um grupo religioso, mas também como uma força política e econômica. Através de seu estilo de vida nômade estabeleceram inúmeras rotas comerciais na África Ocidental. Em relação a palavra “tchamba” ou “tsamba”, a escritora e sacerdotisa Mama Zogbe, discorda das interpretações sobre a origem etimológica a partir corrupções fonéticas de línguas do colonizador (alemão e francês) e afirma que:

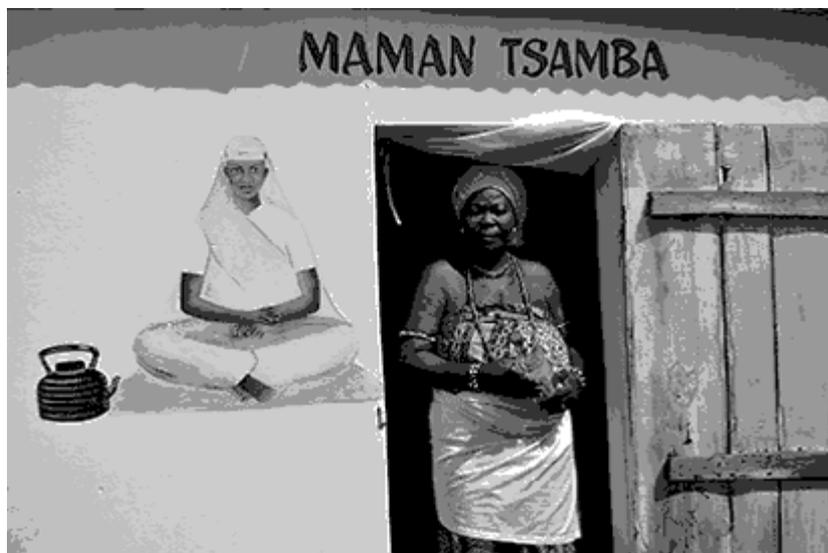
a palavra “Chamba” poderia ter suas origens etimológicas na palavra "Chamha", como era conhecida pelos antigos [Sírios] sírios e “Hama” pelos persas, que significa “pessoas do Sol” ou literalmente "O Sol" e mais “Templo do Sol”. Referindo-se a um dos mais antigos templos Mami localizados no deserto de Swiaa, no sudoeste do Egito. Este antigo templo oráculo Ompha foi posteriormente usurpado pelos sacerdotes de Amon e rebatizado de "Templo de Amon". No entanto, os Fulani, Ewe e Adangbe grupos compartilham juntos uma cultura antiga, antes de sua usurpação pelo islamismo maometano, a história espiritual matriarcal.

De acordo com a crença local os espíritos ancestrais destes numerosos grupos Fulani foram inseridos nas linhagens dos clãs Ewe, Mina e Quatchi no sul do Togo, porque muitas das mulheres Fulani que fugiram do norte do Togo em busca de trabalho no sul, ou foram vendidas e foram mantidas em escravidão perpétua por algumas famílias Ewe que em muitos casos não pagaram a devida compensação por seus serviços. Quando essas servas Fulani morreram seus espíritos retornariam às famílias de Ewe de que foram contratadas, pois muitos homens do sul as desposaram mantendo-as cativas e elas exigem serem honradas e que seus filhos sejam justamente compensados.

Muitos desses ancestrais foram brutalmente assassinados, torturados (castrados, mutilados, fervidos em óleo, estuprados etc.) e sofreram tremendo sofrimento antes de morrerem. Mesmo depois de suas mortes, eles não receberam um funeral e um enterro respeitados de acordo com seu status espiritual único e / ou tradições ancestrais. Nenhuma de suas culturas foi reconhecida nem respeitada por aqueles que os escravizaram. Como resultado, seus espíritos não estão em repouso, e eles existem suspensos no submundo do "caos", que criou um grande caos e desespero em suas famílias. Famílias que agora não têm conhecimento de nenhum deles, nem este aspecto importante de sua cultura espiritual.

O culto a Mama Tchamba foi iniciado distrito homônimo de Tchamba, no norte do Togo. E representa um longo processo de cura através de uma série de rituais, dos quais o mais conhecido é o “Adé” Ao entrar no transe, os fiéis de Maman Tchamba rodopiam e são logo amparados pelas mulheres chamadas de trewá, que os ajudam, ora segurando-os nas extremidades dos braços ou punhos, ora derramando água pelo bico da chaleira, seguramente um hábito muçulmano empregado para lavar os pés e as mãos como purificação para participar do ritual. Mama Tchamba é a protetora dos escravos, de quem teve um parente escravizado um dia ou de quem teve membros da família que foram senhores de escravos. Segundo o sacerdote Togbui Sassou Baklo II, era na cidade de Tchamba que os escravos eram reunidos para serem vendidos para as Américas. Sua relação com o mundo muçulmano é clara na foto tomada da sacerdotisa Maman Edoh Tchamele em frente ao cômodo onde está assentada a

divindade Maman Tsamba, no templo sagrado Dororibana. A imagem mostra a divindade em posição de meditação usando um tecido chamado de “xador” (“tenda”, em persa) cobrindo metade o seu corpo, mas deixando os pés e as mãos cruzados em forma de meditação.



