



**20 SEMINÁRIO CORPO, CENA
E AFROEPISTEMOLOGIAS**

EDITORA



S471a Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias (2. : 2018 : Brasília, DF)
Anais do II Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias [recurso eletrônico] / organização: Jonas Sales, Larissa Ferreira – Brasília: Editora IFB, 2020.
61 p. : il. color.

ISBN 978-65-990276-5-9

1. Dança. 2. Performance. 3. Afroepistemologia. 4. Identidade cultural.
I. Sales, Jonas. II. Ferreira, Larissa. III. Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia. IV. Título.

CDU: 793:316.7(=2/=8)

II Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia
Brasília-DF

2º SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

Organização:

Jonas Sales e Larissa Ferreira

Brasília, Setembro de 2018

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA

REITORA PRODUÇÃO EXECUTIVA

Luciana Miyoko Massukado Sandra Maria Branchine

PRÓ-REITORA DE ENSINO CONSELHO EDITORIAL

Yvonete Bazbuz da Silva Santos Ana Paula Caetano Jacques
Francisco Das Chagas Roque Machado
Girlane Maria Ferreira Florindo
Guilherme João Cenci

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO E CULTURA

Paulo Henrique Sales Wanderley Jocenio Marquios Epaminondas
Josué de Sousa Mendes

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Giovanna Megumi Ishida Tedesco Juliana Rocha de Faria Silva
Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani
Larissa Dantas de Oliveira
Maurilio Tiradentes Dutra

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO

Rodrigo Maia Dias Ledo Mariana Carolina Barbosa Rêgo
Nívia Aniele Oliveira
Raquel Lage Tuma
Tatiane Alves de Melo

PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAS

José Anderson de Freitas Silva

COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES

Mariana Carolina Barbosa Rêgo

EDITORA



Reitoria - SGAN Qd 610, módulos D, E, F, G

CEP: 70860-100 Brasília-DF

www.ifb.edu.br

Fone: +55 (61) 2103-2108

editora@ifb.edu.br



2020 Editora IFB

A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos nos capítulos são de exclusiva responsabilidade dos autores.

Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB.

É permitida a publicação parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.

REALIZAÇÃO

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Departamento de Artes Cênicas – Cena Sankofa: Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea

INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA

Licenciatura em Dança – Instituto Federal de Brasília
Coordenação de Sustentabilidade, Cultura, Gênero, Raça e Estudos Afro-Brasileiros – *Campus Brasília*
Grupo de Pesquisa Corpografias – CNPq, Licenciatura em Dança

FUNDO DE APOÍO À PESQUISA DO DISTRITO FEDERAL (FAP-DF)

COORDENAÇÃO GERAL

Prof. Dr. Jonas Sales
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Larissa Ferreira
Instituto Federal de Brasília – IFB

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof.^a Dr.^a Lídia Olinto
Faculdade Dulcina de Moraes – UnB

Prof.^a Ms. Marinalva Moura
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof.^a Dr.^a Mariana Simões
Instituto Federal de Minas Gerais – IFMG

Prof.^a Dr.^a Neila Baldi
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

COMITÊ TÉCNICO-CIENTÍFICO

Prof.^a Ms. Cecília de Almeida Borges
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Ms. Diene Ellen Tavares Silva
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof. Dr. Jonas Sales
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Larissa Ferreira
Instituto Federal de Brasília – IFB

Prof.^a Dr.^a Lídia Olinto
Faculdade Dulcina de Moraes – UnB

Prof.^a Dr.^a Nadir Nóbrega
Universidade Federal de Alagoas – UFAL

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Alekssandro Pereira da Silva – CEN/UNB

Cristiane Castro – DANÇA/IFB

Glaucilene Ferreira Soares – CEN/UNB

Kaled Andrade – DANÇA/IFB

Letícia Ferreira Fonseca – CEN/UNB

Lídia Olinto – FDM/CEN

Louise Lucena de Oliveira – DANÇA/IFB

Lucas Lima Campos – CEN/UNB

Marília Borges – DANÇA/IFB

Patrícia Diniz – DANÇA/IFB

Rodrigo Vitorio da Silva – CEN/UNB

APOIO PROFARTES – Mestrado Profissional em Artes

SUMÁRIO

Apresentação e agradecimentos Jonas Sales e Larissa Ferreira	07
Programação Geral	08
Performances na encruzilhada: corpo e noção de pessoa no candomblé Paulo Petronilio	10
Ara-Ìtàn: corpo-história e conhecimento negro feminino Vânia Silva Oliveira	19
Re-atualização e desconstrução de performance sancestrais Juliana Bittencourt Manhães	33
Perspectivas formativas para uma cena descolonizada: meu encontro com os “Arturos” no Processo BPI Flávio Campos	38
Os lugares de fala dos negros e das negras, espaços de conflitos e de confluências da cena preta contemporânea de Belo Horizonte: algumas leituras e reflexões Marcos Antônio Alexandre	45
Escrivências sobre espelhos e encruzilhas Renata de Lima Silva	53

APRESENTAÇÃO E AGRADECIMENTOS

A segunda edição do Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias fortalece o seu significado desde que foi gerado a partir das discussões desenvolvidas nos projetos do grupo de pesquisa *Corpografias* (Dança/IFB) e do grupo *Cena Sankofa: Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea* (CEN/UnB), coordenados, respectivamente, pela professora Dra. Larissa Ferreira (Licenciatura em Dança – IFB) e pelo professor Dr. Jonas Sales (Departamento de Artes Cênicas – UnB). Esse evento, fruto de desejos nossos que se encontraram, tem o propósito de promover reflexões sobre identidade cultural, ações decoloniais e questões raciais no campo das artes da cena, sobretudo no que tange às pesquisas acadêmicas em dança, teatro e performance. Em nossas mesas de discussões, interessa-nos situar e discutir as afroepistemologias enquanto produções de pensamento e práticas culturais críticas que expandem 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, há certos racismos epistêmicos construídos com o objetivo de desvalorizar as especificidades das corporalidades negras e afroreferenciadas. Nesse sentido, o II Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias mais uma vez vem colocar em prática os deslocamentos das teorias hegemônicas sobre o corpo e as artes da cena. Portanto, apresenta-se como um evento que pretende fomentar e compor a produção de epistemologias com marcos afrocentrados. Propomos, com esses encontros, um convite à reflexão sobre o corpo e as artes da cena, considerando como princípio fundante o protagonismo das vozes que foram silenciadas ao longo da nossa história. Para isso, o seminário compôs-se de quatro mesas temáticas, a saber: 1. Transversalidades e Negritude na Cena Contemporânea; 2. Povos negros e tradição em cena; 3. Afroepistemologias na Cena contemporânea; e 4. A Afrodescendência na Criação Cênica Contemporânea. Nesta edição, contamos com a participação de conferencistas e palestrantes convidados das seguintes instituições: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Estadual do Sul da Bahia (UESB), Universidade de Brasília (UnB), Universidade de Campinas (UNICAMP), Universidade do Rio de Janeiro (Unirio), Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Universidade Federal de Goiás (UFG). Gostaríamos de agradecer às instituições e às pessoas que nos ajudaram e que contribuíram para a realização do Seminário. Agradecemos à Fundação de Apoio à Pesquisa do DF (FAP-DF), ao Instituto Federal de Brasília (IFB) e à Universidade de Brasília (UnB).

Dr. Jonas Sales (UnB) e Dr.^a Larissa Ferreira (IFB)
Coordenação Geral

PROGRAMAÇÃO

03 DE SETEMBRO DE 2018

18h30: Solenidade de abertura com autoridades institucionais

19h00: Conferência de abertura com a coreógrafa e diretora Ms. Carmen Luz (Cia. Étnica de Dança): *Por uma outra história da dança*

20h00: Momento do *Corpo em Cena*:

- *Eu, rainha, mulher negra...* (Vânia Oliveira);
- *Subterrânea* (Kika Sena).

04 DE SETEMBRO DE 2018

Das 8h00 às 10h00: Oficina 1: *Corpos híbridos: danças brasileiras – gestualidades africanas*: técnicas contemporâneas com a professora Dr.^a Juliana Bittencourt Manhães (UNIRIO/RJ)

Das 10h30h às 12h30: Mesa 1. *Transversalidades e negritude na cena contemporânea*. Ms. Vania Oliveira (UESB); Dr. Paulo Petronílio (UNB). Mediação: Ms. Humberto Manoel (IFB)

Das 15h00 às 15h30: Momento do *Corpo em Cena*:

- *Um Poema para Quenum* (escrito, produzido e dirigido por Carmen Luz)

Das 15h00 às 15h30: Momento do *Corpo em Cena*

Das 15h30 às 17h30: Mesa 2. *Povos negros e tradição em cena*. Dr.^a Juliana Bittencourt Manhães (UNIRIO); Dr. Flávio Campos (UFES). Mediação: Dr.^a Larissa Ferreira (IFB)

18h00: *Coffee Break* – Lançamentos e exposição de livros:

- *Performances na encruzilhada: estética e aprendizagem no candomblé e Corpo, Estética, Diferença e outras performances nômades* (Paulo Petronílio);
- *Bendito Divino Consagrado: velhos mestres e novos foliões* (Graça Veloso);
- *Fotografias Desmemoriadas de Mim de Ti de Outrem* (Francisco Alves);
- *Periférica e Marítima* (Kika Sena);
- *Grotowski e grotowskianos* (Lídia Olinto).

Momento do *Corpo em Cena*:

- *O Corpo como Relicário: Redenção* (Flávio Campos);
- *Umbigar* (Juliana Manhães);
- *Massa Charme Pra Cima*; (Edgar Fortunato).

05 DE SETEMBRO DE 2018

Das 8h00 às 10h00: Oficina 2: *Dança(s) de blocos afro: legado e resistência*, com a Professora Ms. Vânia Oliveira (UESB/BA)

Das 10:30h às 12h30: Mesa 3. *Afroepistemologias na cena contemporânea*
Dr.^a Grácia Navarro (UNICAMP); Dr. Graça Veloso (UNB). Mediação: Ms. Marinalva Moura (IFRN).

Das 15h00 às 15h30: Momento do Corpo em Cena – Traço (Louise Lucena)

Das 15h30 às 17h30: Mesa 4. A Afrodescendência na criação cênica contemporânea. Dr.^a Renata Lima (UFG); Dr. Marcos Antônio Alexandre (UFMG). Mediação: Dr. Jonas Sales (UnB)

18h00: *Coffee Break*

18h30: Solenidade de Encerramento

19h00: *Sarau Corpo e Negritude em Cena*

- *Navio Negroiro* (Cláudio Henrique);
- *Não estamos sós* (Louise Lucena);
- *Poesia Preta* (Thais Ferreira).



PERFORMANCES NA ENCRUZILHADA: CORPO E NOÇÃO DE PESSOA NO CANDOMBLÉ

Dr. Paulo Petronilio/FUP/UnB

Resumo: Meu objetivo é abordar o conceito de corpo e a noção de pessoa no candomblé e mostrar, ao mesmo tempo, que esse corpo performa um *ethos* e uma visão de mundo que desenha a cultura do complexo yorubá, das comunidades-terreiro e do povo do santo. Partirei de um “lugar de fala” privilegiado por ser “de dentro”, e que é testemunha de que, ainda numa era de intolerância e preconceitos, o subalterno pode falar a partir de si mesmo e dos subterrâneos da sua própria cultura. Desse modo, terei como fio condutor a encruzilhada, *locus* e pedra filosofal em que o corpo e seu surpreendente pluralismo se desdobra, e lugar em que a pessoa, por sua vez, se multiplica, entra em devires e se metamorfoseia. O pluralismo pessoal se revela no duplo de cada corpo que encena, individualiza e dramatiza cada corpo no terreiro. No entanto, o corpo no candomblé transforma-se em um espetáculo, pois ele é adornado, vestido, pintado; ou “montado” e esteticamente performado. Quando digo que esse lugar de fala “de dentro” é privilegiado, tal privilégio me enche de responsabilidades, uma vez que a voz de dentro, sendo desafiada a dialogar com a academia, exige o distanciamento necessário para que o lado analítico e interpretativo se evidencie com força e clareza. Desse modo, falar “de dentro” e assumir esse ato de fala será sempre um convite a correr risco, uma vez que o ato de fala é em si performativo. Com isso, haverá, independentemente do “lugar de fala”, o enfrentamento do desconforto, do paradoxo, do deslize, da fragilidade, da ambiguidade, da contradição, dos riscos. Não é a encruzilhada o lugar dos riscos? É aqui que me encontro e me (des)encontro. Esse será meu *odu*, meu caminho.

Palavras-chave: performance; noção de pessoa; corpo; candomblé; encruzilhada.

DISCUSSÃO/ DESENVOLVIMENTO

Abrindo os caminhos na encruzilhada [...]

O Mito sempre esteve presente na vida humana. No universo mitológico dos deuses gregos, se desenrolava o Mito de Apolo como o deus da beleza, o signo da individualização, a luz, o brilho, a medida justa, o resplandecente; e o Mito de Dionísio, o Baco, deus da embriaguez, do vinho, da alegria, da orgia, do prazer. Éramos transportados para um mundo onde, para entendermos o Cosmos, necessitávamos compreender a *physis*, a natureza. Ensinaram-nos um mundo onde tudo estava irmanado de deuses. Se o mito foi a forma que encontraram para compreender a realidade, os gregos certamente op-

taram por nos mostrar que tudo, na verdade, começou com o Mito. Sabemos que ficou entregue ao homem conhecer o Mito da Caverna no sétimo Livro da *República* de Platão, para percebermos que o mundo é pura alegoria. Dessa forma, o princípio – aquilo que os gregos resolveram denominar *arché* (princípio) – era entendido por cada pré-socrático como uma possibilidade de testemunhar que tudo surgiu dos elementos da natureza. O ar, o fogo, a terra e a água foram as formas que encontraram para dizer o mundo em seu eterno vir-a-ser. Para Tales de Mileto, o princípio era a água. Era ela a origem e a matriz de todas as coisas, elemento essencial para percebermos que o movimento é o começo de tudo e que, no fundo, tudo flui.

No Candomblé, assim como nas demais

religiões de matrizes africanas, tal máxima não foge à regra, pois os cultos são a favor da natureza. Cada Orixá representa a força viva do universo. Iansã é o fogo, parte quente do nosso corpo que mantém o mundo vivo e ativo, acendendo-se e apagando-se na medida como o fogo de Heráclito. Iemanjá é o fluir, a água, o começo, o movimento; é a água que está em nossos corpos, na lágrima que choramos, no suor, nos fluxos desejantes como o esperma e o sangue, na saliva que umidifica o corpo e gera a vida. Iemanjá é a dona do leite, é o jorro, o fluxo vital da humanidade; é o alimento primeiro. A placenta recheada de líquido é rompida para dar origem a novos seres. Ali mora Iemanjá: nesse pequeno mar que acolhe e protege o feto. Obaluaê (Obá = rei; Luaê = terra) é o deus da terra, de onde brota a vida e onde nos metamorfoseamos e nos transformamos em alimentos para outras vidas. Foi a terra a inspiração primeira para que os homens fossem modelados com a força da argila, como na antiga expressão “do pó viemos e para ele retornamos”. A terra é o signo do eterno retorno de tudo que respira, de tudo que tem vida.

No culto aos deuses do Candomblé, o Mito dos Orixás assume um papel fundamental, inclusive para se compreender o Terreiro como espaço vital e estético, pois testemunha as mais belas e trágicas histórias dos deuses que representam, por sua vez, os elementos da natureza – Nanã é a deusa da morte; Ogum, da guerra; Iemanjá; da água; e Iansã, do fogo, como dissemos acima. É o princípio que mantém o mundo vivo e ativo, pois apagar e acender na medida revela o equilíbrio da natureza.

Animado com esse exercício de sabedoria, pactuado com a noção de que o mito tem uma função mestra, é que Mircea Eliade adverte-nos: “a função mestra do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas, como, aliás, já foi constatado por inúmeros etnólogos” (ELIADE, 1998, p. 334). Para Mircea Eliade, os mitos cosmogônicos servem de modelos arquetípicos para toda criação,

seja no plano biológico, espiritual ou psicológico, pois eles são, na “festa”, o fundamento em que os atores aparecem mascarados.

Ora, na arte afro-brasileira, a Mitologia dos Orixás ganha uma substancial força, que, infelizmente, a academia pouco conhece, pouco difunde. Isso não ocorre somente por pouco ser divulgada a Literatura Africana no Brasil, mas por haver um forte estigma que sempre existiu em torno da figura do negro e das religiões de matrizes africanas. O que se sabe é que existe todo um *ethos* e uma visão de mundo que povoam os Terreiros e que fazem do Candomblé uma religião tipicamente brasileira. Desenhada e contornada pela Mitologia dos Orixás, a religião de matriz africana carrega em seu seio todo um imaginário do Brasil que vai testemunhar os vários brasis que existem dentro do próprio Brasil. As comidas, os bordados, o sincretismo religioso, o hibridismo cultural, tudo isso vai intensificando uma ética e uma estética partilhada no imaginário do povo brasileiro. As danças e a riqueza “odara” da mitologia refletem um Brasil complexo e multifacetado. Podemos ir da literatura à cultura e, desta, ao imaginário.

Jorge Amado, escritor baiano, foi quem soube fotografar a Bahia de todos os santos com seus usos e costumes pelo Mito de Iemanjá, que é uma das deusas mais populares e cultuadas no Brasil. No sincretismo religioso, ela é a Nossa Senhora dos Navegantes, protetora dos pescadores. Em *Mar Morto*, Jorge Amado soube fazer um contorno literário e estético dessa deusa que faz parte do imaginário da cultura brasileira, principalmente em finais de ano, onde se celebra, na beira no Mar, toda uma dramaturgia religiosa de reverência e devoção à essa deusa através de barquinhos, acompanhados de presentes como sabonetes, espelhos, perfumes e flores, como forma de agradecimento pelo ano que se passou e pela expectativa do ano que está por vir. Está na literatura, está na cultura, está na vida.

Dáí podemos dizer que a Literatura afro-brasileira, tão fotografada por antropólogos e sociólogos, é pouco explorada no campo

das letras. Desde a riqueza fotográfica de Pierre Verger ao olhar “de dentro” de Roger Bastide, vários estudos vêm crescendo em torno da cultura afro-brasileira. Para citar alguns, temos, por exemplo, o valioso e cuidadoso estudo de Reginaldo Prandi sobre *A Mitologia dos Orixás*; os estudos antropológicos de Vagner Gonçalves e Rita Amaral; os estudos de Rita Segatto sobre o Xangô do Recife; os estudos de Ari Pedro Oro sobre o Batuque no Sul, e muitos outros. Como podemos perceber, tais estudos estão nas margens do discurso antropológico e sociológico. O campo das Letras, especificamente da Literatura, que deve ter um olhar mais amplo acerca da *Mitologia dos Orixás*, que é tão forte quanto a Mitologia Grega, pouco é estudado na tentativa de compreender a epistemologia do complexo *Yorubá* e, acima de tudo, de reconhecer esse imaginário afro como um traço fundamental da cultura brasileira e da identidade nacional.

Desse modo, tento fazer um contorno literário em torno desse imaginário que foi sendo construído em torno da figura de Exu, o primeiro Orixá a ser cultuado no Candomblé, aproximando-o da figura de Dionísio, deus do vinho, da embriaguez, da confusão, do movimento; enfim, da vida. Acredita-se no Candomblé que nada se faz sem Exu. Isso porque ele representa as paixões, a virilidade, o movimento, a fusão entre o todo e a parte, o lado criança de todos nós, a rebeldia, o lado criativo do homem. A complexidade mitológica e literária desse Orixá nos impulsiona a nos perguntar sobre a sua complexidade enquanto signo mundano e trágico da existência. É ele, Exu, a pós-modernidade com todos os seus medos, temores e tremores. É Exu quem faz e desfaz tudo e todos. Assim, a literatura *yorubá* enraíza-se na encruzilhada do imaginário e faz desse lugar o “entrelugar” do pensamento. É na encruzilhada que o pensamento se potencializa e se fortalece.

Com isso, discute-se Exu e Dionísio como tentações estéticas, pois são deuses da mitologia que incitam e excitam a criatividade

dos homens. É o lado louco e obscuro de todos nós, a (des)razão e o desequilíbrio, terrenos da invenção. Logo a seguir, percorremos outros deuses, como Iansã, signo da pós-modernidade e do movimento, pois, como o vento, ela chega turbilhando os vivos. É a deusa trágica que faz com que afirmemos a vida e façamos dela um *ballet*, uma dança. Daí se fortalece o imaginário e o poder que existe na figura de Exu como arte afro-brasileira da diferença por excelência, pois é causador da desordem e porta-voz dos fluxos desejantes. É Exu a erótica da vida. Instaure-se aí uma ética e uma estética da multiplicidade, da individuação e do Devir. Exu é a Diferença. A Diferença é a tentação.

A NOÇÃO DE PESSOA

A pessoa, em contrapartida, não é senão uma máscara (*persona*). Pontual, representa seu *papel*, sem dúvida tributário de um conjunto, mas do qual poderá, amanhã, escapar para expressar e assumir outra figura.

(MAFFESOLI, 2003, p. 118)

A noção de pessoa é fundamental para pensar o processo de feitura e a construção ritual do filho de santo no candomblé. O Candomblé é o espaço religioso por excelência onde se revela a riqueza pedagógica das máscaras que enfeitam e dão um tom colorido aos Deuses. Mais que isso, as máscaras desenham a pessoa do Orixá. “Inicialmente, encontram-se entre eles vestígios definidos de instituições congêneres das cerimônias de clãs – máscaras e pinturas com as quais os atores se enfeitam, conforme os nomes que apresentam” (MAUSS, 1974, p. 228).

A pessoa ou a *persona* alcança um grau de complexidade para Mauss porque o personagem se funde e se confunde com a pessoa. Dentro da categoria antropológica do espírito humano, o indivíduo, segundo Mauss, é identificado no seu clã pela máscara, que carrega seu título, sua posição, seu papel,

sua propriedade. Diz Lody (1995, p. 105) que “a passagem da pessoa para o personagem é clara e definitiva na ação ocupadora do corpo, dos sentidos, da personalidade mudada pelo caráter do deus, pelas vontades e desígnios deste mesmo deus”. No entanto, a pessoa transforma-se em um personagem na medida em que o Orixá ocupa o seu corpo e os sentidos do médium, pois, a partir do transe, ele tem sua personalidade mudada pelo deus que ocupa seu *ori*, de sorte que o transe é o momento de transfiguração do sujeito, já que é a partir do momento em que o “santo baixa” que todo um comportamento visual e gestual é revelado, não mais pelas vontades da pessoa, mas pelas vontades dos Deuses. Uma pessoa pode ter uma fisionomia muito meiga e, quando está em “estado de santo”¹, há um processo de individuação onde o Orixá revela seu modo-de-ser. Daí o *ethos* e a estética individual e performativa de cada Orixá dever-se também ao modo de ser da pessoa. É comum às vezes o Orixá transformar a pessoa, fazer bico e até franzir a testa, dando um caráter sério ao personagem por ser um Deus.