Quarto do assentamento de Maman Tsamba, 2013. Foto: Zeca Ligiéro

Já o transe dos guerreiros é mais violento, eles indicam logo o desejo de segurar uma arma como uma faca, lança ou punhal estendendo o braço direito, em seguida dobram a coluna, a parte superior do corpo inclina-se para frente, formando quase uma linha paralela ao solo. Em sua frente, logo após a incorporação, é incendiada um pouco de pólvora que espalha rapidamente o fogo e a fumaça no ar, fazendo-os dançar freneticamente e golpear o ar com seus instrumentos cortantes. Após violentos rodopios, sua dança dá a impressão de uma cavalgada e parecem patinar arrastando a planta do pé para frente em movimentos alternados de acordo com a batida dos tambores. A cavalgada dos guerreiros alude ao tradicional povo ashanti, embora há quem afirme que são descendentes dos haussá, sendo que ambos lutavam com exércitos montados em cavalos de sangue árabe. Já a música tradicional de Mama Tsamba, é puxada pelo “adondô”, tradicional tambor de duas vozes, como explica o sacerdote Togbui Sassou Baklo II: “Tom tom, dim dim, tom tom, dim dim”, enquanto gesticula apertando imaginariamente o tambor com o braço e fazendo a pantomima de alguém que tira o som dos dois lados do tambor. Esses são chamados de “Tambores Falantes”, “porque eles podem produzir uma ampla gama de tons, incluindo altos sons da voz feminina e os mais baixos da masculina.” (Entrevista realizada com o sacerdote Togbui Sassou Baklo II: em Lomé, no Templo Sagrado Dororibana em 30 de dezembro de 2013). Já no outro ritual, para os guerreiros, eles usam grande tambores, como acrescenta o sacerdote: “Totalmente diferentes, totalmente.”. Entretanto, na apresentação no palco do festival é impossível identificar estas diferenças, já que simultaneamente estão em transe os adeptos dos vários voduns. Porém, aqueles que incorporam Maman Tsamba e os escravos usam somente branco, ao passo que os guerreiros usam três cores: vermelho, preto e branco, algumas vezes roxo.



Capitão do rei ashanti em seu cavalo árabe. Gravura de William Hutton, 1820.

Poderia descrever o aspecto espetacular da apresentação dos adeptos incorporados pelas entidades, como observou Müller:

Às vezes burlesco, os adeptos "jogam" simultaneamente paródia e terror, eles querem provocar um estado a meio caminho entre o riso e o medo. Ao invés de repetir os episódios de uma história (embora essa dimensão não esteja ausente), eles realizam ações espetaculares voluntariamente impressionantes que ilustram a condição física de quem não é mais que dono de seu próprio corpo.

É como se o transe submetesse o corpo do médium a todos os suplícios e como se o próprio ato mágico colocasse o corpo do médium em uma suspensão acima do perigo da morte, ao desferir golpes fatais contra o próprio peito. Entretanto, os ferimentos de fato podem ser fatais, como apontam os fotógrafos Dani Leriche e Jean-Michel Fickinger sobre um dos sacerdotes fotografados no ano anterior, que foi vítima fatal de seus próprios golpes. Portanto, apesar de um aparente espetáculo bufo, algo estritamente trágico pode ocorrer. São vidas passadas, revividas, lembradas em uma performance que ultrapassa a compreensão ocidental de um teatro dos espíritos, para que os adeptos compreendam suas próprias ancestralidades por meio de catar-se coletivas e dramas ritualizados.



Cortejo de Goro Voduns já incorporados à caminho do palco, 2011. Foto: Zeca Ligiéro

Quem poderia entender profundamente estes dramas a não ser quem os viveu ou ainda os vivencia em suas memórias coletivas? Escravos e/ou descendentes destas Fulani, que não foram vendidos para as Américas e permaneceram escravos/esposas na África, mesmo após o fim o tráfico negreiro exorcisam o passado funesto por meio de Mama Chamba. Por outro lado, guerreiros ashanti ou haussá, esmagados pelos exércitos inglês e francês em guerras coloniais do século XX, voltam para no espaço do ritual mostrar a sua indomável e eterna bravura. Este drama não pertence unicamente a uma pequena cidade como Aneho ou a um país minúsculo como o Togo. Ele diz respeito a quase toda a África negra e também as suas diversas diásporas do Continente Americano. De qualquer forma, creio tratar-se de uma performance extremamente impactante em desenvolvimento dentro do mundo de hoje, em que podemos apreciar, presenciar, documentar, mas jamais podemos entendê-la apenas como uma tradição étnica estagnada em um passado remoto.

MAPIKO ENTRE MORTOS E VIVOS, DA TRADIÇÃO AO MUNDO CONTEMPORÂNEO

Mapiko, uma dança tradicional da comunidade maconde ligada à iniciação de meninos, tornou-se uma das danças mais conhecidas no estado de Cabo Delgado e por sua afinidade com a Luta da Libertação Nacional (1964-1974), iniciada naquela província e atingindo a todo país e dando fim ao regime colonialista português, a dança passou a ser conhecida nacionalmente e até mesmo ser associada à própria luta de resistência. Um ou mais dançarinos executam a dança usando máscaras em forma de cabeça, esculpidas em madeira, representando os ancestrés que originalmente viviam nas florestas. Após a revolução que pôs fim ao colonialismo português em 1965, as máscaras e as vestimentas passaram também a representar soldados e mesmo a Samora Machel, o principal líder e primeiro presidente do país. Anteriormente, os maconde já haviam apresentado uma longa história de resistência contra a escravidão árabe e portuguesa, sendo subjugados pelo poder colonial somente no começo do século XX. A dança está presente também na Tanzânia, praticada pelo mesmo grupo étnico, com características próximas, entretanto, as máscaras são distintas, pois apresentam motivos abstratos, elemento este que não será nosso foco no presente trabalho.

O dançarino/palhaço mascarado é chamado de lipiko e deve estar de tal forma envolto em panos e mascarado que não possa ser reconhecido. De sua roupa pendem guizos e em torso ou pernas são amarrados chocalhos de metal. As máscaras tradicionais passaram a ser cobiçadas por marchands e museus pela sua importância dentro das manifestações do Leste Africano; os escultores do país são reconhecidos por suas esculturas em ébano, chamado na região de pau-preto.

A dança Mapiko é acompanhada por uma orquestra de diversos atabaques de tamanhos variados, todos da família dos unimembranófonos, e de um coro de homens e mulheres que cantam e dançam. Estes conjuntos percussivos formam três grupos distintos, com funções rítmicas diferentes. Dentro deste conjunto, destaca-se o primeiro grupo de singanga (singular), vinganga (plural); o segundo, composto por um likute e um neya; e o terceiro e o último grupo, que é composto por um indadje, intoche ou ntoji, instrumento que tem a função de marcar o ritmo da dança, comandando os movimentos dos dançarinos.

Originalmente a dança mapiko é praticada durante ritos de iniciação masculina e feminina:

O dançarino mascarado performa no fim da iniciação, quando os meninos terminaram os ritos da floresta (kujaluka), e algumas vezes durante os feriados para uma plateia de homens, mulheres e meninos e meninas não iniciadas. As mulheres, as meninas e os não iniciados meninos não circuncidados devem ignorar que o performer é um ser humano (homem) e não podem se aproximar dele durante a performance. Espera-se que eles tenham por ele respeito (ishima), comportando-se como se eles pensassem que ele é realmente uma entidade do mundo dos mortos (lioka), convocada para acompanhar a iniciação dos meninos. Acima de tudo, todas as coisas que se referem ao Mapiko dança e performance estão sob o domínio dos homens iniciados. Entretanto, as mulheres mais antigas sabem os segredos dos homens. De fato, elas têm a sua própria dança secreta as quais acontecem durante a cerimônia de iniciação feminina, que acontecem na floresta, antes da iniciação das meninas (ing'oma), entretanto as máscaras de cerâmica (shintegamoto) que são usadas durante o nkamangu nunca são mostradas em performances públicas.

Entrei em contato com esta dança durante uma cerimônia tradicional de iniciação de meninos e meninas assistida no tradicional bairro dos Militares, em Maputo, capital de Moçambique. A cerimônia marcava a passagem para o mundo adulto dos jovens. O local escolhido era o coração do bairro, uma praça pública ao lado dos fundos de uma igreja evangélica onde, coincidentemente, acontecia um casamento católico bem pouco ortodoxo como veremos adiante. As duas cerimônias tradicionais de iniciação de ambos os sexos aconteciam quase simultaneamente, inclusive utilizando algumas casas próximas da praça; elas encontravam-se em diferente etapas: a das meninos havia começado no fim de semana anterior. Portanto, todos os meninos já tinham suas cabeças raspadas. Eles, em determinado momento, saíram de uma das casas, reencontram-se com seus pais na praça, conversaram um pouco com eles e estes os encaminharam para outra casa, ao fundo da praça, onde eles foram recolhidos (foto1). Um sacerdote tradicional os esperava para o momento da circuncisão. Bem junto à parede dos fundos da Igreja, as meninas tinham as suas cabeças raspadas, permanecendo em esteiras, sentadas no chão, enquanto as outras tinham seus cabelos raspados antes de serem recolhidas também (foto2), sendo observadas por uma