Assim, os Filhos de Santo, quando estão em transe, usam uma máscara que se distancia, por sua vez, da pessoa, do médium ou do “cavalo” que “recebe” o Santo. São as cores das máscaras, as roupas, os adereços que vão dando vida e identidade aos deuses. As cores vão variar de acordo com a Nação.

Cada Orixá, com sua riqueza indumentária, carrega seus adereços, que são representações vitais dos deuses. O *adê* é usado no Candomblé por Orixás femininos. É uma espécie de coroa com um *filá* que lembra bem uma espécie de véu que as deusas carregam, dando a elas um ar de mistério. No entanto, Vagner Gonçalves nos mostra o valor estético dos *adês* e capacetes: “O *adê*, coroa, chapéu ou capacete é outro importante

item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção segundo o material do qual é feito”².

Dito de outro modo, para Vagner Gonçalves, não existe uma forma única de confecção dos paramentos dos Orixás. São várias as técnicas e as possibilidades que existem para explorar a criatividade na confecção dos adereços dos Orixás. O *adê* é uma espécie de coroa que é usada pelas *iabás* ou *aiabás*, e cada um pode explorar seu potencial criativo e lançar nesse adereço o brilho e as cores dos Orixás. Geralmente, os *adês* de lemanjá e Oxum são feitos de latão, que podem ser encontrados nas casas que vendem essas coisas de Orixás. Também podem ser confeccionados pelos próprios religiosos com tecido, pedrarias, detalhes de conchas, estrelas do mar, pérolas, lantejoulas e outros enfeites. O *adê* de Iansã geralmente é de cobre. Às vezes é feito de tecido, em forma de espada ou com algum detalhe que ganha o contorno e a identidade desse Orixá. Os *adês* trabalhados com palha da costa geralmente são usados por Nanã. Omolu usa o *azé*, que é uma espécie de capacete com palhas da costa. É o orixá que veste todo seu corpo com essas palhas, dando a si um efeito estético e afirmando a identidade de um Orixá que se cobriu por causa da lepra. Oxosse usa chapéu, geralmente coberto por algumas peles de animais. São muitas vezes peles de animais que foram sacrificados, como coelhos, dando um adorno tátil pela tessitura da pele. No entanto, usam-se também os capacetes, que são modelados de acordo com a cabeça do Filho de Santo. Nesses enfeites, todos abusam das cores do Orixá, das penas, dos dentes de animais que enfeitam e ornamentam as cabeças dos deuses. Os ornamentos nos fazem recordar a riqueza colorida e visual das escolas de samba, o mundo colorido que faz dos carnavais momentos expressivos e vitais.

1 Expressão usada por Raul Lody. Cf. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. RJ: Pallas, 1995, p. 105.

2 SILVA, Vagner Gonçalves. Arte Religiosa afro-brasileira: As múltiplas Estéticas da Devoção Brasileira. In: *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 9, n. 13, p. 97-113, jan-jun. 2008.

MEU CORPO: UMA ENCRUZILHADA...

A vida é movimento. Ela se movimenta porque é construída por macro e microcorpos. Somos o que somos porque temos um corpo que é, por sua vez, construído discursivamente pela soberania da linguagem e dos atos de fala na cultura em que está inserido. O corpo vive e dramatiza atos corporais por ser ele o porta-voz da linguagem. O movimento é uma complexa linguagem que faz do corpo um complexo agenciamento cultural e social. O corpo se inscreve através de atos performáticos e linguageiros, uma vez que ele emite signos que desenham e contornam a expressividade plástica, artística e estética da cultura. O corpo como construção cultural é pura imanência, puro devir. Pensamos com o corpo, da mesma maneira que precisamos dele para transar, para emitir fluxos desejantes, para fazer outras máquinas funcionarem. O corpo é composto de pequenas máquinas acopladas a outras pequenas máquinas: uma máquina anal, uma máquina de comer, uma máquina de chorar; enfim, no corpo funciona uma maquinaria desejante. O corpo é o território que nos dá possibilidades para desterritorializar visões de mundo e nos reinventar a todo instante. Pelo corpo, liberamos nossos fluxos: de baba, de suor, de sangue, de urina, de esperma e de merda. Pelo corpo, emitimos *afectos* e *perceptos* diante do mundo. Mais que isso: extraímos os afectos das afecções; os perceptos, das percepções.

Precisamos do corpo para dançar, conviver e nos libertar das amarras e do peso da vida. É o corpo que permite inclusive a leveza da alma. O corpo pesado reflete uma alma pesada. O corpo se potencializa na forma de atos plurais e complexos. É ele a expressão máxima de que estamos vivos e de que somos nômades, desterritorializados, jogados no mundo da vida. A cultura é o lugar em que o corpo instala e instaura modos de vida e processos de subjetivação. O corpo infame

encontra a gênese do ato de pensar nas formas do poder e do saber. É dessa vida-imanência que Foucault (2010) propõe articular “o ponto mais intenso das vidas, aquele em que se concentra sua energia, é bem ali onde elas se chocam com o poder, se debatem com ele e concentram”. Acrescenta-nos o pensador da *Microfísica do poder*: “Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2010, p.132). Para Foucault, o corpo, em qualquer sociedade, está preso na malha do poder que impõe ao próprio corpo certas limitações, proibições e obrigações. A escola, por exemplo, é o lugar por excelência do controle que vigia o corpo e o pune ao mesmo tempo. Com isso, o corpo humano entra numa maquinaria de poder que o desarticula, que o recompõe e o esquadrinha, que vigia ao mesmo tempo em que pune outros corpos, disciplinando-os. Desse modo, pensar a cultura e os processos de subjetivação a partir do corpo é inseri-lo em sua malha cultural, já que ele é construído pela cultura e pela linguagem. É em torno desse discurso sobre as vidas que Foucault assinala o que são vidas infames:

Vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las, ou pelo menos apagá-las, vidas que só nos retornam pelo efeito de múltiplos acasos, eis aí as infâmias das quais eu quis aqui juntar alguns restos. (FOUCAULT, 2006, p. 210).

De tradição Nietzscheana, Foucault assume a vida como traço fundamental de tudo que é e de tudo o que existe. A vida, para Nietzsche, é vontade de potência. Foucault denuncia a vida lá onde ela é prisioneira de si mesma. Esse corpo preso, para Deleuze, é puro devir e expressão do “Fora”. Para Foucault, a vida é cheia de dobras, pregas e movimentos peristálticos. Foucault foi quem soube duplicar a vida ao infinito e, junto com

ela, o corpo. Acentua José Gil (1997, p. 35): “Neste sentido, o corpo não fala, faz falar. Mas sendo ele próprio articulado, fornece à linguagem uma língua virtual e muda, uma estrutura potencial que permite passar do nível do significado ao nível dos significantes”. No entanto, ao pensar as metamorfoses e devires do corpo, o autor esclarece-nos que são enfrentadas várias resistências ao tentarmos discutir a natureza do corpo. Mas, de todo modo, enfrentar é se colocar a caminho da problematização do corpo e evidenciar a natureza complexa da linguagem. Tal resistência não deixa de nos revelar que o corpo é uma descoberta recente. O homem, ou *performer* que usa o corpo como arte, não deixa de lutar a todo instante com seus demônios. O maior deles é o demônio da criação. O corpo é esse espaço demoníaco que nos permite fazer complexos movimentos para fora e para dentro, de entradas e saídas através de pequenos gestos. Os gestos são performativos, como um evento, um acontecimento que nunca se repete. Cada corpo representa e multiplica inéditos sinais no mundo, isso porque ele desde sempre já está no mundo e faz parte dessa representação que é o mundo. Cada corpo é um mundo, e cada um inventa mundos possíveis.

É animado com esse exercício de sensibilidade e pactuado com a noção de que há uma invenção do corpo que David Le Breton (2013, p. 30) assinala: “O homem contemporâneo é convidado a construir o corpo, conservar a forma, modelar sua aparência, ocultar o envelhecimento ou a fragilidade, manter sua saúde potencial. O corpo é hoje um motivo de apresentação de si.”. A partir daí o autor dá “adeus ao corpo” e nos revela que o indivíduo, ao mudar a sua vida e seu sentimento de identidade, quer, no fundo, operar uma mudança no seu corpo. Surge no sujeito a vontade de mudar o seu olhar sobre si e sobre os outros, para que possa existir em sua plenitude enquanto corpo. É dessa forma que o homem contemporâneo é convidado a construir para si o seu corpo. O corpo se fabrica. O corpo é o *topos*, o lugar

por excelência em que o sujeito se transforma em drama existencial. De artista, o homem se transformou em obra de arte, porque ele tem um corpo que vê e é visto, e que oscila entre o visível e o invisível. Corpo é linguagem, é poder, é saber, é signo, é rizoma. É drama e metateatro. Ao mesmo tempo, é uno e múltiplo; corpo-máquina-de-guerra que é pura subjetividade plural e polifônica.

O corpo, em todas as suas esferas, dramatiza visões de mundo, encena o caos e o cosmo. “A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários” (GUATTARI, 1992, p.153). É desse modo que o pensador de caosmose aponta-nos um novo paradigma estético, pois pensar o corpo significa pensar suas implicações ético-políticas. Significa pensar a instância criadora em relação à coisa criada. O corpo instaura o caos e subverte a ordem. Ele duplica sobre si mesmo, formando dobras sobre dobras, criando espaços imaginários. Todo corpo é uma viagem, é um delírio, pois é capaz de nos arrastar para fora dos sulcos costumeiros da vida. Quando dança ou quando se movimenta, o corpo emite uma multiplicidade de signos. Ele se afirma na sua unidade e no seu surpreendente pluralismo. O corpo como obra de arte tem o poder de nos afetar, e podemos ser afetados por outros corpos, pois eles se prendem a múltiplas éticas e múltiplas estéticas da existência. O corpo existe porque ele *eksiste*, ou seja, ele se projeta para além de si mesmo. O homem quando nasce, ele se joga no mundo porque ele tem o corpo, o espaço e o tempo, que são construídos e limitados pelo corpo. O corpo sente a necessidade de se jogar nas possibilidades do mundo. O corpo é mundano por excelência, pois já nasce gozando da mundanidade e das coisas deste mundo. Daí a expressão “se joga”, ou seja, “se permita, corpo”. O corpo se joga por que ele é do jogo do mundo e ele veio para jogar e ser jogado no mundo da vida.

CONSIDERAÇÕES

Propôs-se aqui fazer uma abordagem acerca da afroepistemologia da encruzilhada, tendo Exu como *locus* do pensamento. Como podemos apreender, Exu é um dos Orixás mais complexos da literatura africana e da Mitologia afro-brasileira. Próximo a Dionísio, Exu é signo da embriaguez, vitalidade pura, tropicalmente brasileiro. Funciona como imaginário da diferença na medida em que é o signo do “fora”: fora da representação, fora da clausura, fora da lei, fora da norma, fora do lugar; enfim, da “casa”, pois mora na rua. No entanto, é uma vida do “fora” não exterior, pois sendo fora é mais dentro que o próprio dentro. Criatura de confusão, azougue maligno da diferença, a terrível, temida e odiada encruzilhada que fascina, surpreende, aterroriza inquieta e encanta. Entre os antigos mitos da cultura afro-brasileira que compõem a Mitologia dos orixás e que deram origem às religiões de matrizes africanas como a Umbanda e o Candomblé, há um extremamente complexo que envolve a figura de Exu, o deus dos caminhos, aquele que abre, que inicia os rituais no Candomblé, religião divulgada e disseminada em vários estados brasileiros com um desenho de cultura plural, diverso e multifacetado, na medida em que não apresenta contornos definidos. Nesse mito, parece valer o que dizia Félix Guattari (1930-1992), quando esteve no Brasil em 1982: “Sim, eu acredito que exista um povo múltiplo, um povo de mutantes, um povo de potencialidades que aparece e desaparece, encarna-se em fatos sociais, em fatos literários, em fatos musicais”. Esse povo múltiplo não é, de certa forma, o povo brasileiro desenhado sobre o arquétipo de Exu dinamizador, malandro, festivo, alegre e dionisíaco? Apesar disso, Orixá Exu foi demonizado pelo cristianismo devido às suas características arquetípicas ligadas ao excesso, ao falo, à bebedeira, ao prazer, à vitalidade e à confusão.

Conta o sociólogo Reginaldo Prandi que, na Mitologia dos Orixás (2001), Orunmilá, deus supremo, certa vez perguntou ao ho-

mem onde queria morar, se dentro ou fora de casa. O homem respondeu: “dentro”. De repente, perguntou a Exu: “E tu, dentro ou fora?”. Exu levou um susto, ocupado que estava em pensar sobre como passar a perna em Orunmilá. E rápido respondeu: “Ora! Fora, é claro”. Mas logo se corrigiu: “Não, pelo contrário, dentro”. Orunmilá entendeu que Exu estava tentando criar confusão. Mas Exu tentava trapacear Orunmilá com as palavras e se atrapalhava ao mostrar seu lado malandro, pelintra, pilantra, como uma criatura de confusão.

Quando se fala em encruzilhada, pensamos em ruas que se cruzam, estradas e caminhos. Exu, ao morar na rua, recebeu justamente os poderes da encruzilhada, um espaço que confunde e desespera por ser uma multiplicidade de caminhos. O homem está sempre em busca de uma direção, de uma “verdade”, de um caminho seguro que leve a algum lugar. A encruzilhada rouba a paz e provoca desconforto ou desassossego. Recordemo-nos de Alice, personagem infantil de Lewis Carrol. Em sua saga, “no país das maravilhas”, ao se deparar com a encruzilhada, perguntou ao gato que caminho deveria seguir, ao que seu companheiro disse: “isso depende muito para onde queres ir”. Alice afirmou: “preocupa-me pouco aonde quero ir”. “Nesse caso”, replicou o gato, “pouco importa o caminho que sigas”. A encruzilhada permite pensar as possibilidades da vida e de novos caminhos. Assim como Alice foi forçada a pensar qual caminho seguir, não seríamos nós como essa Alice perguntando a todo instante pelo caminho?

De todo modo, como guardião da estrada e dos caminhos, é Exu quem aponta e direciona, pois, com todo seu nomadismo, astúcia, inteligência e rebeldia, é ele que transporta e comunica os mundos, o que provoca o encontro e o desencontro. É a parte quente de nosso corpo que deseja, respira, transpira, chora, dança e ri; aquela que acende e apaga na medida o fogo-fátuo, chama viva da existência; aquela que nos dá prazer, nos desperta e nos acorda para a vida.

Como Exu, que não tem uma morada fixa,

assim é o pensamento que é nômade, plástico e criativo. Exu é, de certa forma, a parte maldita e subversiva de todos nós, inspirando o pensamento, ativando o imaginário e colocando-o em movimento em busca de mundos e encruzilhadas possíveis, para assim afirmarmos a vida. Fazer valer a filosofia como encruzilhada é propor vazar, escapar e apelar para um pensamento em que os caminhos e descaminhos se fundem e se confundem. A encruzilhada é esse salto para fora do pensamento, mas um fora que não se opõe a um dentro. É um fora que escapa e questiona o território, a fixidez, a unidade; que busca a multiplicidade. É onde tudo se faz e se desfaz.

Desse modo, a cultura não se separa da subjetividade, que é plural e polifônica. Cultivar e refinar o espírito é se permitir estranhar tudo o que é familiar, se mover e se deslocar na cultura e no pensamento. Mais uma vez lembrando a saga de Alice, não devemos nos preocupar muito com o caminho a seguir, pois Exu é o que nos arrasta para fora dos sulcos costumeiros, que potencializa a abertura de novos caminhos e turbilhona os vivos, que dispara novos rumos e nos faz remexer em busca de novas possibilidades de vida. O caminho está sempre por vir. A encruzilhada é a síntese da tragédia da vida. Exu é Orixá que não aspira a uma morada nem a um centro. Está em toda parte, mas não se pode apontar nem cá nem acolá, e está cá, estando ali, acolá. Orixá-deus-diabo-confusão. Exu é trapaceiro de mão cheia, pois finge que vai e volta do meio para trás. Laroye!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Rita. **Xirê!** O modo de crer e de viver no candomblé. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2005.

AUGRAS, Monique. **O Duplo e a Metamorfose:** A Identidade Mítica em Comunidade Nagô. Petrópolis: Vozes, 1983.

BACHELARD, Gastón. **A Poética do Espaço.** Sele-

ção de textos de J. Américo. Trad. De J. M. Ramos. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores).

BARBÁRA, Rosamaria S. A dança Sagrada do Vento. In: **Faraimará, o caçador traz alegria:** Mãe Stella, 60 anos de iniciação. MARTINS, Cléo; LODY, Raul. (Orgs.). Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

BARTHES, Roland. **O Grão da Voz.** Tradução de Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: 1981.

CORAZZA, Sandra Mara. **Artistagens:** filosofia da diferença e educação. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. **Os cantos de Fouror:** escreitura em filosofia-educação. Porto Alegre: Sulina, Editora UFRGS, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas antropológicas do imaginário.** Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Biblioteca Universal)

_____. **Imaginação simbólica.** Tradução de Carlos Aboim de Brito. 6. ed. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1993.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FOUCAULT, Michel. **A vida dos homens infames.** 2010.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

_____. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Editor Jorge Zahar, 2001.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado.** Tradução de Martha Conceição Gambini. Revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

HEUSER, Ester Maria Dreher. **Pensar em Deleuze:** violência e empirismo no ensino da Filosofia. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo.** São Paulo: Autêntica, 2013

LODY, Raul. **O Povo do santo**: religião, história e cultura dos Orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. **O Instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. Tradução de Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A Sombra de Dioniso**: contribuição a uma sociologia da orgia. Tradução de Rogério de Almeida. 2. ed. São Paulo: Zouk, 2005.

MAUSS, Marcel. **Noção de pessoa**. 1974.

PETRONILIO, Paulo. **Gilles Deleuze e as Dobras do sertão**. Goiânia: PUC: Kelps, 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês**: Rito, Mito e a Estética do Candomblé. Tese de Doutorado. FLCH, São Paulo, 2007.

SALLES, Alexandre de. **Èsu ou Exú?** Da demonização ao resgate da identidade. Rio de Janeiro (Ilú Aiyé), 2001

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**: Padê, asese e o culto Égun na Bahia. Traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEGALÉN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

TOURNIER, Michel. **Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico**. Tradução de Fernanda Botelho. São Paulo: DIFEL, 1985.

TRAMONTE, Cristiana. **Com a bandeira de Oxalá!** Trajetórias, práticas e concepções das religiões afro-brasileiras na Grande Florianópolis. Itajaí: UNIVALI, 2001.

ARA-ÌTÀN: CORPO-HISTÓRIA E CONHECIMENTO NEGRO FEMININO

Vânia Silva Oliveira (UESB)³

Resumo: Apresento temas pertinentes da historiografia de Mulheres Negras Rainhas do Bloco Afro Malê Debalê, da cidade de Salvador, Bahia, em suas dimensões socioculturais, principalmente acerca da relação de identidade negra e de emponderamento com as Danças Negras Afroreferenciadas. Trata-se de um recorte da dissertação de mestrado produzida em 2016, no Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA, intitulada: "*Ara-ìtàn: a dança de uma Rainha, de um carnaval e de uma mulher...*". Este artigo apresenta questões que problematizam e ampliam discussões sobre Danças Negras Afroreferenciadas, parte de um estudo qualitativo-exploratório que se configura como um processo que investiga Mulheres Negras Rainhas de Blocos Afro e a forma como elas concebem seus corpos e suas danças. Além disso, problematiza conceitos que não abarcam a diversidade corpóreo-social-cultural necessária durante o ato de fazer-pensar-aprender-ensinar a dança, tendo como hipótese de que as Danças Afroreferenciadas, como pensamentos do corpo, são as grandes catalisadoras e propulsoras de transformações e de empoderamento, sejam individuais ou coletivos, transformando efetivamente comportamentos e tomadas de decisão.

Palavras-chave: Identidade negra; Mulher Negra; Blocos Afro/Salvador; Danças Negras Afroreferenciadas; Empoderamento negro feminino.

PARTINDO POR MINHAS ENCRUZILHADAS.

O conceito de encruzilhada de Leda Maria Martins (1997) que é o sul para este estudo e está presente no título desse capítulo, se traduz da seguinte forma:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é o lugar radial de centramento e descentramen-

to, interseções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articulado pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28).

Ao transpor esse conceito para as historiografias das Danças de Rainhas e Deusas de Blocos Afro de Salvador, busquei compreender essas epistemes. Porém, anuncio

3 Filha de Ana Maria Silva e José Bomfim Oliveira, mãe de Filipe Oliveira e avó de Akin Oliveira. Filha de Oxum, Equede de Logunedé, Mulher Negra, Rainha do Bloco Afro Malê Debalê, e Princesa de Bloco Afro Ilê Aiyê. Licenciada, Especialista e Mestre em Dança pela Escola de Dança da UFBA. Doutoranda do Programa DMMC/UFBA. Professora Assistente e Coordenadora da Licenciatura em Dança da UESB. Mentora e Coordenadora do Subprojeto PIBID de Artes e do projeto de pesquisa Dançando Nossas Matrizes nessa mesma instituição.

que esse caminho será sempre infinito, e não pretendo ter respostas fechadas para as minhas questões, pois estaria contradizendo o entendimento sobre ancestralidade construído com Martins (2003), ao dizer que “a concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir.” (MARTINS, 2003, p. 78).

Esse pensamento me leva a reafirmar que o corpo negro, resulta das relações que estabelece com as diversas formas de expressões culturais do cenário em que reside assim como dos atravessamentos históricos, sociais e econômicos em que estão inseridos ou vivenciam, reinventando várias formas ser e estar na sociedade. Essa teia de conexões e de informações que esse corpo recebe no momento de uma experiência ancestral/comunitária é a principal forma de construção de conhecimento proposto pelas culturas de matrizes africanas. Nessas culturas, não se separa religião de política, ética de trabalho, conhecimento de ação. Ou seja, o corpo em ação é conhecimento; ele, nesse contexto, sempre foi o patrimônio de memória cultural. O corpo negro é o território de trânsitos, de atravessamentos, atravessa e é também travessia.