pequena multidão de parentes e curiosos ao redor. Interessante notar que a raspagem da cabeça no candomblé é o que marca a chamada “feitura da cabeça”, corresponde à parte mais secreta daquela religião. Ali, ao contrário, era absolutamente pública. Do outro lado da igreja, um grupo de homens havia feito uma fogueira e aquecia seus pequenos atabaques, onde experimentavam para saber se o couro estava suficientemente bem esticado e afinado. As ações não eram consecutivas, mas simultâneas. Enquanto tudo isso acontecia, fui atraído ainda pelas músicas africanas estilo gospel e spiritual que eram cantadas dentro da igreja, onde acabei entrando. O casamento oficial havia terminado e a noiva, de branco, com o noivo de terno, dançavam e cantavam com alguns amigos e muitas amigas vestidas com as tradicionais vestes de gala Moçambicana, com capulanas em tons fortes. Eram danças tradicionais que pareciam ter sido ensaiadas, pois eram bem executadas e a noiva fazia o solo da música. Cheguei a filmar parte desta cerimônia, a qual foi uma grande surpresa para mim, já que havia ido para assistir a cerimônia da iniciação e a saída do Mapiko.

Do lado de fora, os sons dos tambores finalmente se tornaram constantes. Chegou o palhaço/dançarino chamado lipiko. Chegou caminhando, como um ator que ainda não incorporou o seu papel. Mas ao se aproximar dos atabaques, se inflamou e investiu correndo contra o grupo, iniciando uma sequência de danças.



Foto 1: Os pais conduzem os iniciados.
Foto: Zeca Ligiéro



Foto 2: As meninas aguardam.
Foto: Zeca Ligiéro

Ele não trazia nada nas mãos, diferente dos outros que havia observado em gravações de vídeo, que traziam facas ou mesmo armas como uma metralhadora de madeira. Sua performance acontecia do lado oposto da igreja, onde parentes e curiosos se aglomeravam em torno da raspagem da cabeça das meninas. Pensei que iria assistir alguma interatividade entre esta dança e o ritual que acontecia do outro lado, mas isto não aconteceu. Este fator também se diferencia das descrições dos rituais antigos do Mapiko. Tradicionalmente são os músicos que convocam o dançarino para começar a função. Israel Paolo nos oferece uma detalhada descrição do funcionamento das diversas etapas desta performance:

Depois do ensaio, o lipiko é vestido (kupanga) uma vestimenta justa feita de três peças de tecido que lhe cobre o corpo inteiro com exceção dos pés e das mãos. Chocalhos de metal são então amarrados no seu torso e ele é mascarado. A performance em si é composta por duas partes separadas. A primeira parte é chamada lishesho “forma de quatro” (plural mashesho). É tocada com uma característica muito clara de quatro tempos (quatro batidas rítmicas), e o movimento do lipiko é lento e estilizado. Durante o lishesho, o coro, composto de ambos, homens e mulheres, entoam músicas e danças juntos (kutambila – entreter) antes, durante e depois da performance do lipiko. A coordenação entre a orquestra (de atabaques) o coro e o lipiko é o momento mais delicado e importante desta parte da performance.

Nshkasha é o nome do típico movimento para trás que o lipiko performa no início e no fim da primeira parte. Isto dá o seu nome para todo o movimento, e genericamente falando, para o estilo de performance, a qual é chamada mapiko wanshasha. O segundo movimento, mais rápido que o primeiro, é seguido com o dobro do tempo (duas batidas rítmicas). Os passos de dança e os gestos os quais não são estritamente marcados (como o shakasha) são deixados para a imaginação combinada do lipiko com o mmagoma (o tambor que lidera a orquestra) são chamados de vikuvo, tradução aproximada de “estilo”. Os vikuvo são dançados durante o lishesho e o nshasha. Esses consistem em um tipo de teatro dançado, no qual o dançarino alude os movimentos do dia a dia da vila, imita os movimentos de um animal ou conta mais complicadas histórias, geralmente relacionadas à guerra.

Paolo Ismael, um dos mais importantes pesquisadores de Mapiko, indica que o ritual se modificou bastante ao longo da história da região e não tem a mesma importância que tinha dentro da tradição, mas que a dança mapiko ganhou uma nova dimensão no mundo contemporâneo de Moçambique. Em seu trabalho procura demonstrar que o ritual não permaneceu congelado no passado tradicional, tendo algumas vezes desaparecido ou mesmo transformado pelo impacto da modernidade e da globalização. Assim, o seu aspecto de um ritual secreto de uma cultura étnica se autoafirmando, transformou-se em uma cultura crítica, frequentemente devotada para a representação da alteridade. Em sua investigação Paolo Ismael destaca a própria transformação da dança ritual pelos seus criadores em função do contato pessoal com o mundo contemporâneo. Ela afirma que estas transformações ocorrem principalmente na coreografia, na maneira de esculpir a máscara, nos figurinos, mas não no material usado para confeccionar a máscara, uma madeira leve chamada de ntene. Seu contato com um dos importantes renovadores das máscaras e do próprio Mapiko, revela-nos uma interessante perspectiva. Trata-se de um senhor de mais de sessenta anos, chamado Mustafá, que tornou-se um dos mais importantes escultores de máscara da região. Ele, em 2001, começou um novo grupo de mapiko com máscaras esculpidas em pneu de carro, em que o caráter grotesco da máscara se via acentuado. A invenção foi muito bem aceita. Mustafá é percebido como um fazendeiro inventivo que também modernizou a sua plantação de arroz e tornou-se famoso por suas canções premiadas por suas críticas políticas. O autor, um europeu, ficou intrigado quando, após algumas entrevistas, o velho artista moçambicano pediu a ele que lhe trouxesse uma máscara de borracha, das mais bizarras que pudesse encontrar na Europa, que ele queria adaptá-la ao lipiko, pois assim ele chocaria e provocaria um grande espanto sobre a procedência daquilo. Ele não estava preocupado se uma máscara de borracha pudesse ser usada no ritual, “o que realmente ele queria era confundir e provocar a plateia, brincar sobre a circulação de objetos desconhecidos e a maestria do artista em moldá-los em outra coisa.”.

Em shimakonde (a língua maconde) lipiko, cujo plural é mapiko, significa máscara em forma de capacete, usada durante a performance, ou outra máscara de cabeça em geral. Mapiko refere-se a qualquer tipo de dança mascarada que tenha um sentido de algo secreto. O dançarino mascarado é chamado de lipiko ou por outra expressão idiomática como wavampangile (aquele que foi vestido), nkuvina (o dançarino), wacujela vikuvu (aquele que lança estilos). O pesquisador Miguel Costa Nkaima (1999) ao debruçar-se sobre a longa tradição dos macondes, que vivem nas margens do rio Rovuma partilhando territórios entre Moçambique e a Tanzânia, destaca o seu estilo artístico aparentado ao originário do Congo, destacando em seu estudo os grandes escultores de máscaras e outros objetos de arte em madeira. Portanto, os macondes guardam as características de suas máscaras esculpidas em madeira única, cavada para ser encaixada como um capacete que lhe cobre toda a cabeça e são reconhecidas como pertencentes às culturas bantu, originárias da antiga região do Congo, além da própria língua maconde, de origem também bantu.



Mascarado Mapiko: Fotos de Zeca Ligiéro, Maputo, Mocambique, 2012.

No início do século XIX, ao pressionar Portugal no sentido de pôr fim ao tráfico negreiro, a Inglaterra, a partir dos tratados de 1810 assinados entre os dois países, passou a fazer rigorosa vigilância nos principais portos africanos do Atlântico de onde saíam os navios negreiros. Para burlar o controle britânico, muitos traficantes intensificaram o comércio de escravos da África Oriental, embarcando os cativos nos portos da, então, colônia de Moçambique, Lourenço Marques (atual Maputo), Inhambane e Quelimane, se dirigindo principalmente ao Rio de Janeiro. Entre eles, encontravam-se os macua, swazi, maconde e nguni, que ganhavam no Brasil a designação geral de

“moçambiques”. Entre 18% à 27% da população africana no Rio no século XIX era de Moçambique. No entanto, nem todos vinham da colônia portuguesa e, sim, de regiões vizinhas, onde hoje estão Quênia, Tanzânia, Malauí, Zâmbia, Zimbábue, África do Sul e Madagascar. O grupo linguístico majoritário era, portanto, o bantu.

Sabemos da forte presença de cativos vindos da região de Moçambique para o Brasil no último ciclo de tráfico negreiro (entre 1843 e o final da escravidão (1888)), porém encontramos poucos registros da presença dos macondes no Brasil, bem como desta dança específica. No entanto, podemos identificar alguns elementos desta dança em inúmeras performances brasileiras. Sendo assim, penso imediatamente nos

corpos dos palhaços da Folia, de uma maneira geral, traduzem em suas danças e gestuais um posicionamento expressivo quase que padrão: pernas paralelas distanciadas na linha do quadril; pés paralelos enraizados no chão; tornozelos sustentados; joelhos flexionados. Com esta configuração de membros inferiores, aponta-se a base sólida dos pés no chão como o ponto de partida para a organização de sua dança; evidencia-se forte relação com a terra. Seu quadril participa do alinhamento do eixo vertical e acompanha os movimentos de pés e pernas através de pequenas torções. Seu tronco se projeta levemente para a frente e seus braços aparecem soltos, com a ocorrência de um leve cruzar diagonal de movimentos em oposição aos pés.