Aras-Ìtàn: corpos-histórias, danças e conhecimentos negros femininos. Este foi o título dado à apresentação que realizei durante o 2o Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias, promovido pela Universidade de Brasília (UnB) em setembro de 2018. Do qual, para não correr o perigo de deixar de citar nomes importantes e basilares na construção e realização deste evento, estendo o agradecimento a todas, todos e todes organizadores dessa ação pelo convite. Me senti honrada por ter participado dessa rede de aprendizado e fortalecimento de nossas expressões artísticas e culturais, considerando o contexto onde foi realizada: no cerne de

nosso país, que ainda peca em não nos reconhecer como conhecimento, que não investe em nossas ações, tenta insistentemente nos silenciar e que no contexto atual se declara abertamente genocida. Sendo assim, parabeno a essa comunidade dançante pelo ato de bravura, que me fez tornar aliada e admiradora de suas ações.

Durante o Afroepistemologias, apresentei fragmentos de uma pesquisa realizada para obtenção do título de Mestra em Dança, na qual direcionei o meu olhar para as minhas experiências como Rainha e Princesa de Bloco Afro em diálogo com experiências de Rainhas e Deusas dos Blocos Afro Ilê Aiyê, Muzenza, Okambí e Malê Debalê. Durante o seminário, fragmentos desse estudo foi apresentado e com eles as nossas danças foram abordadas como afroepistemologias, disparando os seguintes questionamentos: que corpos são esses que dançam essas danças? Que danças são essas? Onde elas surgem? Por que elas surgem? Para que elas surgem?

Essas questões sulearam os diálogos estabelecidos entre as pessoas que apreciaram a apresentação do tema. E, as reflexões provocadas possibilitaram a revisão e construção dessa narrativa, onde não tenho interesse em ter uma resposta concreta, apenas busco refletir sobre essas expressões negras afroferenciadas cujas suas encruzilhadas são singulares, diversas, complexas e plurais, mas, que não têm a devida notoriedade em vários campos de estudos e produções em dança.

As palavras iorubanas aras e ìtàn são traduzidas para a língua portuguesa como corpos ou corpos físicos e histórias, mitos ou lendas. Ao grafar essas palavras, unindo-as com o “ifen”, chamo a atenção para o fato de esses corpos são constituídos por suas histórias, memórias, que não poder ser analisados isoladamente de seus contextos e que esses vivem em um exercício contante do devir. É assim que denomino os corpos de Rainhas e Deusas de Blocos Afro de Salvador: aras-ìtàn, cujas trajetórias são atravessadas por seus marcadores históricos, sociais e

culturais. Essa narrativa segue como muitas outras ações artístico-cultural-político-pedagógicas que têm como propostas-ações, construir outros olhares sob nós Mulheres Negras, os nossos corpos e tendem a ações que atenuem o apagamento de nossos saberes e legados. Nós que expressamos em nossas danças a propulsão de conhecimentos, corresponsáveis por nossas próprias transformações, pelas transformações do nosso entorno e reivindicamos a equidade e transformação dessa sociedade em que somos protagonistas no processo de sua construção.

O impulso inicial para a realização das minhas pesquisas nasceu das minhas experiências e inquietações como Mulher Negra na e com a Dança. E, assim como as minhas mais velhas e mais novas, mulheres cujas trajetórias me antecederam e há de anteceder, busco o desenvolvimento de uma identidade negra afroreferenciada com a dança, muito negligenciada em diversos cenários, sobretudo naqueles destinados a construções de conhecimentos e formações de sujeitos em que, grande maioria, optarem por construir e apresentar conteúdos se direcionado o olhar para o lado de fora de suas casas e não reconhecem que as suas pilastras são cumeiras para a sua existência.

Essa realidade se agrava, quando limpamos a poeira ocidental e eurocêntrica, que em muitos casos nos cega, analisamos criticamente a historiografia da dança no Brasil e constatamos o apagamento dos nossos corpos, o não reconhecimento da nossa participação em diversos contextos das Danças brasileiras e o protagonismo de muitas Mulheres Negras nessa construção histórica. Esses fatores aumentam cada vez mais o meu grau de responsabilidade, por ter conseguido adentrar espaços hegemônicos, sexistas, machistas, misóginos e racistas. Onde exerço uma luta diária para não me sujeitar às ideologias que são postas nesses contextos, em que muitas vezes caímos nessas armadilhas e temos os nossos corpos aprisionados ou sucumbidos.

Por isso, sigo minhas encruzilhadas com ações voltadas para descortinar as nossas vozes silenciadas nesse construto de conhecimento com ações de valorização das linguagens artísticas negras afroreferenciadas, nas quais nossos corpos falam sobre os seus/nossos cotidianos, inventando e reinventando outra(s) realidade(s). Muitos sendo sucumbidos e muitos resistindo as violências impostas, (re)existindo e reafirmando que as nossas expressões artísticas-políticas-culturais são construtoras de conhecimentos.

Herdamos e reinventamos danças que são frutos de corpos e contextos singulares. Singularidades essas que se referem à “ontologia das diferenças”, apresentada por Eduardo Oliveira (2007) como a alteridade a partir do reconhecimento do “outro” como parte de si, permitindo-se seduzir pelos saberes, questões e inquietações das diferenças e, a partir disso, compreendê-las como partes constituintes do todo, estabelecendo discursos horizontais sem imposições de ideias, valores e costumes, mas abrindo a escuta sobre o “outro”, considerando o seu “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017). Essa é uma noção de singularidade que não pode ser tratada na dança pelas vias da universalização, verticalização e homogeneização do conhecimento, onde corpos diferentes são escamoteados.

Aqui me dedico a apresentar os corpos negros femininos como disparadores de processos cognitivos que traduzem em suas danças as potências de corpos que historicamente vivem na linha da invisibilidade, mas que, numa atitude de não sujeição, (re) existem, transgredindo as ordens sexistas, machistas, racistas, misóginas e hegemônicas que estão postas. Corpos que transcendem criando novas narrativas, reivindicam e transcrevem conteúdos que fundamentam as diversas expressões negro-africanas, sendo uma delas as Danças Negras, onde destaco as criadas e interpretadas por Mulheres Negras, Deusas e Rainhas de Blocos Afro de Salvador.

Mulheres que se apresentam como referências e representatividades para outras

mulheres e crianças negras, tornando possível pensar em criações de mecanismos que compensem os estigmas depreciativos que têm sido impostos historicamente a nós Mulheres Negras, restaurando as nossas dignidades, reescrevendo e reinventando nossas identidades. Mulheres cuja suas/nossas danças cingem nos corpos-histórias, o poder das nossas ancestrais, fortalecendo o coletivo, que segue na luta pela equidade de gênero, classe e raça. Sendo o gênero, algo a ser muito refletido e sua noção a ser repensada, pois a que temos não dá conta da pluralidade, diferença e diversidade que os corpos que compõem esse coletivo possuem.

“Eu sou porque nós somos!” Eu sou parte de um coletivo de Mulheres Negras que construíram e constroem a História da Dança da Bahia, que não se rendem às imposições e nem se sujeitam ao eurocentrismo, mais que ainda assim enfrenta muitas humilhações burocráticas e de outras espécies. Eu integro um coletivo de mulheres transgressoras cujas narrativas se esforçam para a reversão da ordem e criam outros cenários para a construção de conhecimentos. Dançamos as resistências de corpos que, ao evocarem as mulheres ancestrais por meio de movimentos, inauguram outras coreografias que cingem dimensões políticas, sociais e de autoconhecimento, fortalecendo a identidade e o reconhecimento de outros corpos, além de estabelecer um vínculo com outras mulheres que, assim como eu, tornam-se multiplicadoras da vida para a resistência e para a luta contra qualquer tipo de opressão.

ESPETÁCULO, MALÊ CHEGA NA PASSARELA E FAZ O SHOW DA VIDA⁵: UMA ABORDAGEM BREVE DA ORIGEM DO AFRO MALÊ

O nome Malê Debalê é uma homenagem prestada pelos fundadores do Bloco e moradores da comunidade local aos “negros-sudaneses-partidários da religião muçulmana, os Malês, que pretendiam abolir a escravidão.” Apesar de residirem na área em que no século XIX era o Quilombo Buraco do Tatu, local onde habitavam alguns líderes da Revolução Malê, não foi essa a primeira motivação que gerou a criação do bloco. Para Lobato (2001), a origem do bloco está intrinsecamente ligada ao sentido da festa como revelação de utopias. É inegável que havia um sentimento de grupo que desejava se afirmar como liderança em seu território. Porém, o impulso era referendar a existência e a legitimação do grupo com a prática espetacular do Carnaval. Ainda sobre esse assunto, a pesquisadora infere que participar de forma organizada do Carnaval de Salvador, uma festa considerada “a maior festa popular da cidade”, é ser reconhecido como grupo e ser identificado como personagem social.

Ainda referente ao nome do bloco, a palavra Debalê foi “uma criação do grupo fundador, que se inspirou na palavra iorubana bali, traduzida como felicidade. Segundo Josélio de Araújo, membro fundador e atual presidente do bloco, o grupo é batizado com o nome Malê Debalê na intenção de tradu-

5 Da canção “Malê Fantástico”, composta por Marcos Alafin para o Bloco Afro Malê Debalê [s.d.].

6 Da canção “Negros Sudaneses”, composta em 1985 por Lazine Boquinha para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê.

7 Os Quilombos representam uma das maiores expressões de luta organizada no Brasil, resistindo ao sistema colonial-escravista e atuando sobre questões estruturais em diferentes momentos histórico-culturais do país, sob a inspiração, liderança e orientação político-ideológica de africanos escravizados e dos descendentes de africanos nascidos no Brasil.

8 As lideranças desses quilombos eram Antonio de Sousa, um capitão de guerra, e Teodoro, com suas companheiras, que tinham o título de rainhas. O Quilombo Buraco do Tatu durou 20 anos, até que a comunidade foi exterminada pelo autoritarismo colonial.

zir “negros da felicidade” ou “negros felizes” (LOBATO, 2001, p. 26). Lúcia Lobato segue supondo que:

[...] a homenagem aos malês pode ter refletido um sentimento de orgulho e identificação do grupo com o perfil ativo, insolente e insubmisso que marcou a personalidade e ação dos escravos malês, que tanto convulsionaram a Bahia com revoltas ocorridas de 1807 a 1835. (LOBATO, 2001, p. 26).

O fato é que essa homenagem é, sem dúvida, significativa para a autoestima e para o reconhecimento e valorização da história da população negra de Itapuã, que se identificou com o bloco e canta para todos os cantos: “Quem não descer de Malê vai chorar, vai chorar”⁹. A existência de um Bloco Afro, representante da comunidade de Itapuã,

[...] passou a marcar um espaço singular na construção de valores e sentidos africanos para seus fundadores e diretores, além dos moradores, que passaram a frequentar os ensaios do grupo, ou mesmo para aqueles que passaram a participar do Carnaval de Salvador acompanhando as músicas e indumentárias da entidade. (SANTANA, 2006, p. 2).

O Malê Debalê integra o rol das organizações comprometidas em defender os direitos da população negra na sociedade. O sucesso do Bloco Afro Malê, junto com a valorização popular das revoltas islâmicas, criou uma espécie de mito em torno dos malês. Hoje, na Bahia, a partir do acesso a essas informações, o homem ou a mulher negra orgulha-se ao afirmar ser descendente dos malês (LOPES, 1988, p. 69).

Outro grande motivo do sucesso foi a Dança Malê, que surgiu com o próprio Malê, pois desde sua primeira apresentação neste carnaval de 1980, é um elemento diferenciador em relação aos outros blocos baianos. Até então não se via, em Salvador, desfiles com alas de dança. Os blocos eram como os conhecidos cordões de foliões, que dançavam e brincavam sem nenhuma intenção coreográfica. (LOBATO, 2009, p. 5).¹⁰

O Malê Debalê apresenta a Salvador a dança como expressão da diversidade cultural baiana. No Carnaval do ano 2000, o jornal norte americano, “*The New York Times*” consagrou o Malê Debalê como o “Maior Balé Afro do Mundo”, isso porque, ao longo de sua história, a instituição reúne, em seu desfile, cerca de 2.000 dançarinos, distribuídos em alas de danças que representam diversas manifestações da cultura negra baiana. O presidente do bloco, Josélio de Araújo, orgulha-se ao falar da presença da dança na instituição: “Fomos nós que percebemos a força do movimento de dança que nasceu nas quadras de ensaios dos blocos. Foi o Malê Debalê o primeiro Bloco Afro a trazer para a avenida a sua ala de dança organizada com 300 dançarinos”. (GUERREIRO, 2000, p. 40).

Dançam com movimentos fortes, amplos, executados com energia, alegria e muito prazer. O lúdico aparece em suas coreografias, que, com criatividade, exploram linhas, diagonais e círculos no espaço. Destacam-se, também, pela beleza e elegância dos figurinos. (LOBATO, 2001, p. 66).

A pesquisadora Lúcia Lobato (2001) ao analisar as alas de danças do Bloco Afro Malê Debalê, durante os desfiles carnavalescos, em Salvador, infere que “ala evoluía a partir de uma movimentação plena de gestualidade simbólica, na qual a integração do popular e do religioso resultava numa coreografia

9 Da canção “Quem não descer de Malê vai chorar”, composta em 2000 por J.Zô para o Bloco Afrobaiano Malê Debalê.

10 In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança, ano 12, n. 12, 2009. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4348/3261>. Acesso em: maio 2016.

dançada de modo próprio, tradução da realidade do viver daquelas pessoas”. (LOBATO, 2001, p. 65).

Os coordenadores das alas de dança organizam e preparam durante um ano inteiro seu repertório de danças, que são criadas dentro da quadra do bloco e nas comunidades onde a maioria reside. O resultado são variedades de danças cujos repertórios de movimentos mistura elementos da religiosidade com expressões do cotidiano, de seus intérpres-criadores, costurados pelas lutas por todas as formas de respeito e por acesso igualitário aos espaços que nos foram ceceados historicamente. Essa observação me permite afirmar que os resultados estéticos das pesquisas realizadas pelas mestras e mestres organizadores dessas alas resultam na diversidade e na especificidade de cada corpo que as constituem e do lócus de onde se originam. As alas de danças do Malê Debalê reúnem pessoas de diversas comunidades de Salvador e ao se juntarem em um só desfile, exibem um espetáculo coreográfico que retrata aspectos da cultura afrobaiana.

A estética é uma forma de apresentar a identidade negra resignificada pelo Malê Debalê, mas é no interior de cada integrante do bloco que essa identidade se reconstrói, se reafirma. A reunião da dança com a estética e com a música, e a vasta expressão das manifestações culturais da comunidade de Itapuã, permite que o Bloco Afro Malê Debalê, durante o Carnaval, protagonize a história da população negra onde a força dos quilombos é representada de uma forma espetacular, se tornando capaz de provocar reflexões em torno do reconhecimento e da participação do negro na construção da sociedade baiana.

Trazer elementos matriciais como território, ancestralidade e oralidade configuraram toda trajetória da entidade, o que poderá ser percebido em suas canções, temas, indumentária e firme reso-

lução em representar o bairro de Itapuã, a Lagoa do Abaeté e as comunidades que compõem o cenário multicultural no entorno da Quadra do bloco – Baixa da Soronha, Nova Brasília, São Cristóvão, etc. (SANTANA, 2006, p. 2-3).

O Afro Malê, com as suas Danças Afro-referenciadas cria espetáculos em que os figurinos e adereços são extensões dos corpos de cada atriz e ator social. A negritude está representada nas estampas do bloco, nos penteados, nos turbantes, nos adereços de mão e nas cabeças que carregam cada intérprete. E, guiados por um tema central, problematizam os conceitos de estéticas e noções de corpos e diferenças postos pelo ocidente e enraizados nas entranhas de nossa sociedade. Estão estampados nos corpos de cada participante das alas de danças do Carnaval Malê o prazer e a alegria de serem herdeiros e multiplicadores da cultura negra de Salvador, a exaltação da africanidade e a construção de outra noção do que vem a ser identidade negra, a partir de estéticas que nos representam.

ESSE É O BLOCO NEGRO. É O MALÊ DEBALÊ!¹¹

E diz meu povo Auê... Auêêê! Diga de novo: Malê Debalê! Estou na avenida venham ver para conhecer. Que esse é o Bloco Negro. É o Malê Debalê! Saudando as forças Gandhi, Ilê e Badauê. Mas esse é O Bloco Negro É o Malê Debalê.¹²

O trecho da canção apresentado acima foi o grito de guerra dado pelo Bloco Afro Malê Debalê quando realizou, em 1980, o seu primeiro desfile no carnaval de Salvador. Fundada em 23 de março de 1979, a entidade está situada no bairro popular de Itapuã, localizado no litoral norte da cidade de Salvador-Bahia. Mas, antes de apresentar a breve historiografia do Afro Malê e as ações reali-

11 Canção “Diz meu povo”, composta por Capenga para o Bloco Afro Malê Debalê em 1980.

12 Idem.

zadas por essa instituição, considero importante seguir com algumas noções de termos que aparecerão ao longo dessa escrita.

Ao falar em Danças Negras Afroreferenciadas, proponho um movimento contra-hegemônico que se opõe ao epistemicídio, termo cunhado do pesquisador Boaventura de Souza (2010). O epistemicídio é um dos dispositivos que lança a poeira que mencionei anteriormente, impedindo os nossos olhos de enxergar as multireferencialidades que constroem as identidades da nossa sociedade e de nossos corpos. Assim, me alio ao

[...] conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes, chamamos ecologias de saberes. (SANTOS; MENESES, 2010, p. 7).

Esse epistemicídio, traduzido aqui como a morte de outros saberes e sobreposições de saberes europeus, permeia os diversos campos de conhecimento, não sendo diferente na área da dança, espaço em que as danças criadas e apresentadas por corpos negros, indígenas e outros socialmente marginalizados não são reconhecidas como conhecimento.

Ao propor Danças Negras Afroreferenciadas, chamo a atenção para os diversos conteúdos e contextos que fundamentam as diversas e singulares expressões de danças criadas pelos corpos e contextos negros que não são legitimadas e nem atendidas pelas normas eurocêntricas ocidentais que criam conceitos entorno do conhecimento. Destacando, nesse momento, as danças de intérpretes e sujeitas do Bloco Afro Malê Debalê. Essas danças afirmam identidades negras cujo entendimento não pode ser construído apenas por uma ótica, mas sim por um conjunto de fatores, para não cairmos na arma-

ilha do reducionismo. Portanto, evoco alguns estudos, como os de Munanga (1994), que ao falar sobre identidade, destaca:

[...] a identidade é uma realidade sempre presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico, sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (autodefinição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc. (MUNANGA 1994, p. 177-178).

E de Nilma Lino Gomes (2002), quando assinala que:

[...] ser negro no Brasil é tornar-se negro. Assim, para entender o “tornar-se negro” num clima de discriminação, é preciso considerar como essa identidade se constrói no plano simbólico. Refiro-me aos valores, às crenças, aos rituais, aos mitos, à linguagem. (SOUZA 1990, p. 77 apud GOMES, 2002, p. 3).

Seguindo as encruzilhadas epistêmicas desses pesquisadores, identifico que as Danças Negras Afroreferenciadas, surgem coladas, também, da afirmação da identidade negra, que politicamente dá uma conotação positiva aos nossos corpos e às suas diversas expressões, apresentando-se como uma contraposição ao conceito de identidade imposta desde a era pré-colonial, período em que corpos e culturas foram coisificados e objetificados. Identidade essa, que escancara a desigualdade social, colocando em cheque a falsa democracia sócio-racial. Identidade que conduz ações por reparações e equidades de gêneros e raças. Identidades que nos devolve a dignidade de ser negras e sermos negros e nos possibilita a escrita e assinatura de outras histórias onde nós sejamos representadas e representados.

Quanto ao empoderamento Feminino Negro, compreendo-o como sinônimo da potencialização de Mulheres Negras, resultando em práticas que dignificam um coletivo de mulheres que se assemelham pelas lutas por equidades, experiências depreciativas e ascendências sociais e muitas outras bandeiras. Voltado à especificidade das lutas para as conquistas de Mulheres Negras, o Feminismo Negro torna visível a mulher,

[...] anônima, sustentáculo econômico, afetivo e moral de sua família, aquela que desempenha o papel mais importante. Exatamente porque, com sua força e corajosa capacidade de luta pela sobrevivência, transmite a suas irmãs mais afortunadas o ímpeto de não nos recusarmos à luta pelo nosso povo. Mas, sobretudo porque, como na dialética do senhor e do escravo de Hegel – apesar da pobreza, da solidão quanto a um companheiro, da aparente submissão –, é ela a portadora da chama da libertação, justamente porque não tem nada a perder. (GONZALEZ, 1982, p. 104).

É nesse contexto de reinvenções de novas formas para garantir a sua existência que nós, Mulheres Negras, Rainhas e Deusas de Blocos Afro de Salvador, nos inserimos, sendo multiplicadoras do legado negro ancestral; reivindicando direitos, visibilidades e mostrando às nossas pares que somos capazes de alcançar e ocupar qualquer espaço na sociedade. As nossas danças apresentam corpos que, ao se negro-referencializarem, tornam-se potências, problematizando diversas estruturas sociais. Somos nós as Aras-itàns, os corpos da história da nossa sociedade.

Vale dizer que as noções apresentadas até aqui carecem de aprofundamentos, pois não dão conta da complexidade e da grandeza que possuem. O intuito foi de indicar quais são os disparadores do meu estudo e provocar a curiosidade daquelas e daqueles que se interessam pela temática, para que possamos, juntas as nossas malungas e aos nossos malungos, “afrografar” (MARTINS, 1997) as nossas histórias e apresentar para os estudos

e criações dos cenários artísticos e culturais a variedade de possibilidades e caminhos para compreensão dos conteúdos que nossos corpos e nossas comunidades produzem.

DANÇA(S) DE RAINHAS: PROJEÇÕES E CRIAÇÕES DE CORPOS EMPODERADOS



Matéria sobre a exposição fotográfica virtual realizada pela fotógrafa Margarida Neide referente ao desfile do Bloco Afro Malê Debalê durante o carnaval de 2000, tendo como uma das imagens Vânia Oliveira (Negra Malê 2000). Fonte: arquivo pessoal.

O Bloco Afro Malê Debalê, seguindo a ideologia do Bloco Afro Ilê Aiyê, realiza anualmente a escolha do rei e da rainha que irão atuar nas ações da instituição. Esse concurso acontece durante as últimas semanas que antecedem o carnaval de Salvador. Apesar de considerar, também, a importância do concurso para a afirmação da identidade negra masculina e de outros fatores que são apresentados pelo concurso, irei me ater ao foco deste estudo, que é o de apresentar as

narrativas das *Ara-itàn*, rainhas dessa instituição, que compartilharam as experiências de terem sido Negras Malês, apresentando pontos fundamentais para a compreensão dos processos de reorganização de seus corpos e contextos.