Torna-se muito interessante perceber algumas características desta tradição, sobretudo, a forma de utilização dos pés e pernas durante a performance, já que em ambos os casos, Brasil e Moçambique, os mascarados utilizam pouco a parte superior do corpo por sua relação com a terra e a ancestralidade. Ausônia Bernardes completa:

Desta forma, e ainda como influência da cultura africana, identificada como predominantemente agrária, percebemos a fundamental ligação da dança do palhaço com a simbologia da terra: como se a fonte de abastecimento da energia de seu corpo fosse através do contato enraizado de seus pés com o chão; como se as posturas empregadas durante a chula retratassem sua relação com o sagrado, com a tradição e memória ancestral e como se o ato de comunicação em sua dança viesse através do exercício dos pés. É importante sinalizar que todos os movimentos observados na dança do palhaço apresentam os joelhos flexionados o que, na cultura africana, indica um corpo vivo, pronto para atacar e defender. A propósito, Jaqui Malone (1996:9) cita um provérbio do povo bakongo: “Dance com os joelhos dobrados, para que você não seja confundido com um cadáver”. Neste momento, portanto, mostra-se de extremo valor destacarmos o repertório de passos que trazem os pés e as pernas dos palhaços da Folia, como líderes de movimentos.

As máscaras dos dois performers, são bem distintas, já sua vestimenta apresenta algumas semelhanças, sobretudo por oferecerem aos performers flexibilidade, leveza e forte colorido. Já a presença do chocalho de metal preso no corpo do lipiko lembra sobretudo a “gunga”, grupo de chocalhos de metal do tradicional terno de “moçambique” de Minas Gerais e do Estado do Rio, sem dúvida há aí um parentesco.

Tanto Monteiro como Israel, entendem a continuidade da forte ligação ancestral, mas em convívio com o mundo contemporâneo. Ausônia, ao analisar o estilo de movimento de três palhaços de distintas folias do Estado do Rio, vai perceber que eles trazem para suas performances as danças que conhecem no seu cotidiano, seja a capoeira, o jongo, o frevo ou o hip-hop. A tradição se afirma por incorporar novos elementos à sua maneira. Israel, ao discutir novos grupos de mapiko, registra:

Em vikuvo (dança teatro) de Naupanga (um dos famosos Mapiko) foi possível reconhecer pedaços de imagens 'globalmente familiares'. O dançarino mascarado jogou o facão no chão, deu a entender em alguns passos de dança como a de Michael Jackson, e então ele se virou rapidamente, chutando o espectador mais próximo em um estilo inspirado em Bruce Lee. Toda a lishesho era um jogo sutil de sedução e ameaça, com o dançarino atrair o público e assustando-o com chutes, movimentos bruscos e golpes de facão.



Lipiko como um guerreiro idoso. Interior de Moçambique, 2007. Foto: Israel Paolo

Ambos os autores citados, dão destaque à liberdade do performer em relação à tradição estudada, ou seja, uma vez que a performance é viva e está a serviço de um jogo com o público, um exercício lúdico e uma reflexão sobre o que se vive, relacionando-se diretamente com o contexto comunitário, ela não somente absorve novas temáticas, como convive com novos estilos. A inovação faz parte da sobrevivência da própria tradição. Não se percebe aqui a alteração de alguns valores da tradição como uma perda de identidade da performance em si. A performance está, justamente, a serviço deste ajustamento do mundo espiritual com a vida prática, com as questões do dia a dia, uma adaptação realizada pela inventividade dos performers, que adquirindo um profundo aprendizado destas práticas outras, tornam-se mestres, como no jazz, onde podem improvisar desenvolvendo novos estilos. Algumas mudanças acontecem pela própria diáspora dos grupos, que abandonando a zona rural e o contato com a floresta, readaptam seus rituais e celebrações, como foi o caso desta iniciação feita no bairro militar, longe da floresta. No caso do mapiko, operou-se distintas transformações, primeiramente lutando contra a repressão dos missionários católicos e protestantes, depois a incompreensão do colonizador e, durante a revolução que se propunha a combater as tradições animistas em nome de um socialismo materialista, a própria dança introduz o elemento de protesto e de combate ao inimigo comum, o colonizador português, transmutando-se em uma performance nacional a favor da FRELIMO. Todavia, mesmo antes do contato direto com o mundo globalizado, muitas destas performances já apresentavam elementos de crítica ao mundo do outro, o