Alexandra Amorim (Negra Malê 2008) durante o desfile do Carnaval do Bloco Afro Malê Debalê em 2008. Fonte: arquivo pessoal.

A *ara-itàn*, Alexandra Amorim (fotografia acima), é a Deusa do Ébano do ano de 2015 (título dado à Rainha do Bloco Afro Ilê Aiyê) e a Negra Malê eleita no ano de 2008. A experiência como Negra Malê (título dado à Rainha do Bloco Afro Malê Debalê) fez com que ela se reconhecesse como uma “representatividade das mulheres negras do Brasil e como uma referência para crianças e adolescentes das comunidades negras de Salvador”.¹³ Filha de Pescador e neta e filha de Baiana de acarajé, moradora da comunidade de Itupuã, Alexandra Amorim, por ter a presença marcante da cultura negra em seu cotidiano, foi

oportunizada a se identificar e assim admirar o Bloco Afro Malê Debalê, e a nutrir o desejo de ser rainha da instituição. Esse desejo a levou a procurar o estudo e o aprendizado das Danças de Matrizes Africanas, e assim se deu:

Eu comecei a estudar sobre a Dança Afro e aquilo começou a me arrepiar quando eu lia sobre os orixás, a questão do chão, do ar, do fogo, da mata, eu me arrepiava. Não, eu tenho que ir mais a fundo. Aí eu comecei aprender a Dança Afro, [...] e alguma energia me dizia: — Continue, você chega lá. Como professora, na verdade eu não sabia passar para os meus alunos o porquê ser negra e qual o motivo de usar o meu cabelo Black Power, qual o motivo de ser rainha, o sentimento que tenho de ver dali de cima as alas dançando. Depois do Malê Debalê, eu conheci na verdade o quanto é importante a cultura afro na vida da gente, principalmente quem mora aqui na Bahia. (Abril, 2016).

Esse depoimento apresenta que as danças de uma Rainha de Blocos Afro são Danças Negras afroreferenciadas. Culturas corporais cujos seus elementos: historiografia da população negra no Brasil, valores e símbolos ancestrais, noções de identidades, estéticas, gêneros e corpo-potência. São catalisadoras, de auto-reconhecimento de um sujeito, elevação da sua autoestima e para, além disso, são epistemologias que conduzem estudos de temas que referendam a criação do movimento diaspórico afro-brasileiro, por serem essas danças,

[...] reconhecidamente tidas e vistas como forma de expressão da cultura baiana, mostrando as mulheres como principais responsáveis pela educação das pessoas nas suas comunidades. Essa educação se deu por intermédio da tradicional oralidade, de forma lúdica e também literária. Por isso, acredito que pelo viés (sic) da cultura de base africana podemos reconstruir a identidade dos negros e dos brancos das gerações atuais e das futuras gerações. (OLIVEIRA, 2013, p. 134).

13 Trecho extraído da entrevista cedida por Alexandra Amorim, em abril de 2016, durante a minha pesquisa para a construção da dissertação de mestrado “*Ara-itàn: a dança de uma Rainha, de um carnaval e de uma mulher...*”

“Dentro do bloco eu comecei a conhecer mais a cultura afro, o Movimento Negro, porque a Dança Afro, porque o penteado que eu usava, meu cabelo black power, porque toda essa trajetória, porque a cultura [...]”. Nesse contexto, é possível perceber a reflexão provocada no sujeito ao entrar em contato com as culturas de matrizes africanas. O indivíduo é levado a conhecer e a refletir sobre as bases presentes na formação da sua identidade sociocultural e a sentir-se sujeito agente dessa sociedade.

Descrevendo a dança que apresenta como rainha do Bloco Afro Malê Debalê, Alexandra diz: “Eu encarno ali como uma verdadeira rainha, toda poderosa. Com movimentos de Oxossi, movimentos de Oxum”.¹⁵ Ao se tornar Negra Malê, Alexandra Amorim traduz as danças de Rainhas de Blocos Afro como culturas corporais que traçam uma espécie de caminho para o reconhecimento das bases identitárias, pois os gestos e ritmos que conduzem as movimentações possibilitam o sentimento de pertença a sua ancestralidade.

Para a ara-itàn Jedjane Mirtes, Negra Malê 2014 e princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê em 2014, ser rainha de Bloco Afro é “ser referência e levar com orgulho esse título que dura um ano, mas que marca para uma vida”.¹⁶

Jedjane Mirtes, após sua apresentação durante o concurso para a escolha da Negra Malê. 2015. Fonte: arquivo pes-



soal.

Trata-se de um corpo que dança sua autonomia, que torna possível a apresentação de uma identidade, um corpo que conta a sua própria história. “[...] como rainha eu sou a senhora dos meus passos e tive que aprender muito com o olhar do público e escrever com o meu corpo a minha história” (Abril, 2016). Essa reflexão de Jedjane Mirtes apresenta a alteridade construída por ser Negra Malê vista em cada passo de sua dança.

As danças apresentadas pelas Rainhas do Bloco Afro Malê Debalê, tornam visíveis Mulheres Negras esquecidas pela sociedade, apresentando-as como seres únicos e singulares, como potências intelectuais, sociais e culturais. Essas danças não são homogêneas: “[...] elas variam pela dinâmica do tempo, pelos locais e pessoas que as criam. Essas criações artísticas precisam ser pensadas como “enraizadas historicamente” (NICHOLSON apud LOURO, 2004, p. 76)¹⁷, pois os corpos trazem marcas diferenciadas a partir de padrões estéticos e referências de valores e ideais da cultura afro-brasileira. (OLIVEIRA, 2013, p. 134).

14 Trecho extraído da entrevista cedida por Alexandra Amorim, em abril de 2016, durante a minha pesquisa para a construção da dissertação de mestrado “Ara-itàn: a dança de uma Rainha, de um carnaval e de uma mulher...”

15 Idem.

16 Trecho extraído da entrevista cedida por Jedjane Mirtes, em abril de 2016, durante a minha pesquisa para a construção da dissertação de mestrado “Ara-itàn: a dança de uma Rainha, de um carnaval e de uma mulher...”

17 A autora Linda Nicholson chama também atenção para as deduções generalizáveis para qualquer cultura, qualquer tempo e qualquer lugar, como as de gênero e de sexo.



Gisele Matamba em apresentação com o Bloco Afro Malê Debalê em Brasília. Fonte: arquivo pessoal.

Gisele Matamba, Deusa do Ébano 2010 e também Negra Malê 2015, considera que ter se tornado Negra Malê fez dela uma “formadora de opiniões para [a] comunidade mundial negra e [ter] a visão de profissionalismo com a dança de matrizes africanas e afro-brasileira”¹⁸. Está presente nesse relato o orgulho de pertencer à raça negra, pois, para ela, ser rainha de Bloco Afro é “ser eu, é ser preta, é ser militante e líder, é reconquista de espaços que me foram tomados por ter um perfil que não se agrega para muitos, mas para o meu povo eu sou N`zinga” (Abril, 2016).

Pesquisar, compreender e multiplicar os elementos das suas danças é uma responsabilidade que identifiquei em todas as arastãs entrevistadas. A valoração da estética e dos costumes negro ancestrais é veiculada

através dos corpos pelo conjunto de movimentos que expressam o orgulho de pertencer à raça negra e descender de reis e rainhas que construíram a identidade de nosso país. Esse conjunto de movimentações constitui as danças das rainhas de Blocos Afro de Salvador, que trazem no corpo “o seu gingado, negros gêge, bantos e nagôs, com o seu dialeto em Iorubâs que a mama África ensinou.”

19

“Vem no gingado todo esse bailado que outras não têm. Chegou chegando, ela chegou pesado não tem pra ninguém.”²⁰ Esse é um trecho da canção feita para anunciar a vencedora do concurso “Negra Malê”. Eu já tive a honra de ter sido anunciada por essa canção, uma conquista fruto da parceria com Valdemar Lopes dos Santos – Baco (em memória)²¹. Baco, minha família, amigos e a comunidade de Itapuã me elegeram Negra Malê durante os anos de 2000 e 2006. Essa experiência foi o meu portal de empoderamento e afirmação identitária, pois, para ser Negra Malê, é fundamental que nós, as candidatas além de compreendermos a importância dos nossos cabelos crespos, temos que “saber dançar o Ijexá²², que, para o antropólogo Fabio Lima (2005, p. 42), significa “assumir a sua identidade, respeitar o Candomblé, ter conscientização da cor e da sua ancestralidade” (OLIVEIRA, 2013, p. 145).

Reservo esse trecho para uma justa homenagem à Baco, que hoje é uma estrela ancestral. Um saudoso amigo que guiou a minha encruzilhada para que eu possa narrar hoje, o que é ser “estrela negra que brilhou na noite, Rainha do Malê²³”. Valdemar Lopes

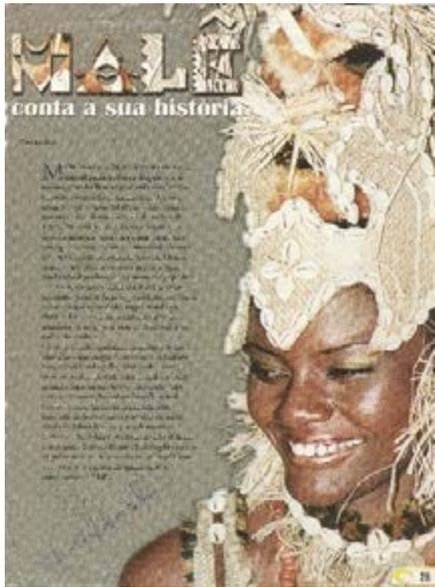
19 Da canção “Negro e raça”, composta por Shido Silva para o Bloco Afro Malê Debalê.

20 Idem.

21 Valdemar Lopes dos Santos, conhecido artisticamente como Baco pela sua multiatuação nesse bloco como coreógrafo, foi ainda estilista, costureiro, aderecista e dançarino. Em entrevista realizada na sua residência, situada no bairro Nordeste de Amaralina, em 2009, frisou que gostava muito de ser chamado assim, pois a inspiração para o seu nome veio do Deus grego Baco. Ele foi rei desse bloco por quatro vezes, coordenou a ala de dança, a Ala Prata, foi figurinista premiado e também foi responsável por criar e confeccionar várias fantasias das Rainhas Negras Malê, entre as quais destaco a de Vânia Oliveira (2000 e 2006) e de Talita Amorim, que também foi Deusa do Ébano nesse ano de 2004 (OLIVEIRA, 2013, p.146). Baco foi reeleito Negro Malê em 2014, ano em que veio a falecer, tornando-se o eterno Negro Malê.

22 Ijexá é uma nação africana da Nigéria. Também é dança e ritmo tocado nos Afoxés e nos rituais das Religiões de Matrizes Africanas.

dos Santos (Baco) tem um papel fundamental em minha construção pessoal e intelectual. Ele despertou em mim o desejo de me tornar Rainha do Malê. E se faz presente em meu trajeto, por ter sido essa uma das encruzilhadas que conduziu o meu aprofundamento e profissionalização com a dança. Sei que hoje, no orum²⁴, ele vibra por cada conquista que realizo e, assim como os meus familiares ancestrais, segue dando a luz necessária para que eu trilhe esse caminho.



Matéria que destaca a dança no Bloco Afro Malê Debalê, tendo como imagem Vânia Oliveira, Negra Malê 2000. Fonte: arquivo pessoal.

Descobri no Malê Debalê a dança como uma linguagem que aponta para a diversidade das expressões culturais que formam parte da identidade cultural da Bahia e que revelam minhas identidades, sendo estas porosas, passivas de mudanças e atravessamentos. Enquanto Rainha do Bloco Afro Malê Debalê, senti o prazer e a alegria de estar representando a cultura negra de Salvador, a exaltação da africanidade, a reconstrução de uma identidade negra e o reflexo das diversas faces de poder que nós mulheres

negras possuímos.

A minha dança é a tradução desse conjunto de informações. Em cima do carro alegórico, pude perceber a negritude representada nas estampas do bloco, nos penteados, nos turbantes, nos adereços e na presença dos elementos afro trazidos pelos intérpretes das alas de dança. Esse conjunto de informações cingem o meu corpo são traduzidos com o meus gestos, que em constante devir reafirma cotidianamente, que eu sou, de onde eu vim e porque estou.

(IN)CONCLUSÕES

Conduzido pelo som da percussão, pelas poesias das canções, pela vibração dos corpos que mostram com orgulho as suas estéticas, o Malê Debalê apresenta, no cenário carnavalesco, corpos/sujeitos que protagonizam suas próprias histórias e que dão visibilidade às suas ancestralidades; corpos que dançam a subjetividade, os seus cotidianos e seus imaginários simbólicos. São danças, em que os nossos corpos falam, comunicam e atravessam aqueles que os apreciam. Somos a expressão do poder, da resistência, da criatividade, das identidades, dos valores negros ancestrais, heranças e legados deixados pelos povos negro-africanos no Brasil. Somos corpos atuantes nos 365 dias do ano. Como pesquisadora e casa de Bloco Afro, me envolvo conscientemente nesses estudos, não sendo mera espectadora dos acontecimentos. Sou atuante e multiplicadora das transformações que essa experiência me causou e não meço esforços para que outros corpos negros realizem o auto-encontro, percebendo em suas veias as encruzilhadas que os constituem e a importância delas para que concebam um mundo diferente do que nos foi apresentado pelo ocidente. Mundo em que só nos cabe a assujeição, o sub-lugar, a objetificação, a negação de valores, ridicularização das nossas diferenças e costumes.

23 Da canção "Canção Estrela Negra", composta por Shido para o Bloco Afro-baiano Malê Debalê em 2007.

24 Orun é uma palavra da língua iorubá que define, na mitologia iorubá, o mundo ancestral – o mundo invisível, mas perceptível – paralelo ao Aiyé, mundo físico.

Compreendo-me a partir do ponto de vista de quem experiencia tanto com a natureza fenomenológica quanto com a natureza etnográfica. Mas reconheço as limitações desse estudo que venho narrando, por sua complexidade e pela dinâmica de transformações constantes, por trata-se de uma complexa rede de relações. Assim, o meu caminho seguirá por encruzilhadas sem fim, porém repletas de epistemes, onde entendo que essa etapa da minha encruzilhada é para provocar reflexões no sentido de que uma pesquisa que se dedique a olhar para esses conhecimentos, não deve se desvencilhar da contextualização de cada expressão que é apresentada nesse cenário, pois são danças intensamente indexadas ao seu contexto e que têm singularidades, convenções, desenhos espaciais e espaços simbólicos.

Por acreditar na potencia e por ser um dos corpos que criam e expressam essas danças, estarei perseguindo insistentemente pistas para a compreensão e disseminação destas linguagens afroreferenciadas e sempre com olhar direcionado para as encruzilhadas das suas criadoras, criadores e para as transformações do meu corpo nesses contextos, com o desejo de responder a um dos questionamentos que lancei no início dessa narrativa: que corpos são estes que criam essas danças? Porém, não tenho a pretensão de encontrar respostas concretas, pois reafirmo e nos compreendo como seres em constante devir.

Adupé!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, I. de. Dança: uma forma de captar a própria vida e traduzi-la em movimentos. **Nova Escola**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 71, p. 18-31, 1993.

BAIRROS, L. Nossos Feminismos Revisitados. Dossiê Mulheres Negras. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, CFH/CCE/UFSC, v. 3, n. 3, p. 458-463, 1995.

_____. Lembrando Lélia Gonzalez. In: WERNICK, J. Outras. **Livro da Saúde das mulheres Negras**. Rio de Janeiro: Pallas e Crioula, 2000.

BARBOSA, L. M. de. **Feminismo negro**: notas sobre o debate norte-americano e brasileiro. Salvador: [s.n.], 2010. (Diásporas, Diversidades, Deslocamentos).

BRAGA, A. B. **História da beleza negra no Brasil**: discursos, corpos e práticas, São Paulo: Edufscar, 2015.

CAMARGO, G. G. A. **Antropologia da dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.

CARNEIRO, S. Disponível em: <http://arquivo.geledes.org.br/em-debate/sueli-carneiro/17473-sueli-carneiro-enegrecer-o-feminismo-a-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-a-partir-de-uma-perspectiva-de-genero>.

CARNEIRO, S. Identidade feminina. **Cadernos Geledés**, São Paulo, n. 4, p. 1-6, 1993.

_____. Gênero, raça e ascensão social. **Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 544-552, 1995.

_____. Mulheres em Movimento. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 49, n. 17, p. 117-132, 2003.

COSTA, R. G. 94 SOCIOLOGIAS, Mestiçagem, racialização e gênero. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 11, n. 21, p. 94-120, jan./jun. 2009.

CONRADO, A. V. de S. **Situação da dança afro-brasileira**: um pré-requisito para a modernidade. 1993a. Monografia (Especialização em Coreografia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. **Dança negra no contexto social brasileiro e na educação**. 1993b. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

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

FLEURI, R. M. Intercultura e Educação. **Revista Brasileira de Educação**, Santa Catarina, n. 23, maio/jun./jul./ago. 2003.

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

_____. A questão multicultural. In: _____. **Da diáspora, identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HOOKS, B. Intelectuais Negras. **Estudos Femi-**

- nistas**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 464-478, 1995.
- LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro, Garamond, 2011.
- LOBATO, Lucia. **Malê Debalê**: um espetáculo de resistência negra na cultura baiana contemporânea. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- LOPES, N. **Bantos, malês e identidade negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- MALÊ conta a sua história. **Revista Informativa da Bahia** – Carnafolia, v. 3, n. 5, abr. 2000.
- MARTINS, L. M. **Afrografias da memória**: o reinado do rosário no jatobá. Belo Horizonte: Mazza Produções, 1997.
- _____. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- MARTINS, S. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva do corpo**. Salvador: EGBA, 2008.
- MUNANGA, K. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso? **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 4, n. 8, p. 06-14, out. 2012. Disponível em: <http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/246>. Acesso em: 30 ago. 2019.
- OLIVEIRA, N. N. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.
- _____. **Corpo negro; dança; identidade**. Salvador: UFBA. 2008.
- _____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no Carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- PINHO, P. de S. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.
- PRIORE, M. D. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia. São Paulo: Unesp, 2009.
- REIS, J. J. **Rebelião escrava no Brasil**: a história do levante dos malês. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ROCHA, E. Etnografia: saberes e práticas. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, C. A. B. **Ciências humanas**: pesquisa e método. Porto Alegre: Universidade, 2008.
- RISÉRIO, A. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Currupio, 1981.
- _____. Carnaval: as cores da Mudança. **Revista do CEAO**, Salvador, EDUFBA, n. 16, 1996.
- _____. **Em defesa da semiodiversidade**. *Galáxia*, n. 3, 2002. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1263/766>.
- SANTANA, C. E. C. de. Carnaval, identidade e educação: um olhar sobre os blocos afros. **SEMEN- TES** – Caderno de Pesquisa, Salvador, UNEB, n. 5 e 6, 2002.
- _____. **Lajes dos negros**: quilombo da liberdade. Coletânea de Textos – Educação na Bahia, Salvador: UNEB, 2001.
- _____. Malê Debalê: lugar de negro. lugar de aprender. **Revista África e Africanidades**, ano 2, n. 5, maio 2009. Disponível em: www.africae-africanidades.com.
- SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 78, p. 3-46, out. 2007.
- _____. **Reconhecer para libertar**: os caminhos do cosmopolitanismo multicultural. Introdução – para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- XIMENES, S. **Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ediouro, 2000.

RE-ATUALIZAÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE PERFORMANCES ANCESTRAIS

Juliana Bittencourt Manhães²⁵

Resumo: Muitos movimentos de danças tradicionais no Brasil são heranças de matrizes ancestrais do continente africano. O que pensamos sobre uma dança que se posiciona como tradicional, mas que está conectada com o mundo globalizado e assim trazendo contextos contemporâneos? Esse diálogo traz reflexões sobre como os movimentos advindos de performances festivas da cultura brasileira estão conectados e atualizando-se com contextos sociais, políticos e culturais, ampliando o olhar das performances ancestrais como possibilidade de criação em dança contemporânea.

Palavras-chave: dança; tradição; contemporâneo; Moçambique.

Este trabalho faz parte do meu processo de reencontro com a minha investigação do doutorado relacionada à família de danças de umbigada entre Brasil e Moçambique, danças que trazem fundamentos de tradição e que movem saberes populares em diversos estados brasileiros. Minha terra natal é o Maranhão, e lá inicio as experiências com danças e brincadeiras tradicionais. O Rio de Janeiro é o lugar em que começo os estudos da graduação e chego até o doutorado, que me levou para a Moçambique, marcando o início de minhas pesquisas para o continente africano, dando continuidade no Senegal, na École de Sables, com a bailarina Germaine Acogny, mestra das danças negras contemporâneas. Este artigo pretende estar entre o lugar do jogo, da brincadeira e do ritual; entre tradições, contemporaneidades e criação cênica.

O conceito de performance, nesse caso das brincadeiras tradicionais, afirma-se como um ato político de resistência cultural, como uma rede que agrega questões sociais. Afirma-se pelo encontro da comunidade e de suas necessidades ligadas ao sagrado e à festa, assim como pela união estabelecida pelas famílias que se reúnem nesses grupos de cultura tradicional. Afirma-se com questões políticas de todo o empenho de um grupo em prol das suas crenças e necessidades enquanto cidadãos, e com questões artísticas que movem o talento individual e fazem o corpo coletivo dentro de um grupo, para assim firmar o ciclo das festividades anuais. A performance – vista como um todo da festa ou da cerimônia, como um veículo para entender comunidades que vivem as festas como base para seus cotidianos – firma a tradição como um tempo conectado com o mundo contemporâneo.

25 Professora Adjunta do Departamento de atuação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO. Fez o sanduíche do doutorado na Universidade Eduardo Mondlane (ECA), em Maputo, Moçambique. Faz parte do Laboratório e do grupo de pesquisa Artes do Movimento, do Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA) e do Coletivo Matuba. Faz parte do Boi da Floresta em São Luís/MA e do Coletivo As Três Marias, no Rio de Janeiro. Trabalhou no Museu Casa do Pontal de Arte Popular e na Escola Sesc com Danças Brasileiras. Brincante, dançarina, coreógrafa, atriz, pesquisadora e arte-educadora. manhaes.ju@gmail.com.

A atualização vem também nos movimentos das danças e interfere no corpo, trazendo-o para o momento do agora, transformando o antigo ao gosto da necessidade atual, incorporando elementos cotidianos nas letras das músicas, nas indumentárias e na gestualidade. As festividades acontecem ao longo de todo ano – celebrações sagradas e profanas, sincretizadas, celebrações que fazem parte de um ciclo festivo que se repete a cada ano. Todo ano tem, mas apesar de suas ações se repetirem, a cada ano tem algo de novo, como se a tradição estivesse sempre se atualizando.

Richard Schechner (2003) escreve que o comportamento restaurado é aquele comportamento que se repete, mas que se restaura, como uma espiral que parece estar sempre no mesmo lugar, embora esteja em outra perspectiva. Cada vez que a performance festiva é realizada, essa repetição é única. É impossível reproduzir a evolução dos movimentos de maneira idêntica. A repetição, nas danças tradicionais, rememora dinâmicas ancestrais e dialoga com um estado de presença em que o “*performer* expressa seu estilo pessoal”, como aponta Alejandro Frigerio (2003). Todas essas danças estão em profunda transformação em seus cotidianos, e reinventam tradições; por isso suas dinâmicas se modificam. Suas maneiras de dançar, cantar e tocar também variam de acordo com as regiões e as comunidades, cada lugar trazendo particularidades de uma mesma dança.

Como podemos atualizar as danças ancestrais sem perder as suas essências? O que é perder quando estamos em um processo contínuo de resistência? São danças que fazem parte de um movimento antigo, ancestral, cheio de fundamentos. Assim, não se perde, mas se refaz e se repensa, sem perder uma base considerada muito importante, como uma pedra fundamental, raízes que já estabelecem um diálogo com o sagrado. O que se perde, na verdade, transforma-se e se reatualiza. E em se tratando da corporeidade, é importante destacar que o corpo

é móvel, e cada pessoa tem as suas marcas, pulsações e experiências próprias.

Já quanto à questão da desconstrução na dança ancestral, é fundamental perceber que, para desconstruir, é preciso construir, ter base de conhecimento, ser um corpo com experiências, marcado com a vivência dessas danças e gestualidades. A desconstrução está, portanto, relacionada a um processo de criação orgânico e fluido de cortes e recortes a partir de uma partitura corporal. São passos que são decompostos; é um rompimento com a tradição, no sentido de quebrar algumas regras e hibridizar movimentos, pulsações, juntando com o corpo presente, saindo do contexto festivo para a criação cênica e para a reflexão em dança contemporânea.

No ciclo dos festejos de bumba-boi no Maranhão, todo ano o boi nasce, morre e renasce. É preciso desmanchar a roupa da brincadeira, desmontar alguns instrumentos que precisam trocar o couro. É um processo de “trocar de pele”, de se permitir abrir para o novo, trazendo uma maneira peculiar de dançar, de realizar a performance. A partir do momento em que já não sou de dentro da comunidade da brincadeira, mas sim uma artista que acredita na brincadeira como fundamento de base, já se está desconstruindo e atualizando, mesmo que se valorize a dança como ancestral, conectada com o sagrado, com histórias e alicerces que foram propagados há muito tempo e passados de geração a geração. A criação, quando sai do tempo festivo, fica carregada de liberdade de expressão, mas é importante cuidar e saber o que se quer com as danças de tradição e com a ponte para a dança contemporânea; é preciso liberdade com conhecimento e fundamento.

Marcel Mauss (1974, p. 217), em suas pesquisas e observações sobre a noção de técnica corporal do corpo, diz que “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição”. Na dança popular, há códigos e técnicas apreendidas pela labuta do trabalho e pelas vivências nas festas, trazendo um olhar es-

pecífico para o corpo. As práticas estão relacionadas a danças que utilizam o joelho com tônus, mas flexível; o torso e a bacia do corpo são “malemolentes” e estão disponíveis para o jogo do improvisado, para o diálogo com o batuqueiro e para o diálogo com o brincante que dança. Além disso, há uma relação espacial em que o olhar se faz necessidade de base para a construção da roda, do corpo-indivíduo e do corpo coletivo presente na brincadeira, além de outras questões relacionadas às metodologias das brincadeiras, o que não é muito comentado, pois existe uma falsa percepção de que a dança de tradição não tem técnica.

Segundo o escritor paraibano Bráulio Tavares (2005, p. 142):

A Tradição é o chão onde toda cultura pisa, pois ninguém pisa no ar, ninguém começa nada a partir do zero. Tudo começa a partir de algum passado, de um acúmulo, de conquistas, ideias e obras, de coisas que foram feitas antes, de vidas e experiências anteriores.

Essas palavras trazem uma potência, marcando que todos nós temos tradição e ancestralidade porque fazemos parte de uma história antes da nossa, uma história relacionada aos nossos antepassados. Quando estava em Moçambique, percebi que essa noção estava embutida na própria reza do médico tradicional ou pai de santo que eu conheci, Pai Jacob. Em sua fala inicial, ele dizia: “em nome da tribo da família do pai e em nome da tribo da família da mãe”. Aquilo me chamou a atenção. É o que estou chamando de fundamento de base, relação de aprendizado oral de geração a geração.

A cultura africana tem na dança uma relação de ancestralidade que está presente no dia a dia urbano e rural, cada um com suas devidas proporções, em conjunto com a música e o canto, o cantar-dançar-batucar que o sociólogo do Congo Fu-kiau definiu como característica preponderante da cultura africana. Dançar é uma necessidade de

diálogo que desempenha um papel de comunhão entre os presentes e os antepassados. As danças ocupam um lugar destacado nos rituais; não há, por isso, cerimônias sem danças, que fazem parte predominante das cenas de ritos como casamentos, iniciações, mortes, e plantios com as sementeiras e colheitas.

O que faz a dança ir deixando de ser ancestral? É quando a dança se espetaculariza, não somente no sentido de virar espetáculo, seja de palco ou de rua, mas quando o gesto fica mais na forma e perde seus fundamentos de base. Como uma presença conectada com seus princípios sagrados, o conhecimento da história de cada dança se perde quando existe uma preocupação maior em criar uma coreografia formatada do que viver o rito do brincar. Nada contra criar formas para a dança, mas é importante sentir a pulsação do batuque lá dentro do corpo, para trazer uma movimentação carregada de simbolismos.

Os pés no chão, quando sapateiam, plantam, selam e amassam a terra ao dançar; nutrem-se dessa base simbólica que é a terra, representada pela força do passado da memória, pelo presente que torna o corpo vivo e pelo futuro representado pela esperança na transmissão dessas gestualidades. É a roda e o movimento que personificam esses três tempos. É um espaço circular e aberto para a brincadeira, para o usufruto do divertimento, para a construção da liberdade coletiva como base para a criação de sentidos para as suas vidas. Esse chão, enquanto lugar de ancestralidade e conexão com os ancestrais, traz os elementos do “invocar, honrar e cultivar” como base para o chão que pisamos.

André Lepecki, no texto *O corpo colonizado* (2003), compara a relação ocidental europeia com um chão liso e sem história, trazendo uma essência etérea do elevar-se corporalmente, enquanto na cultura africana o movimento se inicia pelo seu chão, buscando estabelecer a percepção de suas texturas e de suas sensações diversas. Essa

é a forte contradição corporal que paira sobre essas duas culturas, mas é a partir dessa diferença que a dança contemporânea traz uma arte que pensa o que está fazendo, uma arte que pensa o seu sentido e o seu porquê. O bailarino intérprete constrói um corpo em relação às suas questões com o tempo presente.

Por exemplo, o bailarino moçambicano Panaibra Canda criou o trabalho “Tempo e espaço – solos de marrabenta” para questionar relações de identidade do seu país. Apesar de ter sido colonizado pelos portugueses, Moçambique também tem uma voz própria, mas que se faz necessária assimilar para transitar entre os universos da tradição e da contemporaneidade.

Marrabenta é uma dança do sul de Moçambique que surgiu nas zonas mais rurais de danças de tradição relacionadas com os ciclos da natureza. Ela é resultado, entretanto, das “migrações de jovens adolescentes” para a capital, quando se chamava, no período colonial, Lourenço Marques (LARANJEIRAS, 2005). O termo marrabenta é originário da Língua Portuguesa e da língua do sul do país, chamada Ronga. Essa palavra é a junção da palavra “rebentar”, do português, com o prefixo “ma” da língua materna Ronga (CRAVEIRINHA, 2009). Rui Laranjeira (2005) afirma que esse termo também está relacionado com o ato de arrebentarem as cordas das violas na execução musical.

No período colonial, a marrabenta “ganhou raízes na boemia suburbana da capital e [...] estaria fazendo a sua entrada nos ‘salões’ da cidade de cimento” (CRAVEIRINHA, 2009). Foi uma das poucas danças moçambicanas permitidas pela elite portuguesa, ocupando cabarés, clubes e casas noturnas, conseguindo dialogar com a sociedade como um todo, da elite aos mestiços. Craveirinha (2009) revela que os melhores intérpretes eram esses mestiços e negros “desruralizados”.

A marrabenta é uma dança de assimilados que permitiu misturar culturas, como o lundu aqui no Brasil, que foi das senzalas festi-

vas aos salões portugueses, ocupando até os teatros de revista. A importância está na continuidade da tradição, da transmissão dos antigos mestres aos novos discípulos. Cada novo “mestre”, por sua vez, desenvolverá seu estilo pessoal, tanto na brincadeira como no ensinamento, e cada performer entenderá a seu modo, de acordo com suas experiências. É um movimento restaurado, reatualizado, reconstruído, porque se sustenta não mais somente na repetição, mas nas reflexões demarcadas pelo performer, o que faz mover e instigar a criação.

Em Moçambique tive a oportunidade de participar do festival Kinani, uma plataforma de dança contemporânea. Fiquei muito impactada com os artistas que se apresentaram com suas criações em dança contemporânea africanas, e fiquei me perguntando por que havia gostado tanto do que tinha visto. Por que a presença daqueles bailarinos me prendeu tanto a atenção? Aos poucos, quando fui conhecendo melhor os trabalhos e os bailarinos, pude perceber que eles dançavam suas vidas, memórias e inquietações e que mantinham uma relação de respeito com suas tradições e ancestralidades, mesmo trazendo suas danças em contextos contemporâneos.

A verdade cênica expressa no movimento está relacionada a uma expressão de energia vital. Há uma necessidade do artista em mostrar sua arte se apropriando dos seus processos de criação, permitindo suas transformações ao longo do percurso, dominando, assim, o vocabulário de seus movimentos coreográficos. Segundo Helena Katz (2009), o corpo independente de suas habilidades “é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. A informação se transmite em processo de contaminação”.

São esses cruzamentos entre as histórias e as habilidades das danças tradicionais e a busca por novidades e pela liberdade de expressão que fizeram o movimento da dança em Moçambique se transformar, buscando

novos horizontes conectados com informações da atualidade, e assim a dança contemporânea vem marcando a história da dança no país.

Encerro esse texto desse modo, trazendo mais questões que certezas, mas se o que prende o olhar é a possibilidade de ter o jogo e o ritual como potência no movimento, eu levo a crer que essa dança está embebida de histórias e personalidades, e que esse processo é um reatualizar, se conectando com o tempo presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRAVEIRINHA, José. **O folclore Moçambicano e as suas tendências**. Maputo: Editores Alcance, 2009.

FRIGERIO, Alejandro. Artes Negras: Uma perspectiva afrocêntrica. **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro (Unirio), v. 11, n. 12, 2003. p. 51-67.

FU-KIAU, Bunseki K. K. **Bulwa Meso, master's voice of Africa**. v. I, inédito.

KATZ, Helena Tania. **1, 2, 3, a Dança é o pensamento do corpo**. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 1994.

LARANJEIRA, Rui. **A Marrabenta**: Sua evolução e estilização 1950-2002, Universidade Eduardo Mondlane. Faculdade de Letras e Ciências Sociais. Departamento de História. Tese de Licenciatura (2005).

LEPECKI, André. O corpo Colonizado. **Gesto**, Revista de Centro Coreográfico de Rio, Rio de Janeiro (RioArte) n. 2, p. 7-11, julho de 2003. Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>. Acesso em: 11 mar. 2014.

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

_____. Performances procissionais afro-brasileiras. **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro (Unirio), v. 11, n. 12, p. 84-98, 2003.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique. Tese de doutorado em Artes Cênicas, UNIRIO, 2014.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução de Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EDUSP, 1974.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo** – Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro (Unirio), v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TAVARES, Bráulio. Cultura popular e as novas gerações urbanas. *In*: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. **Anais...** Brasília, 23-26 de fevereiro de 2005.

PERSPECTIVAS FORMATIVAS PARA UMA CENA DESCOLONIZADA: MEU ENCONTRO COM OS “ARTUROS” NO PROCESSO BPI

Flávio Campos²⁶

Resumo: A cena brasileira atual apresenta diversas perspectivas para pensar sua relação com a brasilidade e suas múltiplas corporalidades. A noção de uma identidade brasileira encerrada em si mesma e fixada em contornos rígidos torna-se cada vez menos precisa e nos traz a possibilidade de experimentar um dinamismo repleto de mutabilidade, plasticidade, transgressão e certa expressividade singular. Com este trabalho busco apresentar uma prática formativa – formação, pesquisa e criação – específica para o artista da cena que nasce na contramão das abordagens intrusivas e etnocêntricas. Trata-se do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, criado pela professora Graziela Rodrigues na década de 1980, e que segue sendo desenvolvido por ela e seu grupo, desde então, na UNICAMP. O método tem como princípio trabalhar o corpo em sua integridade psicofísica, social e cultural, para desenvolver a imagem e a identidade corporal do intérprete. Apresentarei aqui algumas reflexões do meu estudo de doutorado, incluindo a pesquisa de campo realizada na Comunidade Negra dos Arturos, em Minas Gerais, como aspecto crucial da minha imersão no Processo BPI e consequente criação cênica. Minha reflexão visa ampliar o reconhecimento dos saberes e fazeres das “culturas” marginalizadas e desvalorizadas como escolas formativas para o artista da cena e para a vida.

Palavras-chave: método BPI; pesquisa de campo; criação em dança; formatividade.

*“Embelezou, embelezou,
embelezou o rosário de Maria,
Embelezou, aí, aí!”*

(Canto de Moçambique – Congado dos Arturos)

Para começar, é preciso pedir licença, e assim, então, o faço: peço a sua licença para contar um pouco das minhas tentativas de ser menos colonizador. Peço licença para contar um pouco dos meus equívocos e partilhar algumas dúvidas! Espero aprender e me elaborar mais um “cadinho”. Ao pedir licença para cada pessoa aqui presente, e também para aquelas que leem este tex-

to, vou retirando cada camada de roupa/pele artificial, inventada e/ou naturalizada de mim mesmo. Visto uma roupa básica e é com ela e a partir dela que quero iniciar esta minha fala/presentação/performance/desmontagem.

MAS, AFINAL, O QUE É O MÉTODO BPI?²⁷

O método BPI foi criado por Graziela Rodrigues no início da década de 1980 após

26 Bailarino-Pesquisador-Intérprete e professor adjunto do Curso de Dança Bacharelado da UFSM. É Doutor (2016) e Mestre (2012) em Artes da Cena pela UNICAMP e Bacharel (2008) em Artes Cênicas pela UNIRIO. Coordena o grupo de pesquisa do CNPq *Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil* e o Laboratório BPI, ambos sediados na UFSM. Faz parte, desde 2010, do Grupo de Pesquisa CNPq BPI e Dança do Brasil, da UNICAMP, e também integra o Núcleo BPI.

27 Este texto traz fragmentos revisitados e editados dos textos da minha dissertação (CAMPOS, 2012) e da minha tese (CAMPOS, 2016) para a fala apresentada no 2º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias realizado na UNB em setembro de 2018. A fala teve um aspecto mais performativo e foi seguida pela performance “O Corpo como Relicário: Redenção”.

alguns anos de intensas experiências artísticas, tanto nacionais quanto internacionais. De acordo com os escritos de Rodrigues, publicados em 2003, 2005 (2. ed.) e 2018, não houve uma intenção premeditada de formular uma metodologia de criação em artes da cena, mas sim de buscar respostas para seus questionamentos como intérprete e elaborar meios próprios para o desenvolvimento de suas criações cênicas. No entanto, ao final de alguns anos de imersão, ela percebe a frequência e a pertinência de algumas ferramentas utilizadas nos seus processos criativos, indicando a estruturação de um método viável e passível de aplicação a outros intérpretes.

O BPI possui uma organização sistêmica com três eixos dinâmicos assim denominados: *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem*. Rodrigues e Tavares (2010, p. 146-147), ao afirmarem essa organização sistêmica, definem da seguinte forma os três eixos:

Trata-se de uma divisão didática, uma vez que o processo ocorre como um todo. No primeiro eixo, a memória do corpo é ativada através de diversas percepções, tais como visuais, auditivas, táteis e proprioceptivas. Busca-se nesta fase [Inventário no Corpo] uma ampliação da autodescoberta com maior consciência e apropriação pelo bailarino de sensações, sentimentos, história cultural e social que lhe são pertinentes. No Co-habitar com a Fonte busca-se entrar em contato com uma realidade circundante à pessoa. O foco é a pesquisa de campo escolhida pelo bailarino. Ao estabelecer uma sintonia no contato com “o outro”, o bailarino poderá sintonizar-se consigo mesmo, de forma a assumir com consciência a singularidade de seus movimentos. No terceiro eixo ocorre a integração das sensações, emoções e imagens vividas no desenvolvimento do método, com a consequente criação de uma personagem, cujo nome emerge como sua essência.

É importante salientar que cada um dos eixos do BPI possui características bem específicas, e sua vivência integral demanda dedicação e predisposição do intérprete, condição primordial e viabilizadora para sua criação artística. Além dos três eixos e diversas fases, existem cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento pleno do Processo BPI. São elas: *Técnica de Dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Laboratórios Dirigidos*, *Pesquisa de Campo e Registros*.⁴³ Não vou me prolongar aqui nem na apresentação dos eixos nem em suas ferramentas; contudo, é importante ressaltar que o caráter sistêmico do método BPI vem sendo confirmado em meus estudos.

O método BPI busca a originalidade do intérprete através de um mergulho em seus próprios conteúdos internos. Fala-se em expressividade genuína: durante o processo formativo (criativo e formação), há uma investida do sujeito sobre aspectos desconhecidos de si. O início desse processo é apontado ante a vontade do intérprete de vivenciar uma elaboração dos seus significados internos, e isso propicia um trabalho de autocohecimento de onde poderão surgir movimentos, sensações, paisagens e emoções até então desconhecidos. Esses aspectos falam da liberação de um fluxo criativo com dinâmica singular, viabilizando ao intérprete criar cenicamente, além de ampliar tanto sua identidade como sua noção de imagem corporal.

Segundo Rodrigues (2003, p. 159), na dança oficial vigente e que rege os padrões oficiais, trabalhar com a originalidade do corpo é uma contravenção, como se não fosse natural. Para a autora, esse padrão de dança está trilhando o caminho da idealização, uma vez que, quando se dança a partir de aspectos da identidade do sujeito, elaborando suas perdas e singularidades, trilha-se o

28 Para informações mais detalhadas sobre os três eixos e suas cinco ferramentas, vide, principalmente, Rodrigues (2003), Rodrigues (2005), Rodrigues (2010a), Rodrigues (2010b), Rodrigues (2010c) e Rodrigues (2010d)

caminho da realidade corporal. Nas palavras da autora, no Processo BPI, quando o corpo trabalha "a partir de sua própria identidade, não se tem como idealizar o que esse corpo irá produzir. A dança proposta está vinculada a um corpo real e, portanto, não está comprometida com a dança representante da cultura oficial sedimentada num corpo ideal" (2003, p. 158). É possível perceber que o corpo ideal está ancorado no desenvolvimento do narcisismo; e o corpo real, ao desenvolvimento da imagem corporal (TAVARES, 2003). Nesse sentido, com base em Rodrigues e Tavares (2007), o método BPI possibilita que haja uma criação cênica dotada da potência expressiva singular do intérprete, que se abre para o autoconhecimento e para a sua autoaceitação.

De acordo com a autora do método, uma vez mais:

A construção do Bailarino-Pesquisador-Intérprete foi para que eu dançasse. No meu mundo faltava um processo que me permitisse expressar com o meu corpo em toda a sua plenitude. Por mais que eu tenha procurado, não consegui encontrar, daí o ato de criar este Processo. Em sendo a criadora deste método, me atento à reponsabilidade de aprimorá-lo [...].

O Bailarino-Pesquisador-Intérprete é um caminho para assegurar à arte o seu espaço legítimo na evolução do homem. No BPI a dança confere ao corpo o ponto de partida e de chegada da energia deste processo de desenvolvimento da identidade, da imagem corporal da pessoa. (RODRIGUES, 2003, p. 161).

A ESPINHA DORSAL DO MÉTODO BPI

A estruturação do método BPI se deu ao longo de anos de pesquisa, período em que sua autora revê os códigos e padrões dominantes na criação em artes cênicas e busca observar corpos que carregam uma força de

vida singular. Através de inúmeras pesquisas de campo realizadas por ela em conjuntura à margem da sociedade dominante, foi possível encontrar uma realidade que sobrevivia nesses lugares a partir da superação. Essa superação transforma a dor, a guerra, as perdas e a falta de reconhecimento em festejo, em canto, em risos e em crenças que apresentam a resistência como guia e norte da existência cultural e social de determinado grupo.

O método BPI é a síntese de experiências e de formação, aliando-se a descobertas e observações de manifestações em que há resistência cultural, de onde foi possível colher e codificar, cautelosamente, matrizes de movimentos que abrem o corpo do devoto, sujeito dançante, para uma realidade interna, um percurso pulsante onde a energia interior traz alento e conforto ao corpo. A observação de Graziela Rodrigues chegou a um nível elevado. Sua abordagem não pretendia representar os corpos encontrados no campo, mas sim possibilitar que o intérprete se tornasse capaz de se conectar com seu percurso interno, com a história impregnada no seu corpo e carregada de uma memória ancestral, tal qual a dinâmica observada no campo pesquisado.