européu, incorporando seus materiais e objetos dentro do jogo cênico presente nos rituais e em danças como mapiko. Como Israel argumenta: “Pode-se encontrar na chamadas artes tradicionais africanas muitos instantes de apropriação e de reciclagem, os quais estão agora no centro da criação artística contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de casos aqui se restringe a situações que demarcam territórios corporais distintos, nos quais uma tradição aparece em primeiro plano, mas no seu âmago aparecem também outras tradições manifestas na maleabilidade de performances mutantes e em movimento. Tanto na esfera religiosa como na da arte, a matéria prima transformada pelas mãos do artista ou encarnada pelo corpo do médium está sujeita ao efêmero, às políticas do aqui e agora, às reflexões sobre o momento em que se vive, tendo como referência os exemplos de como os antigos mestres viveram. A matéria da arte e da religião africana se faz da palavra ouvida e observada, e também dos comportamentos consagrados pelos valores comunitários.

Ao analisar dois tipos de tradições em um único artigo, expresso o desejo de demonstrar o quanto as tradições africanas contemporâneas são fluidas; a tradição é referenciada como uma série de gestos, rituais e comportamentos, contidos dentro das dinâmicas exercidas, que tenho estudado como as motrizes culturais, às quais somente pela performance se tem acesso. Portanto, não são religiões da palavra, mas do verbo, da ação e acontecem dentro do corpo do devoto, por meio da sua performance. A tradição jamais será vista como um referencial imutável de dogmas e certezas, pois por meio da performance, amalgamam e/ou mesmo dialogam com outras tradições em seus processos de troca comunitária, seja por meio de uma capacidade reflexiva ou pela própria absorção inexorável dos materiais oriundos do contato com a contemporaneidade e com os processos de lutas e de resistência geradas massacre ideológico como vistos por Buenaventura (2011)

Ao escolher, deliberadamente, analisar dois fenômenos africanos distintos, com fortes traços rurais, ambos apresentam ritual e encenação incluindo brinquedos corporais e dança, um proveniente do Togo (nos estudos pioneiros afro-brasileiros estariam entre os grupos Sudaneses) e outro, de Moçambique (enquanto ele se insere tipicamente dentro da tradição Bantu (RODRIGUES, 1932). Percebo dentro dos seus respectivos rituais a erupção da encenação, que corporifica seus mitos ancestrais juntando-se às linguagens contemporâneas por meio do cantar/dançar/batucar/contar. No caso destes dois rituais, suas mitologias apresentam a própria violência que estas sociedades sofreram pelas suas duras diásporas, invasões, guerras internas e perseguições políticas.

Procurou-se destacar, ao longo desta análise, diversos pontos comuns entre os dois objetos, por se tratarem de práticas que encapsulam uma série de intrincadas relações ancestrais e contemporâneas, que não se preocupam em emitir um discurso próprio de pertencimento e de identidade étnica, embora alguns destes elementos estejam presentes. No caso do Togo, sua composição cultural não pertence apenas à uma cultura específica, mas a um conglomerado das culturas ewe, fon, mina, ashanti, , somado à uma forte influência muçulmana trazida pelos haussás e fulani, também negros e africanos; no caso dos macondes, provenientes de um ritual tradicionalmente

étnico, ultrapassou-se estes limites, para transformar-se em atividade religiosa/lúdica, envolvendo outros grupos étnicos. As duas, portanto, se distinguem por uma pluralidade de tradições, um somatório de profundas e diversas experiências religiosas com princípios artísticos abertos, trabalhando com motrizes culturais que trazem de volta o mundo ancestral ao encontro de um cotidiano marcado pela Indústria cultural.

Assim sendo, faço minhas, as palavras de Paolo Israel quando afirma:

Descobrir práticas “conceituais” e abordagens no trabalho de alguns artistas africanos rurais coloca o desafio de criar novos paradigmas que podem explicá-los. Isso nos leva a reformular a visão comum das sociedades africanas rurais como estáticas, marginalizadas e cortadas da rede mundial de informações.

O pesquisador impõe a si, ainda, inúmeras questões, mas encerro aqui com apenas uma única questão: quando falamos de uma tradição africana, de que tradição estamos falando? Inúmeras, mutantes, híbridas, não basta apenas olhar alguns aspectos artísticos e/ou antropológicos de suas realidades, há que se aproximar, realmente, de como estas comunidades experimentam a tradição em contato criativo e reflexivo frente ao mundo globalizado onde já se encontram inseridas, embora quase nada beneficiadas por ele.