A partir de inúmeras leituras, principalmente em Rodrigues (2005; 2018), foi possível constatar que há uma similaridade entre o processo criativo no método BPI e o percurso percorrido pelos sujeitos pesquisados em suas manifestações, num sentido que integra o sagrado e o profano, o rito de fé com o cotidiano. É como se o Método em si houvesse surgido da sua própria pesquisa de campo²⁹, ou seja, ao perceber que os movimentos dançados pelos pesquisados adivinham de um percurso interno que ao longo do festejo era elaborado, Rodrigues enxergou um procedimento de autotransformação. Esse procedimento pode ser considerado um saber que, ao ser decodificado, viabiliza

29 Embora, neste momento, sua autora já tivesse uma extensa formação em Artes Cênicas.

um processo de transformação, ou ainda, a regeneração da dor em festa, do trauma e dos medos em força para a vida (CAMPOS, 2012; 2016). Ressalto aqui que o cuidado com o outro se sobressai uma vez mais, pois Graziela não retira o saber de um determinado grupo e o leva para a criação artística. Sua atitude, a meu ver, é a de transformar as realidades observadas em “Escolas” para o intérprete, onde há um “aprendizado” profundo sobre o ato de se autoconhecer e uma elaboração constante de si mesmo. Ao fazê-lo, o método BPI reconhece o valor do outro; nesse caso, o “outro” ainda é, de modo geral, visto por olhos etnocêntricos de uma sociedade dominante regida por ideais retrógrados e coloniais.

A criação cênica e o processo instaurado pelo método BPI lidam com a superação dos limites do sujeito. Esses limites afirmam aspectos desconhecidos e negados pela história e remontam à construção de uma identidade preocupada com status e valores sociais. Nesse sentido, o BPI rompe com esse “círculo vicioso” e desfaz o domínio calçado na manutenção das relações de poder. Sua criação artística se dá numa perspectiva que compartilha a autoria, trabalhando com conteúdos repletos de sentido para a pessoa que se transforma em cena.

Reflico, portanto, que o método BPI vislumbra que seu intérprete seja capaz de perceber sutilmente a força do próprio percurso interno. Com isso, ele será capaz de trilhar um caminho guiado por suas imagens, sensações e emoções originais. Ao alcançar sua originalidade, a fruição do movimento se instaura num fluxo outro, pautado por aspectos que afirmam uma constante transformação de si, trazendo para seu fazer artístico movimentos com qualidades expressivas singulares – vide Rodrigues *et al.* (2016), Campos e Rodrigues (2015), e Rodrigues e Turtelli (2017). O intérprete afeta e é afetado a partir de uma relação onde há sintonia com o outro e, assim, as identidades coexistem em suas diversidades, não só numa abordagem artística, mas, para a vida na qual se insere. O

artista se desenvolve e amplia sua consciência sem se distanciar ou se excluir da realidade existencial que o circunda.

A rede de afetos no método BPI revela uma nova forma de vivenciar a criação em arte, numa perspectiva que indica essa experiência como geradora de resultados, com um grande significado para os envolvidos. Nos processos analisados e descritos na investigação de mestrado (CAMPOS, 2012), é possível perceber que, ao atingir os movimentos genuínos e com grande significado para o intérprete, os resultados cênicos – espetáculos e ou performances – alcançam alto grau de comunicabilidade com os espectadores, tanto na afeição quanto na rejeição. As relações afetivas vivenciadas pelo intérprete estabelecem uma teia que, antes de tudo, aborda um percurso interno próprio de onde surge o fluxo criativo. Essa rede de afetos irá possibilitar que o intérprete reconheça seu percurso; que ele mesmo se reconheça; e que possa fruir dessa rede em sua criação em artes da cena.

O MEU ENCONTRO COM OS ARTUROS NO PROCESSO BPI

A pesquisa de campo que irei relatar ocorreu entre os anos de 2012 e 2013 na Comunidade Negra dos Arturos, localizada em Contagem, uma das cidades que faz parte da Região Metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Os Arturos, como se autoidentificam, possuem uma enorme representatividade no âmbito dos movimentos de reconhecimento, valorização e manutenção da cultura afro-brasileira. De acordo com dados coletados em campo, a comunidade tem 131 anos e é formada por quatro gerações de descendentes do casal Arthur Camilo Silvério e Carmelinda Maria da Silva, ambos filhos de escravos e nascidos no século XIX sob a “salvaguarda” da Lei do Ventre Livre.

Os Arturos se formaram a partir da ocupação das terras herdadas pelo Sr. Arthur de seu pai, estabelecendo-se como um grande grupo familiar que cultivava a terra e mantinha a fé em Nossa Senhora do Rosário. Essa crença e essa devoção são denominadas de catolicismo popular negro ou Congado. A grande família, hoje formada por mais de seiscentas pessoas, teve e tem a união e a solidariedade como base para sua manutenção e convivência. De acordo com Glauro Lucas e José Bonifácio da Luz (2006, p. 8), "a fé em Nossa Senhora do Rosário e o desejo de que a família crescesse unida e solidária alicerçam tal conjunto de valores e saberes que molda a compreensão de mundo desses descendentes de escravo, lavrador – semeador – em solo brasileiro".

Para Núbia P. M. Gomes e Edimilson de Almeida Pereira (1990), a história da Comunidade dos Arturos começa com uma promessa que o próprio Arthur fizera a si mesmo. Trata-se de uma lembrança, ainda hoje narrada, segundo a qual o patriarca da família teria sido proibido por seu padrinho de dar a bênção ao seu pai morto (espécie de rito fúnebre). De acordo com o mito fundador da Comunidade dos Arturos, pois é assim que esse fato é tratado, mesmo diante das súplicas e tentativas de explicações do afilhado, o padrinho negou o pedido e, com violência, diante do clamor, quebrou-lhe os dentes com uma paulada. Arthur Camilo não pôde prestar suas devidas obrigações fúnebres, nem se despediu do pai, mas prometeu para si mesmo que criaria seus filhos unidos e ao seu redor.

Essa e outras histórias contam sobre a resistência cultural viva dos Arturos, que, diante da lembrança da dor dos seus antepassados, misteriosamente ou significativamente, fazem a festa da vida. As festividades nos Arturos trazem um profundo retorno ao tempo

dos antigos, dos que já se foram, daqueles que começaram e repassaram as tradições. Mas não é triste, não é doloroso, é sensível e muito vivo, transformando em festa o que outrora foi motivo de desesperança.

É importante ressaltar que a Comunidade dos Arturos foi, e ainda é, um campo de pesquisa valiosíssimo para o método BPI, isso porque Graziela Rodrigues desenvolveu anos de estudo e pesquisa nessa comunidade. Um vasto material, desde vídeos (VHS) até transcrições de áudios e entrevistas, compõe o acervo pessoal da professora. Esse acervo me foi disponibilizado por ela com o intuito de viabilizar um maior aprofundamento da pesquisa de campo realizada no meu doutorado (CAMPOS, 2016). Graziela Rodrigues começou a pesquisar os Arturos no ano de 1987 e possui registros de visitas que datam até o ano de 1997. Muitas reflexões foram tecidas por ela a respeito desse fértil e importante campo para os estudos das manifestações populares brasileiras. Essas reflexões, somadas à infinidade de registros audiovisuais, corroboraram de maneira direta para a elaboração da *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*, que fazem parte da *Ferramenta Técnica de Dança*³⁰ do BPI.

A pesquisa de campo aqui relatada buscou a experiência e a relação com a festividade em seu sentido mais expandido, tal qual vivenciado por Rodrigues em 1987, ou seja, extrapolando o dia de festa, adentrando nos seus entornos, pois está alicerçada no contato com o antes, o durante e o depois das festividades. Dessa forma, a pesquisa abraçou o ciclo anual de festa da Comunidade dos Arturos, começando pela Festa de Nossa Senhora do Rosário, em 2012, e finalizando com a Festa da Abolição, em 13 de maio de 2013. Uma descrição minuciosa de todo o processo está apresentada num dos capítulos de minha tese (CAMPOS, 2016). Qualquer

30 Rodrigues (2010a) indica a seguinte definição: "A Técnica de Dança do BPI: o método BPI dispõe de uma grande quantidade de pesquisas de campo, em diversos segmentos sociais, incluindo-se etnias indígenas e culturas africanas no Brasil, principalmente estudadas nos rituais afro-brasileiros e nas festividades detentoras de uma forte resistência cultural. A autora estudou e decodificou as técnicas corporais aí existentes, identificando uma organização física e sensível do corpo que não é considerada na dança erudita ou de palco. Esses estudos foram sistematizados no que veio a ser denominado como *Estrutura Física e Anatomia Simbólica*".

tentativa de descrevê-la aqui seria em vão, pois esse processo cênico resultou na performance “O corpo como Relicário: Redenção”, que ocorrerá após a minha fala.

A pesquisa de campo foi acompanhada e seguida por inúmeros laboratórios dirigidos conduzidos até a elaboração do produto cênico. O processo BPI foi ganhando fluxos e elaborações até a criação de diversas performances e, por fim, até a criação do espetáculo “O Corpo como Relicário”. Esse espetáculo foi uma produção do Núcleo BPI realizada e apresentada no ano de 2017 no estado de São Paulo.

Essa fala como texto fica inconclusa e, talvez, seja uma reflexão inconclusiva, pois foi seguida da referida performance “O Corpo como Relicário: Redenção”. A saber, começo a minha fala adentrando o espaço incorporado com a personagem Joaquim cantando Congado e repicando minhas gungas. Aos poucos vou retirando parte por parte do figurino, num processo sem fim de desmontagem e montagem do meu Processo BPI. Para maiores informações, imagens e vídeos sobre o Núcleo BPI, sugiro acessar <https://www.bailarino-pesquisador-interprete.com/>.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, F. **O método BPI e sua estética**: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena. 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016.

_____. **Rede de Afetos**: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

CAMPOS, F.; RODRIGUES, G. E. F. O processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015.

GOMES, N. P. M; PEREIRA, E. A.; PEREIRA, M. **ARTUROS**: Olhos do Rosário. Belo Horizonte: Mazza, 1990. 106 p.

LUCAS, G.; LUZ, J. B. (Coord.). **Cantando e reinando com os Arturos**. Org. Comunidade Negra dos Arturos. Belo Horizonte: Ed. Rona, 2006. 108 p.

RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. Lauro de Freitas, BA: Solisluna, 2019. 232 p.

_____. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). In: I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, UNICAMP. **Anais...** Campinas, SP. 2010a.

_____. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, C.; ISAACSON, M; FERNANDES, S. (Org.) **Ensaio na Cena**. Salvador: ABRACE, 2010b. 237 p.

_____. O Que é o BPI? O Caminho do Intérprete. In: I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal, UNICAMP. **Anais...** Campinas, SP. 2010c.

_____. Dança dos Brasis III – Junto aos Xavante. In: VI Congresso da ABRACE, UNESP. **Anais...** São Paulo, 2010d.

_____. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal**: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo asseado neste método. Campinas, 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

_____. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: processo de formação. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

_____; TAVARES, M. C. G. C. F. Imagem Corporal, Narcisismo e a Dança. In: TAVARES, M. C. G. C. F. (Org.). **O dinamismo da Imagem Corporal**. São Paulo: Phorte, 2007. 245 p.

_____. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI. **Repertório**: teatro & dança/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 13, n. 14 (2010.1). Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.

RODRIGUES, G. E. F.; TURTELLI, L. S. Umbanda e método Bailarino-Pesquisador- Intérprete (BPI): confluências. **Revista Urdimento**, UDESC, v. 1, n. 28, p. 139-158, julho 2017.

RODRIGUES, G. E. F.; TURTELLI, L. S.; TEIXEIRA, P. C.; CAMPOS, F.; COSTA, E. M. da; CÁLIPO, N.; FLORIANO, M.; ALLEONI, N. V.; JORGE, M. D. Corpos em Expansão: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez. 2016.

TAVARES, M. C. G. C. F. **Imagem Corporal**: conceito e desenvolvimento. Barueri-SP: Manole, 2003. 147 p.

OS LUGARES DE FALA DOS NEGROS E DAS NEGRAS, ESPAÇOS DE CONFLITOS E DE CONFLUÊNCIAS DA CENA PRETA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE: ALGUMAS LEITURAS E REFLEXÕES³¹

Marcos Antônio Alexandre – Faculdade de Letras-UFMG/CNPq³¹

Resumo: Refletir sobre os lugares de fala dos sujeitos negros e negras nas artes (visuais, dança, cinema, literatura, teatro) em nossa contemporaneidade já não se constitui como uma ação realizada em debates produzidos por grupos de pesquisas dispersos em espaços acadêmicos. O teatro negro, desde o seu surgimento com os grupos Companhia Negra de Revista (1926) e Teatro Experimental do Negro (1944), tem cumprido com o objetivo de colocar as temáticas identitárias, ideológicas e mnemônicas dos afrodescendentes em pauta por meio de trabalhos dramaturgicos e espetaculares. A partir dessa premissa, apresentarei neste trabalho algumas leituras que me permitirão refletir sobre a cena preta produzida na cidade de Belo Horizonte, abordando trabalhos e projetos que se propõem a ampliar as discussões relacionadas às questões negras, pautando aspectos relacionados não apenas às religiosidades e ritualidades dos sujeitos negros, mas principalmente aos aspectos inerentes aos seus corpos e corporeidades, gênero, afetos, sensibilidades, subjetividades etc.

Palavras-chave: afrodescendência; cena preta; corporeidades negras; identidades negras; *segundaPRETA*; teatro negro.

Pensar nos lugares identitários e discursivos do negro socialmente tem sido um dos aspectos discutidos no teatro negro contemporâneo em todas as suas instâncias e formas de representação: na dança, na dança-teatro, nos musicais, nos espetáculos ditos “tradicionais” e/ou “performativos”. Nesse sentido, as propostas cênicas que têm tratado sobre o negro, por sua vez, vêm trazendo para os palcos um olhar comprometido, um olhar preto³², para usar as palavras do dramaturgo, narrador e poeta Alan da Rosa. Esse “olhar preto” está enredado com uma série de interesses (lugares de fala e/ou posições ideológico-políticas) e subjetividades que perpassam o processo de construção de um texto espetacular e é a partir dessa perspectiva que esse texto se propõe a refletir sobre algumas propostas cênicas que

vêm sendo concebidas e/ou apresentadas na cena preta contemporânea de Belo Horizonte, mais especificamente nos trabalhos apresentados no âmbito da *segundaPRETA*, movimento que surge na cidade em 2017 e que é realizado no Teatro Espanca!, espaço localizado na Rua Aarão Reis, no hipercentro de Belo Horizonte.

O projeto *segundaPRETA* se converteu em uma instância de divulgação e ressignificação da arte negra produzida na cidade. Diversas propostas de trabalhos e intervenções artísticas têm sido apresentadas, demonstrando a alta qualidade e o vasto campo de atuação dos artistas pretos locais, corroborando a assertiva de que existe uma intensa produção artística negra, revelando pesquisas relevantes embasadas em estéticas dife-

31 Partes dessas reflexões foram publicadas no site Horizonte da Cena – <https://www.horizontedacena.com/> – e como capítulo de livro intitulado “Dramaturgias e cenas negras espetaculares: a cidade de Belo Horizonte em Foco”, publicado em *Dramaturgias & Pulsões Anárquicas* (2018).

32 Termo utilizado por Allan da Rosa em mesa de debate do MITsp 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/MostraiInternacionaldeTeatroSP/videos/1811591935539058/>.

renciadas, voltadas para o campo do teatro e de suas interfaces com a dança, a música e a performance. O projeto é levado a cabo por um grupo de negros e negras comprometido com as suas ideologias, identidades, e principalmente com o seu tempo. A *segundaPRETA* surgiu rendendo homenagens a Ruth de Souza, primeira dama negra do teatro brasileiro, reconhecida pela sua trajetória e legado artístico. Desde então, homenageia mulheres mineiras negras vivas em cada nova temporada: Zora Santos, que atuou como modelo e atriz no teatro e no cinema (2ª Temporada); Leda Maria Martins, intelectual, professora associada aposentada da UFMG, pesquisadora sobre teatro e cultura negra, poeta e rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado da Irmandade do Jatobá de Belo Horizonte (3ª Temporada); Ana Maria Gonçalves, escritora consagrada pelo sucesso de sua obra *Um defeito de cor*, romance publicado em 2006 e que recebeu o Prêmio Casa de Las Américas de 2007 (4ª Temporada); Conceição Evaristo, doutora em Letras pela UFF, ficcionista, poeta, ensaísta (5ª Temporada); Pedrina de Lourdes, capitã da Guarda de Massambique de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira (6ª Temporada); e Maria Mazarello Rodrigues, conhecida como Mazza Rodrigues, idealizadora e proprietária da Mazza Edições (7ª Temporada) e Nilma Lino Gomes, Professora Titular Emérita da Faculdade de Educação da UFMG, reconhecida pelo trabalho com as relações étnico-raciais, formação de professores e diversidade étnico-racial, as políticas educacionais, as desigualdades sociais e raciais, movimentos sociais e educação (8ª Temporada). Nomear essas mulheres, além de corroborar a importância de cada uma delas para o desenvolvimento das artes e da cultura negra, ratifica a relevância da *segundaPRETA*, evidenciando que não se trata de um evento passageiro, uma vez que a sua continuidade está nas mãos de muitos: homens e mulheres que têm como objetivo comum discutir os amplos lugares de fala

da população negra na arte. Até o presente momento, já foram apresentadas cenas e experimentos negros propostos por artistas de diversos estados brasileiros – Bahia, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Minas Gerais, Rio de Janeiro. Esses trabalhos são politicamente engajados e se dispõem a discutir vários temas relacionados aos pontos de vista internos da população negra: identidades, formas de segregação, racismo e preconceito, violência contra as corporeidades negras – principalmente em relação à mulher negra, à sexualidade, à expressividade e às afetividades –, entre outros temas afins.

Como movimento artístico e político, a *segundaPRETA* promove reflexões acerca dos trabalhos apresentados por meio de uma conversa realizada a partir da leitura das cenas, um bate-papo mediado por críticos pretos – pessoas também envolvidas na organização – com os artistas e público presentes após cada dia de apresentação. Os debates permitem que atores, críticos e plateia possam exercitar o diálogo e a escuta sobre cada experimento, demonstrando como as cenas reverberam para além do espaço de representação, tocando, quase sempre, em aspectos que se relacionam com as vivências negras em nossa contemporaneidade. As reflexões têm sido documentadas e divulgadas nos “cadernosPRETO” e nas redes sociais³³, possibilitando, assim, a formação constante de público e leitores pretos.

Para este trabalho, discuto brevemente alguns experimentos cênicos apresentados na 4ª temporada, em 2018: *Endereço Postal*, de Preto Amparo (BA/BH), *O catador de risos*, de Rodrigo Santos (BH), ambos apresentados no dia 19 de março; *Olha o pesado aí*, de Lucimélia Romão e Laura Cerqueira (São João del Rei); *Sobre todos os dias*, de Tatiana Henrique (RJ), apresentados no dia 26 de março; e *Despejadas*, do Grupo Nóis de Teatro (CE), apresentado no dia 9 de abril.

Endereço Postal e *O catador de Risos* abrem

32 Cf. <http://segundapreta.com/>.

a temporada do Projeto e são trabalhos completamente distintos, mas que se conectam mediante a expansão das corporeidades dos atores que são trazidas para a cena. Preto (Pedro) Amparo – não posso deixar de destacar que o ator assume a sua “negrura” no seu próprio nome artístico – propõe um mapa *geocorporal* delineado por meio de nove laranjas que demarcam parte do espaço. Tomando a fala para si e chamando para a cena o Outro, o ator performatiza o seu discurso e faz com que a plateia seja copartícipe de sua “despedida”, ou melhor, da despedida de um Outro que se configura com outras vozes negras. “Vocês estão tristes” repete inúmeras vezes Preto Amparo dirigindo-se sempre ao público presente. Indiretamente, o que se observa em cena são discursos ao mesmo tempo incisivos e fugazes, como se representassem vozes abandonadas de diversas maneiras. Há uma cumplicidade entre o olhar do ator, seu corpo negro (vestido de terno negro) e os referentes corpóreos e discursivos que são trazidos para o seu jogo, um jogo discursivo comprometido com as palavras que buscam alcançar várias instâncias mnemônicas e identitárias. Por sua vez, na outra cena, Rodrigo Santos, em *O catador de Risos*, busca com o seu corpo negro fazer com que suas palavras possam alcançar outros lugares e espaços lacunares nas corporeidades das pessoas presentes. Ao se jogar em meio ao público com a sua linguagem *clownesca*, o ator-palhaço ressignifica o espaço externo ao Teatro Espanca. O pacto com a plateia é imediatamente estabelecido, e Rodrigo traz todo o público da *segundaPRETA* para o seu jogo. O mais estimulante de se ver é o espectador local, que é aquele que “habita” o espaço urbano e que aceita, com toda a sua generosidade, dividir a cena com o “artista”, participando da realização de um suposto casamento com o palhaço negro, que lhe dá um selinho como se fosse um beijo roubado, o que leva o público ao riso solto. A fronteira cena/arte/vida é borrada em vários momentos. Se a ideia era “catar” risos, o objetivo é atingido “com louvor”. Todos se divertem com as partituras físicas do ator-palhaço. O

seu corpo negro é o elemento constitutivo da cena e de sua proposta de catar risos, mas ele também é rasurado em cada gesto; é expandido, demonstrando que o artista é capaz de assumir performativamente qualquer instância de comunicação, o que corrobora o argumento de que não existe “lugar” específico de atuação para o intérprete negro.

Olha o pesado aí, de Lucimélia Romão e Laura Cerqueira; *Sobre todos os dias*, de Tatiana Henrique; e *Despejadas*, do Grupo Nóis de Teatro, composto pelas atrizes Amanda Freire, Kelli Enne Saldanha e Nayana Santos, têm em comum o fato de terem sido inspirados na obra de Carolina Maria Jesus, demonstrando que o seu *Quarto de despejo* e o seu *Diário de Bitita* continuam sendo fonte de pesquisa para grupos que têm elaborado propostas espetaculares a partir de uma mirada comprometida com o “olhar preto”. Resignificar a obra de Carolina corrobora o argumento de que o teatro negro transcende as fronteiras regionais e se conecta a partir de suas temáticas comuns, ratificando, mais uma vez, a ideia de que a arte negra não respeita fronteiras, mas, na verdade, as rompe em prol de um discurso que propaga identidades que se reconhecem nas cenas. Assim, trabalhos concebidos em lugares de enunciação diferentes – respectivamente, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Ceará – conseguem transpor os limites geográficos; encontram-se e se conectam a partir da “imagem” da mulher que foi Carolina. É interessante observar como as palavras da autora continuam reverberando e sendo utilizadas para a ressignificação e releitura de nosso contexto. Nos trabalhos apresentados, o público conhece um pouco dos textos de Carolina e identifica fragmentos comuns da obra da autora que foram utilizados nas propostas, fato que ratifica a importância de suas palavras-discursos, que continuam a transcender o discurso escrito, gerando novas dimensões sociopolíticas. As tessituras narrativo-poéticas de Carolina ganham outras dimensões textuais e interpretativas nos três exercícios trabalhados em formas de cenas-imagens.

A primeira imagem que chama a atenção vem de *Olha o pesado* aí, de Lucimélia Romão e Laura Cerqueira. Trata-se da cena-imagem **homens com o livro na cabeça**, momento que encerra a proposta espetacular em que as atrizes escolhem, entre os presentes, alguns homens e os convidam para, como elas, colocarem um livro sobre a cabeça e ocuparem o espaço de representação. Durante a cena, as atrizes trazem Carolina para a conversa de várias maneiras. Além de utilizarem trechos de sua obra na composição de suas ações dramáticas, entoam cantigas, jogam com o meneio de seus corpos e carregam livros na cabeça (a alusão imediata com o trecho da conhecida canção “Lata d’água na cabeça, já vai Maria” é inevitável – Maria, que poderia ser facilmente substituída por Carolinas, Emílias, Joanas, Efigêneas...). O livro aqui é possibilidade de conhecimento, e não apenas a leitura óbvia de uma labuta feminina, mas o que fica é o momento em que as atrizes vão dividindo o “peso simbólico e factual” dos livros com os homens: somos nós capazes de carregar o “peso” que reina no cotidiano feminino? Fica o questionamento e, nesse caso, “Olha o pesado aí” assume sentidos múltiplos.

Com a cena *Sobre todos os dias*, Tatiana Henrique propõe um rito que é concretizado com a participação da plateia. A sua voz ecoa as múltiplas falas de mulheres. A presença do tambor em cena reafirma o caráter de religiosidade do teatro negro e, para corporificar e presentificar o rito, a atriz oferece ao público um caldo de feijão que é servido em copos de alumínio, num gesto de simplicidade, fazendo com que o alimento possa ser coletivizado entre todos. Assim como o alimento é coletivizado, a imagem que fica é a da **distribuição e leitura de papéis pela plateia**. A atriz completamente envolvida no próprio ritual por ela proposto distribui vários papéis entre os presentes e começa a pedir que as pessoas o leiam em voz alta, criando um coro de vozes que vão se sobrepondo umas sobre as outras. São frases-vozes fortes, engajadas, com enunciações

sociopolíticas. Assim como o alimento foi coletivizado, a palavra também passa a sê-lo. Todos, ao lerem os fragmentos que lhes foram entregues, assumem o dom discursivo das palavras e falam com a atriz; falam para si, por si, para todos e por todos: a palavra negra socializada se converte em um ato de *ubumtu*.

Em *Despejadas*, do Grupo Nóis de Teatro, as atrizes Amanda Freire, Kelli Enne Saldanha e Nayana Santos emprestam os seus corpos e corporeidades para tratar de temas velados e que dizem respeito à condição de mulher negra na sociedade. Entre outros aspectos, elas trazem para o seu público as questões sobre a sua solidão, o silenciamento de sua voz, a coisificação de seu corpo e de suas identidades. Todos esses pontos também são mediados pelas palavras de Carolina Maria de Jesus e, nesse contexto, o termo “despejadas” assume inúmeras possibilidades de leitura, configurando-se como um macrossigno pulsante da dramaturgia proposta. Do experimento cênico-performativo, interessa-me a cena-imagem marcante **mulher negra invisibilizada**. Quando se inicia o jogo cênico, o público é recebido por duas atrizes que preparam e oferecem a todos um café servido com fatias de pão – vale destacar as “coincidências criativas” se pensarmos que, em *Sobre todos os dias*, nos foi oferecido um caldo de feijão para compartilhamento – como uma prática ou um rito de convívio. A cena é quebrada com a presença de um “ser coisificado” que adentra o espaço lentamente, colocando-se diante da plateia. É imprescindível que se chame a atenção para o fato de que esse “ser” sempre esteve ali presente no espaço e na cena, encostado em um canto na lateral da entrada do Teatro; e que o público, em sua grande maioria, passou por “ele”, mas não notou a sua presença. O “ser”, que tinha todo o seu corpo coberto por sacos de lixos cheios de jornais – mais uma referência à Carolina como catadora de papel –, vai se despindo diante do olhar de cada espectador, que se dá conta de que o “ser coisificado” – e o lapso em relação ao gênero

transcrito e descrito deve ser corrigido e, por sua vez ressignificado – se tratava de uma mulher-atriz negra que até então estava invisibilizada por todos. A inviabilização social da mulher engrandece diante da potência da cena e das partituras físicas propostas pela atriz com o seu corpo “robusto”, desnudo e que simbolicamente vocifera discursos potentes que passam a não requerer palavras diante do olhar “incomodado”, “inseguro” e, ao mesmo tempo, “comprometido” de todos. A cena rompe com a categoria de “espectador”, pois não é possível passar alheio a esse corpo que performaticamente se volta para o seu público-alvo crivado de denúncias, que só não serão interpretadas em suas distintas instâncias enunciativas por aquele[s] que não quiserem “ver” e/ou se sentirem afetados.

A temática da mulher negra também aparece em *Lótus*, trabalho unipessoal de Danielle Anatólio apresentado na Primeira Temporada no dia 3 de fevereiro de 2017. A atriz, que é mineira formada pelo Tetro Universitário e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio, radicou-se em julho de 2016 em Salvador, onde concebeu e estreou *Lótus*. Desde então seu trabalho tem sido levado a outros espaços, sendo apresentado em festivais e eventos distintos. O espetáculo foi construído com base no contexto afetivo de diversas mulheres negras, a partir de uma pesquisa realizada a partir do contato com o livro *Mulher Negra: Afetividade e Solidão*, de Ana Cláudia Lemos Pacheco, e com a obra poética de escritoras negras como Cristiane Sobral, Lívia Natália e Mel Adún. Disponibilizada no perfil do Facebook da atriz, encontramos a seguinte sinopse sobre *Lótus*:

A performance teatral tem como ponto de partida a linguagem poética negra feminina. Em cena, o universo de mulheres que trazem em suas afetividades

histórias invisibilizadas pelo imaginário social. A performance trata de amor, superação, beleza e vida, isto dentro de um contexto de solitude em que está inserida a mulher negra contemporânea, além de contar os caminhos que essas mulheres encontram para resistir e reexistir.³³

Os aspectos trazidos nesse texto dizem muito do trabalho da atriz, de seu engajamento e de sua proposta estética e política, tendo como ponto de enunciação propositiva os lugares do feminino na sociedade contemporânea. Lembremos que Danielle Anatólio assina o texto e a criação do trabalho e que estamos retratando os aspectos voltados para as subjetividades das mulheres negras. Em cena, a atriz-performer vai desvelando os lugares sociais aos quais os corpos das mulheres negras ainda são atribuídos: corpos exotizados, erotizados, desejados sexualmente, e ainda explorados em trabalhos domésticos. Questionam-se, cenicamente e com o corpo-presença da atriz, esses lugares sociais que foram sendo legitimados através dos séculos pela sociedade heteronormativa e patriarcal. A performance assume um caráter afetivo-político, e Danielle Anatólio, exercitando o seu olhar crítico diante de seu entorno, discute a situação da mulher negra em diversos aspectos: falta de oportunidades no campo do trabalho; mulheres com independência financeira, mas que ainda sofrem diversos tipos de preconceitos; existência de mulheres especialistas em vários campos de saberes e com diferentes níveis de ensino – graduadas, mestres, doutoras – que exercem as mesmas funções que homens e muitas vezes recebem menos; ideia de que as mulheres negras ainda são vistas como sujeitos destinados a vários tipos de subserviências: servir, ouvir, criar os filhos de outras mulheres, procriar, saciar desejos sexuais etc.; todos esses temas são trazidos para discussão. Nesse sem número de ações discriminatórias, a atriz ainda chama a aten-

33 ANATÓLIO, Daniele. Sinopse de *Lótus*. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1167082200049372/>

ção para a elevação do número de negras solteiras, mesmo se tratando de mulheres “empoderadas”, colocando em discussão a temática da solidão, ressaltando o fato de que as mulheres brancas são vistas para casar; e as negras, para saciar os desejos e, muitas vezes, exercer o papel de amantes.

Lótus também ressignifica em cena a importância da ancestralidade para a cultura negra. A força de nossos antepassados é evocada no trabalho a partir da relação que a atriz estabelece com as yabás femininas cultuadas nas religiões afro-brasileiras. O espectador encontrará a presença de elementos simbólicos que o levarão a estabelecer alguma relação com Iemanjá, a mãe-senhora das águas salgadas; Oxum, aquela que reina nas águas doces; Iansã, a senhora dos ventos; e Nanã, a grande mãe das águas profundas.

Lotus é uma proposta performativa pensada para ser sentida no corpo e com o corpo e para ser dividida com outras mulheres na plateia e em cena. Nos diferentes locais em que o trabalho é apresentado, a atriz convida artistas e percussionistas locais para participações especiais. Assim, compondo a trilha e produzindo efeitos sonoros que tocam os afetos e afetividades dos presentes, Anatólio contou com a participação de Nívia Sabino e Benilda Brito no Tambor Mineiro, no dia 20 de novembro de 2016, para celebrar o Dia da Consciência Negra. Dividiu a cena com Júlia Dias na Primeira Temporada da *segundaPRETA*, em Belo Horizonte, em 2017; e com Mafá Santos, também em 2017, na *Terça Preta*, em Salvador. Por meio da musicalidade, e somada à sua corporeidade, a atriz proporciona uma constante reflexão sobre o feminino e o lugar das mulheres diante do olhar dos espectadores. Sem dúvida, o ponto de vista interno é o da mulher negra. A performance se efetiva como se fosse uma confraria de mulheres em uma intervenção performativa em que elas, especialmente as negras, são objeto de enunciação discursiva. Tudo é pensado e performatizado no corpo da atriz para repensar e ressignificar os lugares de legitimidade desses corpos femininos. Vale destacar

que os homens são questionados durante a performance sobre o seu olhar cotidiano em relação ao corpo da atriz-mulher-negra. “O que você sente quando me ver? ou “O que você ver em mim?” Perguntas que trazem o constrangimento e repostas distintas e, muitas vezes, desconstruídas: “uma mulher, uma mulher bonita, inteligente, gostosa, negra, gorda” etc. Ao colocar a sua corporeidade em cena, a atriz impõe uma perspectiva analítica reflexiva no seu próprio trabalho. Não tem como a plateia não se ver implicada nos discursos que são propostos na performance, e tudo isso aqui exposto corrobora o argumento de que *Lótus* é uma apresentação para ser sentida:

Tem homem que quando eu passo na rua só vê bunda, só vê corpo. É como se eu caminhasse na ladeira do pelourinho, na praça da Sé, na Ribeira... (citar as regiões da capital que eu estiver apresentando). Só uma bunda caminhando. Peito e bunda, bunda e peito, peito e bunda, bunda e peito. PEITO! Peito... peito... (Movimento de redemoinho com os braços, abertura dos braços pautada no movimento do barravento de Iansã. A ação se repete por diversas vezes).

Mulher negra não tem peito, mulher negra não tem sentimento, não tem coração, mulher negra não chora, não reclama, é só BUNDA! Sentimento e alma não existem. O que você vê quando você olha para uma Mulher Negra? O QUE VOCÊ VÊ QUANDO OLHA PARA UMA MULHER NEGRA? (o público responde escrevendo em meu corpo).

É isso que uma mulher negra representa? É isso que você vê quando olha para uma mulher negra? É isso que representa a minha mãe, a minha avó? A sua mãe, a sua avó, a sua tia, a sua bisavó, a sua mãe, são sinônimos do quê? O que mantém a afetividade delas? Chega, tô farta, mas eu não posso me permitir farta, porque cansaço é pra mulher branca. Porque mulher negra é força, mulher negra é beleza, é sexy, é amor, é compreensão e tem que dar conta de tudo, não é mesmo? Mulher preta é militante, é guerreira, eu sou matriz, eu sou África.

Quer caminhar comigo, meu amor? En-

tenda primeiro que gozar não é um privilégio masculino. Eu quero gozar com a sua língua lá dentro da minha buceta, sem nojinho, com respeito e cumplicidade. Eu quero gozar quando eu chegar em casa, depois de um dia de cansaço, e encontrar os pratos lavados, os pratos não, as panelas ariadas; eu quero gozar quando encontrar lavadas as minhas calcinhas com marcas de menstruação, por que não?³⁴

As perguntas (nos) silenciam. Os presentes, principalmente, (nós) os homens, têm que “engolir em seco”, pois não dão (damos) conta de responder às inquirições lançadas sem meias palavras. Se antes tivemos “versos-lâminas”, agora nos deparamos com “perguntas cortantes” que cumprem a mesma função: cortam – e tocam – profundamente em nosso inconsciente. O universo heteronormativo não consegue lidar com as ironias e com o ímpeto e a vivacidade de cada questionamento.

Discutir sobre as corporeidades negras é uma ação perlocutória que visa não permitir que a memória e as identidades negras continuem sendo invisibilizadas. A cada dia nos deparamos com mais artistas e autores produzindo trabalhos a partir de uma perspectiva negra e/ou afrocentrada. A arte negra contemporânea traz uma pluralidade de lugares de tratamento e de representatividade das performatividades dos corpos negros em suas distintas faces, lugares de fala e de ocupação identitária. Falar de si é falar do Outro e, ao mesmo tempo, com o Outro. É fazer com que esse Outro possa de fato se converter em Nós. Na arte negra que nos interessa, não há espaços para divisões binárias. É por esse motivo que a literatura afro-brasileira e o teatro negro têm sido, cada dia mais, múltiplos, híbridos e multidisciplinares. Entre artistas e escritores, há o desejo intenso de que sejam criados lugares e espaços para a proposição de trabalhos que tragam temáticas e, de igual maneira, a utilização de estéticas diversificadas que possibilitem

resultados que propiciem a diferença. Prima-se por caminhos estéticos em que sejam destacados os pontos de vista internos das comunidades negras e de seus sujeitos, sejam esses – os pontos de vista – relacionados com os lugares de ocupação social dos negros e das negras, com seus trabalhos, sentimentos, subjetividades, suas posições ideológicas, com seus corpos; enfim, com as suas vidas. Na arte e na literatura negra, héteros, gays, bissexuais e/ou transgêneros buscam espaços de (con)vivências que possam ultrapassar e romper as categorias de gênero, ainda que saibamos das dificuldades de trazer esses temas para o campo das representações artísticas. É ciente desse desafio – que seguirá fazendo parte do cotidiano de artistas, críticos, diretores, escritores, grupos de teatro – que reconheço que as discussões aqui empreendidas não se esgotam neste, e com este, trabalho... Ainda existem muitos lugares de performatividade dos corpos negros que ainda necessitam ser mapeados e trazidos para leitura da cena crítica...

A *segundaPRETA* surge como um espaço de aquilombamento e seguirá, assim espero, a produzir encontros de sujeitos negros dispostos a não permitir que nossa cultura **negra/preta** caia no esquecimento, ação que se faz cada dia mais corriqueira no nosso país, que insiste em desvalorizar a nossa cultura **negra/preta**, que é viva e pulsante, que é presente, passado e futuro. É espaço intervalar mediado na – e a partir – da encruzilhada, como nos propõe Leda Maria Martins (2002, p. 73).

À guisa de conclusão, aproprio-me do texto (palavras/discurso/manifesto) – que a cada apresentação é lido (performatizado) por uma pessoa diferente que está na produção naquele dia específico do evento – e o deixo aqui transcrito para que possa ser ressignificado por cada novo leitor dessas reflexões:

34 ANATÓLIO, Daniele. Lotus. 2016. Fragmentos cedidos pela atriz. Dramaturgia não publicada.

é preciso que eu diga

é preciso que você ouça

a *segundaPRETA* é um movimento-território-quilombo. é um pensamento.

a *segundaPRETA* nasce numa segunda-feira de Exú. Exú é o princípio de tudo, é fio desencapado da força da criação, o nascimento, a célula mater da geração da vida, o que gera o infinito, infinita vezes. é considerado o primeiro, o primogênito; responsável e grande mestre dos caminhos; o que permite a passagem, o início de tudo. Exú é a força natural viva que fomenta o crescimento. é o primeiro passo em tudo.

mas nossos passos não são de hoje, chegamos aqui inspirados por nossa ancestralidade, por outros que assim como nós existem e resistem. e ensinados pela capitã Pedrina “se soubermos de onde viemos, sabemos para onde vamos”. salve, os que caminham! reverenciamos a Terça Preta, realizada pelo Bando de Teatro Olodum em Salvador, que inspirou nossa chegada! Saudamos nossas pretas por suas trajetórias e inspirações! Salve as que vieram antes de nós: Ruth Souza, Zora Santos, Leda Maria Martins, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Pedrina de Lourdes [e Mazza Rodrigues]!

há [dois anos] batemos nossa laje, para fazer e ser A *segundaPRETA*, no feminino. o questionamento sobre o racismo estrutural, nessa ação, atravessa o campo da criação e reflete na estrutura produtiva da *segundaPRETA*.

recebemos em nossa programação trabalhos de artes cênicas feitos por artistas negras e negros, dialogamos sobre nossa arte, escrevemos sobre essas cenas/espetáculos/performances.

daqui do teatro espanca! encontramos a cidade e somos afetados por ela! é preciso que você saiba: somos e estamos ao lado das pessoas LGBTQi+, indígenas, mulheres, marginalizados e pobres. é preciso que você saiba que estamos e somos contrários ao conservadorismo hétero-branco-patriarcal-capitalista. É preciso que você saiba que não se deve desrespeitar pessoas negras ao entrar em nosso quilombo. É preciso que você questione seus privilégios para não tentar usá-los por aqui. É preciso que você saiba que o racismo é ambíguo: ele se afirma na negação. Racismo não é relativo!

nosso ponto está firmado, o corpo apurado, estamos e somos *segundaPRETA* com nossa pele PRETA e nossa arte que é ARTE! com nosso teatro que é TEATRO! Porque é preciso ressaltar o óbvio.

a *segundaPRETA* é de PRETAS e PRETOS para PRETAS e PRETOS e com as PRETAS e PRETOS.

você é convidado a estar com a gente. é convidado a entender que você está em um território PRETO, é convidado a problematizar sua branquitude, a cuidar desse espaço físico e respeitar todas, todes e todos da *segundaPRETA*. aqui trabalhamos para realizar cada edição. é importante que você compreenda que aqui não há serviços.

esse território se movimenta feito lava. pulsante, alerta, ancestral, contemporâneo. é encruzilhada, é corpo, é pele, é pensamento, discussão, reflexão, quilombo, é afeto, é teatro, é chave e abre portões.

Laroié!³⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017. Disponível em: <http://segundapreta.com/>. Acesso em: 5 maio 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1167082200049372/>. Acesso em: 5 maio 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/MostraiInternacionaldeTeatroSP/videos/1811591935539058/>. Acesso: 5 maio 2019.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). **Performance, exílio, fronteiras:** errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

MEDEIROS, Elen; ROJO, Sara (Orgs.). **Dramaturgias & Pulsões Anárquicas.** Belo Horizonte: Javali, 2019.

35 Disponível em: <https://www.facebook.com/segundapreta/>

ESCRIVIVÊNCIAS SOBRE ESPELHOS E ENCRUZILHAS

Renata de Lima Silva – Universidade Federal de Goiás

Resumo: Escrever sobre espelhos e encruzilhas é um exercício de se virar para traz, mesmo ainda em meio da caminhada, para olhar para a trajetória até então percorrida e refletir sobre o que as pegadas que ficaram marcadas no chão têm a dizer, e ainda como esse chão marcou o próprio caminhar. De frente a um espelho e no meio da encruzilhada entre dança, cultura afro-brasileira e trajetória pessoal, minha imagem se multiplica ao refletir minhas negras (an)danças como estratégia de discussão de afropoéticas e espistemologias.

Palavras-chave: escritvivência; (an)danças; encruzilhada.

ESCRIVIVENDO (AN)DANÇAS

Sendo as mulheres negras invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial brasileira, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos de segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala e um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 205).

Embora aqui não me ouse poeta, sinto-me impelida a recorrer à noção de escritvivência como uma licença poética para anunciar meu lugar de fala. Proposta por Conceição Evaristo, a noção de escritvivência refere-se a uma escrita a partir de uma perspectiva afrodescendente, feminina e baseada na experiência.

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p. 202).

Se Conceição Evaristo encontrou em suas escritvivências uma forma de escrita que é como o movimento de “dança-canto que seu corpo não executa”, sinto que a escrita, a partir de uma experiência de um corpo que dança e canta, potencializa-se em narrativas tecidas a partir do exercício de observar as pegadas deixadas no chão, e ainda das marcas do chão nas pegadas. Assim, de frente a um espelho e no meio da encruzilhada entre dança, cultura afro-brasileira e trajetória pessoal, pretendo, com este texto, a partir de uma narrativa pessoal, trazer a baila conceitos e noções que permeiam uma abordagem metodológica do trabalho em dança desenvolvido a partir de afropoéticas e espistemologias.

O CENTRO DE NÓS E A MARGEM DA CIDADE – ANCESTRALIDADE

Esse olhar para traz, além de uma relação com o passado, traz também algo que talvez seja preliminar – a noção de ancestralidade. Minha ancestralidade, que é meu centro, localiza na periferia o lugar geográfico e simbólico ocupado por descendentes de africanos escravizados no Brasil. Pensar a minha experiência periférica não é apenas reconhecer um lugar; é, na verdade, reconhecer a cultura do lugar. E cultura é feita por gente. E a minha gente é preta e pobre, atravessada por muitas diásporas.

Segundo relatos de minha avó Cecília – que N’zambi não se esqueça dela no reino da glória –, a imagem empoeirada é um retrato de uma Congada na cidade de Aparecida do Norte. À esquerda, meu bisavô Antônio Brás e, à direita, um tio-avô, ambos com um tambor na mão.

Eis a ancestralidade como uma identidade cultivada em uma relação com o passado, pretérito que se pode evocar, atualizar e projetar... A cidade de Aparecida do Norte, situada no Vale do Paraíba, donde negros bantos advindos do Congo e de Angola trabalharam escravizadamente nas lavouras de café, é o mais longe que consigo alcançar de minha ancestralidade familiar materna, já anunciada com a presença marcante do tambor, da fé e da comunidade, noções que mais tarde viriam marcar de forma tão emblemática minha atuação na capoeira e no candomblé angola.