Na medida que em muitas culturas africanas se acredita que o tempo é cíclico, que o presente nada mais é que um fragmento de percurso da passagem da alma humana em direção ao futuro, que nada mais é que o retorno de alguma forma ao passado. Portanto, a origem muitas vezes já não se encontra fixa num passado mítico, mas replantada no cotidiano, no exercício do prazer, na purgação da dor como forma de cura, de libertação, de recuperação de famílias e de comunidades dizimadas pela lógica implacável do capital, do colonialismo, da guerra. O Teatro das Origens, aqui adquire então um outro sentido, não apenas a de estabelecer uma teatralidade própria, não eurocêntrica (Outro Teatro), mas se reconecta diretamente com as mitologias originárias do grupo em questão, seja o Mapiko, vindo do interior das florestas para uma espécie de emblema da revolução, ou os espíritos dos guerreiros que encenam o perigo e o risco da morte se auto-apunhando-se como forte de afirmação da sua peregrina coragem de desafiar a própria morte. Os processos ancestrais são reconfigurados em uma cena de cura de feridas centenárias catalisadas pelo corpo do sacerdote em transe, que como um performer contemporâneo, encena os seus próprios dramas, porque sabe que são também os dramas vividos por seus antepassados e na maioria dos casos ainda vivendo sob a opressão do neocolonialismo exercido pelas potências europeias sob esses dois países Togo (Gorovudun) e Moçambique (Mapiko). Neste sentido, ritual e drama são partes intrínsecas do Teatro da Origem, liturgia e encenação duas partes de um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Entrevista a Peppe Salvà, 2012. disponível em: <<http://blog-dabotempo.com.br/2012/08/31/deus-nao-morreu-ele-tornou-se-dinheiro-entrevista-com-giorgio-agamben/>>. Acesso em 8 de setembro de 2015.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo, Edusp, Livraria Pioneira, 1958 (1973). Acesso em 8 de setembro de 2015.

DELEUSE, Gilles et GUATTARI, Félix. **Qu'est-ce que la philosophie?**. Paris: Les Editions de Minuit, 1991.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

DIAS, António Jorge. **Os Macondes de Moçambique, Aspectos Históricos e Económicos**, vol. 1, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1964.

ISRAEL, Paolo. Mapiko mascarades of the Makonde: Performance and Historicity. In: **East African Contours**. Reviewing Creativity and Visual Culture. H. Arero, Z. Kingdon (eds). London: Horniman Museum, Critical Museology and Material Culture series, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Era – Record, 1993.

_____. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Ed. Garamond, 2011.

MONTEIRO, Ausônia Bernardes. **A performance do palhaço de Folia de Reis**. 1998. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

MÜLLER, Bernard. Les Adepets du Goro Vodou et de Tchamba. In: LERICHE, Dany et FICKINGER, Jean-Michel. **Divinités Noires**. Paris: Les Editions Graines de Pensées et La Maison d'été, 2013.

NKAIMA, Miguel Costa. Máscaras Mapiko: ontem e hoje. In: **Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas**. Lisboa: Instituto Camões, nº 6, julho-setembro de 1999.

RODRIGUES, NINA. Os Africanos no Brasil, [1932] 2011. Disponível em <http://www.ufgd.edu.br/reitoria/neab/downloads/os-africanos-no-brasil> Consultado em 8 de setembro de 2015

ROSENTHAL, Judy. **Possession, Ecstasy, and Law in Ewe Voodoo**. Virgínia: University of Virginia Press, 1997.

SAN JUAN, Marta. Festa dos Mortos no Xingu. Produção de Editora Horizonte. disponível em: <<http://horizontegeografico.com.br/exibirMateria/34/festa-dos-mortos-no-xingu>>. Acesso em 28 de jan de 2015.

SANTOS, Claudio Alberto dos. **Tambores incandescentes, corpos em êxtase – Técnicas e princípios bantus na performance ritual do Moçambique de Belém**. 2007. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

TAYLOR, Diana. **Arquivo e Repertório**: memória cultural das Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: EDUSP, 1999.

Sites consultados:

SAN JUAN, Martha. Festa dos mortos no Xingu. Editora Horizonte, edição 110, publicado em 14 de abril de 2007. disponível em: <<http://horizontegeografico.com.br/exibir-Materia/34/festa-dos-mortos-no-xingu>>. Acesso em 8 de setembro de 2015.

GASPAR, Lúcia. Toré. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=863&Itemid=1>. Acesso em 8 de setembro de 2015.

DPTUR Direcção Provincial do Turismo. Dança Mapiko. República de Moçambique. disponível em: <http://www.turismocd.gov.m/cultura/tradi/cultura_tradi_dan_mapiko_pt.htmz>. Acesso em 8 de setembro de 2015.