Ninguém conhece o trajeto e as gerações da África Banto até Aparecida do Norte, mas podemos imaginar que foi marcado de dor e sofrimento, dos quais não posso me esquecer, mesmo sem tê-los vivido efetivamente. De Aparecida, a diáspora de minha ancestral Cecília, mãe de santo de Umbanda, foi, entre outras paragens, para o bairro Rio Pequeno, onde cresceram meus pais e onde eu e minhas irmãs também crescemos.



Figura 1. Fonte: Arquivo pessoal.

O FUNDO DO QUINTAL E O CHAMADO QUE VEIO DA RUA

“A rua” e “o fundo do quintal”, como espaços sociais em que se constituem importantes práticas culturais negras, marcam minha trajetória, minha construção de identidade e minhas primeiras relações com a dança: no fundo do quintal, o samba; na rua, o *Hip Hop*. Gosto de mencionar essas expressões culturais como constructos de identidade negra e periférica justamente por serem elas expressões culturais populares e urbanas capazes de mobilizar a população negra e/ou periférica na cidade em torno de uma identificação comum, isto é, de um *locus* onde podemos redimensionar o conceito de cultura popular.

Foi nos fundos dos quintais que descobri no meu corpo o prazer de dançar. Aprendi a arranhar o pandeiro olhando atentamente meu pai tocando e a sambar observando minha mãe e minhas tias no miudinho. Aqui é importante que pensemos o fundo de quintal não apenas como um espaço físico. Esse fundo de quintal, na verdade, pode também ser a laje, a cozinha ou a garagem. Trata-se de um lugar simbólico de criar atividade (criatividade), e de um lugar de imagem e ação (imaginação) em que poéticas populares e urbanas se materializam em corpo e som, como uma herança do legado de Tia Ciata e de outras baianas que abriram suas casas no Rio de Janeiro para (re)inventar o samba. O fundo do quintal é como um conceito de sociabilidade negra em que as habilidades para a música e para a dança podiam ser desenvolvidas, além do prazer do estado de alegria próprio da folia e da vadiação.

A ideia de vadiação é importante para compreender a importância do fundo de quintal, mas também outras manifestações negras. Uma ode à vadiação, ao vadiar, à vadiação como uma oposição ao trabalho! Não aquele trabalho que “enobrece o homem”, como diz o ditado, mas aquele que marcou indelevelmente a história do negro e do Bra-

sil, o trabalho escravo. Aquele que não só não enobrecia mas que também extraía a humanidade do africano e de seus descendentes, negando-lhe direitos mais básicos. Mas, à revelia, se cantou, se dançou e se batucou, das senzalas aos morros cariocas, e aos fundos de quintais de periferias paulistanas.

Enquanto o repique dos tantãs insistia em ressaltar que *o sorriso negro, o abraço negro, traz felicidade [...]*, lá de fora um outro som ecoou forte. Fui ver o que era. Dizia que a juventude negra agora tinha voz ativa. Eu tenho algo a dizer

*E explicar pra você
Mas não garanto porém
Que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui!
Para os manos de lá!
Se você se considera um negro
Um negro será, MANO!!!
Sei que problemas você tem demais
E nem na rua não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas
fardados
De cérebro atrofiado não te deixam em
paz
Todos eles com medo generalizam
demais
Dizem que os negros são todos iguais
Você concorda...
Se acomoda então, não se incomoda em
ver
Mesmo sabendo que é foda
Prefere não se envolver
Finge não ser você
E eu pergunto por quê?
Você prefere que o outro vá se foder.
Não quero ser o Mandela
Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende
Mas eu lamento que,
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém
Acho incrível que o nosso compromisso
Já esteja nesse nível
Mas Racionais, diferentes nunca iguais
Afrodinamicamente mantendo nossa
honra viva
Sabedoria de rua
O RAP mais expressiva (E aí...)*

A juventude negra agora tem a voz ativa
 (Pode crer)
 [...]

 Precisamos de um líder de crédito popular
 Como Malcom X em outros tempos foi na América
 Que seja negro até os ossos, um dos nossos
 E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços
 Nossos irmãos estão desnorteados
 Entre o prazer e o dinheiro desorientados
 Brigando por quase nada
 Migalhas coisas banais
 Prestigiando a mentira
 As falas desinformado demais
 Chega de festejar a desvantagem
 E permitir que desgastem a nossa imagem
 Descendente negro atual meu nome é Brown
 Não sou complexado e tal
 Apenas Racional
 É a verdade mais pura
 Postura definitiva
 A juventude negra
 Agora tem voz ativa
 [...]

 Mas da metade do país é negra e se esquece
 Que tem acesso apenas ao resto que ele oferece
 Tão pouco para tanta gente
 Tanta gente
 Tanta gente na mão de tão pouco
 Pode crer
 Geração iludida uma massa falida
 De informações distorcidas subtraídas da televisão
 Fodidos estão sem nenhum propósito
 Diariamente assinando o seu atestado de óbito
 Pô to cansado de toda essa merda que eles mostram na televisão
 Todo dia, mano...não aguento mais, é foda mano...
 Mas onde estão
 Meus semelhantes na TV
 Nossos irmãos
 Artistas negros de atitude e expressão
 Você se põe a perguntar por que
 Eu não sou racista
 Mas meu ponto de vista é que

Esse é o Brasil que eles querem que exista
 Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque
 Eles te mostram um país que não existe
 Escondem nossa raiz
 Milhões de negros assistem
 Engraçado que de nós eles precisam
 Nosso dinheiro eles nunca discriminam
 Minha pergunta aqui fica
 Desses artistas tão famosos
 Qual você se identifica?
 Então, Lecy Brandão, Moisés da Rocha,
 Thaíde e Dj Hum, Ivo Meireles, Moleques de Rua e tal
 E da Zona leste de São Paulo Grupo DMN.
 Pode crer é isso ai.
 Nossos irmãos estão desnorteados
 Entre o prazer e o dinheiro desorientados
 Mulheres assumem a sua exploração
 Usando o termo mulata como profissão
 É mal...
 (Chegou o Carnaval, Chegou o Carnal)
 Modelos brancas no destaque
 As negras onde estão...Ham
 Desfilam no chão em segundo plano
 Pouco original mais comercial a cada ano
 O carnaval era a festa do povo
 Era...mas alguns negros se venderam de novo
 Brancos em cima negros em baixo
 Ainda é normal, natural
 400 anos depois, 1992 tudo igual
 Bem-vindos ao Brasil colonial e tal
 Precisamos de nós mesmos essa é a questão
 DMN meus irmãos descrevem com perfeição então
 Gostamos de nós brigarmos por nós
 Acreditamos mais em nós
 Independente do que os outros façam
 Tenho orgulho de mim, um rapper em ação
 Nós somos negros, sim de sangue e coração
 Mano IceBlue me diz
 Justiça é o que nos motiva, a minha a sua
 A nossa voz ativa

(Voz Ativa, Racioanis Mc's ,1992)

Depois desse chamado (a música *Voz Ativa*), um verdadeiro tratado sociológico – entre outras músicas, debates e experiências que o *Hip Hop* me proporcionou –, nada ficou no lugar. Compreender o racismo para além dos meninos me chamando de “neguinha macumbeira”, “boneca de piche”, “neguinha da favela”, “tição” e “macaca”, para citar apenas os mais recorrentes, foi o despertar de uma consciência histórica e política; foi situar minha condição de mulher preta em um âmbito social que extrapolava o fundo de quintal e o bairro. Ao acompanhar minha irmã mais velha, que fazia parte de um grupo de *rap*, ganhamos a cidade, a galeria da 24 de maio, a São Bento e o Clube da Cidade, na Barra Funda. Nomes como Malcom X, Steve Biko e Martin Luther King começaram a fazer parte de minhas referências, e a dança de rua apareceu como um lugar onde escoou meu desejo latente de dançar.

Embora muito marcante, minha passagem pelo *Hip Hop* foi relativamente rápida, mas abriu uma porta importante de busca por outras expressões de cultura negra. Nessa trilha, a capoeira me arregimentou.

Descobri a capoeira quando minha irmã e as meninas mais velhas interessadas em melhorar sua performance na dança de rua procuraram a capoeira para aprender a fazer movimentos acrobáticos. Desde esse momento, se anunciaram para mim possíveis relações entre o movimento Hip Hop e a capoeira, tema que seria mais tarde discutido por mim na dissertação de mestrado “Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico a partir da cultura popular urbana”.

A entrada na capoeira é um divisor de águas na minha história com as manifestações afro-brasileiras, pois formaliza a ideia de processo de aprendizagem mediado pela figura do mestre, enfatizando também a necessidade de treino e estudo, que já se anunciavam no Hip Hop, mas que não foram encaradas por mim (ainda praticamente criança) com tanta seriedade como na capoeira.

Dessa experiência, ainda bastante presente em minha vida, destaco as ideias de

mandinga, de malandragem e de ginga, noções que arrasto para meu trabalho em dança. Embora a malandragem e a mandinga, na capoeira, sejam frequentemente tratadas como sinônimo, penso-as como noções correlacionadas e até mesmo análogas, mas não unívocas.

Para começar, embora ambos os substantivos sejam femininos, compreendo a malandragem em caráter masculino e a mandinga em caráter feminino, por isso se complementam, feito *yin* e *yang*. A malandragem, ao meu ver, diz respeito ao mundo real e social. Trata-se da capacidade de driblar as adversidades da vida, impostas sobretudo à população de pele preta. Com o jogo de cintura, se sai bem de qualquer situação, mesmo que seja necessário ludibriar o outro ou se impor de forma mais efusiva.

Por outro lado, a mandinga me parece ser algo de um plano menos real e mais imanente, energético talvez, da ordem do feitiço e da magia, estando diretamente relacionada à ancestralidade africana cultivada nos terreiros de candomblé. Diz respeito à capacidade do capoeira de acrescentar “encanto” ao seu jogo.

No corpo e no jogo, é bem verdade que a malandragem e a mandinga se confundem, mas em suas gêneses se diferenciam, pois a primeira é mais urbana e a segunda ancestral. No *Hip Hop*, por exemplo, tem malandragem, mas não tem mandinga, por isso a relação entre a cultura *Hip Hop* e as poéticas populares oriundas das culturas tradicionais de matriz africana parecer-me especialmente potente para tratar a experiência negra brasileira.

E a ginga, que tem mandinga e tem malandragem, se não for dança, o que que ela é? Como diz meu mestre: é passo mágico. Mestre Pastinha, importante guardião da capoeira angola, também dizia que a capoeira era herança adquirida da dança primitiva dos caboclos, do batuque e do candomblé, acentuando seus aspectos ancestrais, que têm na ginga sua síntese.

NEGRAS (AN)DANÇAS

No percurso de minhas negras andanças, e no ato e efeito de olhar para traz, deparo-me também com os espaços formais de aprendizado em dança e com os mestres e mestras que nesse caminho encontrei. Dessas experiências, destaco o aprendizado com a Dança Afro a partir da Cia. Negra Dança Contemporânea Batá Kotô e com as danças populares no Abaçaí – Balé folclórico de São Paulo, ambos no final dos anos 90.

No Batá Kotô, dirigido por Firmino Pitanga, tive a oportunidade de dividir a cena e as salas de aula com figuras como Carlinhos Batá, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Kelly dos Anjos, Letícia Doretto, entre outros. Nesse espaço, me foram apresentados alguns conceitos e procedimentos de dança que me pareceram ser bem próprios da diáspora africana no Brasil, como a relação com o ritmo, a ideia de dançar para o tambor e com o tambor, e também a dança dos orixás.

Embora os orixás, enquanto divindades africanas, já me fossem conhecidos devido à experiência familiar com a Umbanda, foi na Dança Afro que descobri que esses deuses dançavam. Embora evidentemente não se experimentasse a sensação de transe nem na cena nem na sala de aula, incorporavam-se qualidades e energias arquetípicas próprias do universo mitológico de cada orixá.

É interessante perceber que ali não aprendi apenas a movimentar meu corpo em determinado ritmo e estética de movimento, mas uma nova abordagem e entendimento das africanidades brasileiras se descortinaram nas relações entre corpo e mito.

Meu ingresso na Dança Afro foi marcado por um episódio memorável: depois de fazer algumas aulas na Igreja Nossa Senhora da Achirópita, em projeto da Pastoral Afro, fui para o antigo Sesc Pinheiros, que ficava na Avenida Rebouças, à procura de um lugar mais próximo de casa para fazer aulas. Chegando lá, acompanhada por minha tia, des-

cubro que o professor Carlinhos Batá estava viajando. Em seu lugar, estava seu mestre, Firmino Pitanga. Na chegada, fomos recebidas com cortesia, e o mestre Pitanga nos apresentou o percussionista daquela aula. Minha tia imediatamente beijou a mão do senhor. Eu estranhei a cena, embora soubesse que fosse costume antigo beijar a mão dos mais velhos, mas o homem nem parecia tão mais velho do que minha tia. Parece que minha tia reconheceu em sua sensibilidade de “nega véia” a maestria de Mestre Gato, importante nome da capoeira angola, mestre de bateria de Mestre Pastinha. Eu mesma só fui compreender quem era aquela figura dias depois.

Sempre que menciono o termo *Dança Afro*, fico com um certo incômodo desse não ser o jeito mais adequado de se referir à expressão de dança em questão, como já discuti em outra ocasião. Todavia, não trago essa discussão para o contexto deste escrito e assumo essa nomenclatura por ser assim que de fato era chamada em larga escala. Atualmente, vejo um esforço de diferentes artistas em encontrar nomenclaturas que se adequem melhor a suas práticas. Acredito que o coreógrafo e professor Firmino Pitanga, baiano que influenciou de forma significativa a cena de dança negra na cidade de São Paulo a partir de meados dos anos 80, já fazia esse esforço com a ideia de Dança Negra Contemporânea, que, ao meu ver anunciava seu caráter de criação e a afirmação de uma identidade a partir do recorte étnico racial e cultural, mas, na prática, como é um nome muito extenso, chama-se carinhosamente de Dança Afro.

Além da presença marcante da música ao vivo, dos tambores, da relação com o ritmo e da gestualidade dos orixás, destaco nessa experiência também a relação com a gestualidade e a temática da capoeira, como aparecia na coreografia Berimbau, do repertório do Batá Kotô.

Já no Abaçaí, dirigido por Toninho Macedo, para o qual fui levada por uma colega que

dançava comigo no Batá Kotô, outros aprendizados e reflexões foram possíveis. Logo de início, chamou-me a atenção o que diferenciava uma companhia da outra. Para entrar no Batá Kotô, era necessário atender determinados parâmetros técnicos que em certa medida eram bastante rigorosos; no Abaçai, não. Embora critérios técnicos pudessem ser utilizados para a atuação em determinados papéis ou repertórios, a ideia de convivência nos moldes das culturas populares sobrepunha-se ao caráter profissional e espetacular do grupo, que conseguia agregar uma grande diversidade de pessoas, de diferentes faixas etárias, corpos e pertencimentos sociais. Embora o palco também fosse uma das metas do Abaçai, a preocupação de Toninho parecia ser mais como a promoção de uma experiência comunitária em torno de poéticas populares que perpassavam o cantar, o dançar e o se alimentar juntos.

No Abaçai, tive a oportunidade de conhecer manifestações como maracatu, afoxé, jongo, batuque, coco, moçambique, entre outras, aumentando significativamente o léxico de possibilidades de expressão através do movimento dançado.

Acomodo essas experiências em mim como quem arruma a bagagem, e vou-me embora para Campinas cursar a graduação em Dança. Sim! Passei no vestibular contrariando as estatísticas, e o que fui levando em mim felizmente encontrou espaço para crescer, amadurecer e se desdobrar no contexto da universidade. Figuras como Inaicyrá Falcão, Graziela Rodrigues e Eusébio Lobo estimularam o aprofundamento, a reflexão e a expansão de meu interesse em danças populares e cultura afro-brasileira, além do encontro desse repertório com processos de criação em dança contemporânea.

Em uma atitude investigativa, volto a me interessar pelo contexto do movimento *Hip Hop* no estudo de iniciação científica intitulado “No *Hip Hop*: a busca de corpo poeticamente crítico”. Nesse período, talvez tenha dado os meus primeiros passos para uma

dança autoral em que minha trajetória e crítica social – que nesses momentos se acen- tuavam devido ao envolvimento com o movimento estudantil – transfiguravam-se em movimento poético.

Iniciada a trajetória acadêmica, parto para o mestrado, período em que defendo a dissertação, na qual relaciono o *Hip Hop* e a capoeira, almejando o que na ocasião chamei de construção do corpo cênico pautada em uma identidade popular, urbana e negra. Nesse estudo, aponto a negritude, a ma- landragem, a violência e o enfrentamento como elementos que aproximam essas duas manifestações culturais criadas nas américas a partir de experiências afrodescendentes, mas separadas pela linha do equador.

Com o fim do mestrado, considero encer- rada a minha questão com o *Hip Hop*, agrade- da por todos os encontros e aprendiza- dos, mas a essa altura com certo incômodo em relação a algumas questões observadas: o machismo e um forte apelo ao consumis- mo e ao modismo. Além do mais, no trans- correr dessas negras (an)danças, fui sendo cada vez mais seduzida pelas mandingas da Capoeira Angola e de outras performances ritualísticas afro-brasileiras. Faço a escolha de não querer mais lidar com as denúncias e com a realidade à queima roupa e cultivar a alegria das rodas com tambor, berimbau e umbigada, reconhecendo nelas também uma medida de lamento, denúncia e resis- tência.

No doutorado, defendo a tese “Corpo Li- miar e Encruzilhadas – processo de criação em Dança”, publicada pela editora UFG, em 2012, com segunda edição em 2016. Nesse trabalho, estive particularmente interessada no fenômeno de manifestações populares de matriz africana banto de diferentes esta- dos brasileiros coabitarem o mesmo espaço- tempo na cidade de São Paulo. A capoeira de Salvador, o samba de roda do Recôncavo, o tambor de crioula maranhense, o jongo de Guaratinguetá e o batuque de Tietê, tudo acontecendo em uma mesma cidade, o que

abre a possibilidade de um mesmo corpo ser atravessado por essas distintas manifestações, mas de mesma origem matricial.

O estudo, também desenvolvido na linha de pesquisa de “Processos de Criação”, teve como objetivo o desenvolvimento de uma abordagem metodológica de dança que trouxesse para a sala de aula, para a sala de ensaio ou mesmo para a cena, um estado corporal vivenciado na performance ritual da Capoeira Angola e dos Sambas de Umbigada.

A esse estado corporal chamei de *corpo limiar*, entendido como experiência que transborda a cotidianidade e que instaura uma encruzilhada, ao mesmo tempo em que é criado por ela. Por sua vez, a encruzilhada é o espaço-tempo em que identificações corporais de matriz africana, elaboradas no processo histórico da formação cultural brasileira, são atualizadas e recriadas.

Entre o mestrado e o doutorado, essa abordagem metodológica foi se desenhando em alguns procedimentos que têm na Instalação Corporal seu ponto de partida. A Instalação Corporal é, então, um dispositivo para acionar o corpo em um estado de dilatação propício tanto para o desenvolvimento de uma consciência corporal e domínio do movimento, como para laboratórios de criação, oferecendo também um caminho para entrar na capoeira e nos sambas de umbigada sem reduzir essas expressões a apenas passos de dança.

Esse estudo foi realizado em dois campos: nas encruzilhadas, isto é, rodas de capoeira, jongo, samba de roda, tambor de crioula; e em batuques, que aconteceram em São Paulo de 2006 a 2009, sem desconsiderar minha experiência anterior com essas práticas. O estudo também foi realizado no Núcleo Coletivo 22, onde uma abordagem metodológica de trabalho de formação/criação em dança foi se constituindo, considerando a minha experiência nas encruzilhas e também minha trajetória de formação em dança.

(IN)CONCLUSÃO

Sou uma trança, como aquelas que eram tecidas em meus cabelos, ao me sentar entre as pernas de minha de minha mãe, em um dia domingo. Uma trança feita no limiar entre a delicadeza e a firmeza.

Os fios que tramaram a trança que sou não são muitos, mas são fortes. Verdadeiros elos entre o onde estou e o por onde eu passei. Fios crespos, impregnados de gente, lugares e memórias...

O primeiro fio é lá de casa, o sobrado no Rio Pequeno, o terreiro na casa de vó, o samba no fundo de quintal, os cafezais do Vale do Paraíba. Já o segundo se desenrolou do novelo das escolas que lapidaram em mim a arte do meu próprio movimento. O terceiro é desta mesma linha, saltou da ginga de meus mestres e mestras do jogo de mandinga. Por fim, o quarto fio veio de um lugar de fundamento e segredo, que me faz ser e sentir como filha do caçador e da senhora dos ventos.

Sou trama, sou trança.

(Renata Lima, relato-biografia para exposição Mulheres Negras na Dança, São Paulo – 2017)

Do fundo de quintal, fui para a rua; da rua ginguei para as rodas de capoeira, onde ainda sou e estou, sem perder a oportunidade de conhecer outras rodas: de jongo, de samba de roda, de tambor de crioula... A experiência acadêmica agregou a essa formação popular um interesse pela busca de uma poética própria, arraigada em valores de africanidades brasileiras, e o comprometimento com a educação do sensível, bem como com a educação para as relações étnico-raciais.

Atualmente me vejo constituída numa encruzilhada identitária: Renatinha Zabelê, capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e coordenadora do Projeto Águas de Menino, uma proposta de Educação de Fundo de Quintal a partir da capoeira angola; Prof.a Dr.a Renata de Lima Silva, do curso de Dança, Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação

em Artes da Cena da Universidade de Goiás; Renata Lima, diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e, por fim, Kabilaeuata, makota do Terreiro de Candomblé Angola Nzo ria Nzambi, raiz Tumba Junsara.

Assim a capoeira, a universidade, a companhia de artes cênicas e o terreiro de candomblé são quatro vias da encruzilhada onde estou embarçada: na capoeira, sou do candomblé; na dança, sou da capoeira; na universidade, sou artista; e na arte, sou acadêmica.

Entre tramas, tranças, encruzilhadas e escriviências, me volto para frente para continuar minhas (an)danças, aprendendo e ensinando a partir de poéticas e epistemologias negras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EVARISTO, Conceição. Dos sorrisos, dos silêncios e das falas. *In*: SCHNEIDER, Liane; MACHADO, Charliton (Orgs.). **Mulheres no Brasil: Resistência, lutas e conquistas**. João Pessoa: Editora Universitária -UFPB, 2009b. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/dos-sorrisos-dos-silencios-e-dasfalas.html>. Acesso em: 5 jun. 2019.

SILVA, Renata de Lima. **Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana**. 2005. 139 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

_____. **O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. 2010. 227 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ISBN: 978-65-990276-5-9

CRL



9 786599 027659

Realização:



Apoio:

