



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG**

INSTITUTO DE ENGENHARIAS E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

**MESTRADO ACADÊMICO EM SOCIOBIODIVERSIDADE E TECNOLOGIAS
SUSTENTÁVEIS - MASTS**

JOSÉ RINARDO ALVES MESQUITA

**CORPO E ANCESTRALIDADE EM DANÇAS NEGRAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE PERTENCIMENTO AFRO NO PONTO DE
CULTURA GALPÃO DA CENA- ITAPIPOCA-CE.**

REDENÇÃO – CEARÁ

2016

JOSÉ RINARDO ALVES MESQUITA

CORPO E ANCESTRALIDADE EM DANÇAS NEGRAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE PERTENCIMENTO AFRO NO PONTO DE
CULTURA GALPÃO DA CENA- ITAPIPOCA-CE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação- Mestrado acadêmico em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis.

Orientador: Prof. Dr. Luís Tomás Domingos.

REDENÇÃO-CEARÁ

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira

**Direção de Sistema Integrado de Bibliotecas da UNILAB (DSIBIUNI)
Biblioteca Setorial Campus Liberdade
Catalogação na fonte**

Bibliotecário: Gleydson Rodrigues Santos – CRB-3 / 1219

M543c

Mesquita, José Rinardo Alves.

Corpo e ancestralidade em danças negras brasileiras contemporâneas: processos de pertencimento afro no ponto de cultura galpão da cena- Itapipoca-CE. / José Rinardo Alves Mesquita. Redenção, 2016.

197 f.; 30 cm.

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Acadêmico em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis - MASTS da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB.

Orientador: Prof. Dr. Luís Tomás Domingos
Inclui figuras e referências.

1. Danças Afro-brasileiras. 2. Corpo e ancestralidade. 3. Dança - Aspectos antropológicos - Brasil. I.
Título

CDD 793.3

JOSÉ RINARDO ALVES MESQUITA

CORPO E ANCESTRALIDADE EM DANÇAS NEGRAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE PERTENCIMENTO AFRO NO PONTO DE
CULTURA GALPÃO DA CENA- ITAPIPOCA-CE.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação- Mestrado acadêmico em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis.

Aprovada em 03/ 06/ 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luís Tomás Domingos (Orientador)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB

Prof^a. Dr^a. Sandra Haydeé Petit

Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^a. Dr^a. Marcela Magalhães de Paula

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – UNILAB

A Deus e a todos meus ancestrais,

À minha mãe Iêda Alves e ao meu Pai
Fransquinho (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, que me dá a vida para seguir com livre arbítrio os caminhos que trilho.

A todos os meus guias espirituais que sempre me acompanham nessa jornada de evolução da consciência e aperfeiçoamento moral;

À minha linda família – em especial minha mãe Iêda Alves -, que me ama incondicionalmente e ajuda-me sempre a galgar meus sonhos.

Aos meus irmãos pelo amor e apoio moral, torcendo sempre por mim: Franciêda, Ricardo e Renatinho;

Ao meu companheiro de todas as horas, Wanderley Nepomuceno que acompanhou de perto todas as dores, alegrias e conquistas de minha caminhada acadêmica. Com seu carinho e atenção, cuidou para que eu pudesse resistir a todos os obstáculos. Muito grato por sua presença em minha história;

Ao meu grande Orientador Prof. Dr. Luís Tomás Domingos pelas orientações e por acreditar em minha pesquisa;

Ao meu querido amigo Mirtiel Frankson, professor doutorando em Educação pela Universidade Estadual do Ceará- UECE, pelo incentivo, acompanhamento, orientações e discussões epistemológicas. Grato pela paciência e pela responsabilidade em fazer com que eu chegasse até aqui. Sem sua ajuda desde o acompanhamento nos projetos de pesquisa, nada disso seria possível. Muito grato.

À Professora pós-doutoranda, Marcela Magalhães pela amizade, pelas orientações, dicas e valorização de meu trabalho;

À professora Dr^a. Sandra Petit - UFC, pela inspiração e admiração em torno de suas pesquisas, pela ancestralidade corporal que nos oferece enquanto caminho epistemológico e pelas contribuições na Dissertação do Mestrado.

À minha amiga, professora e doutoranda em Educação pela UFC, Adilbênia Machado, pela colaboração, amizade, apoio e inspiração por meio da ancestralidade e encantamento;

Aos meus professores do Mestrado em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis da UNILAB-CE, que enriqueceram minha vida acadêmica: Professor Dr. Cássio Rubio, Professor Dr. Juan, Professor Dr. Hugo e Professor Dr. Carlos Tavares.

Aos novos amigos que fiz na turma de Mestrado, meu apreço e desejo de sucesso.

Ao meu amigo Gerson Moreno, fundador da Cia. Balé Baião e do Ponto de Cultura Galpão da Cena pela inspiração da pesquisa e por seu trabalho que nos faz acreditar que é possível continuar na militância sociocultural numa lógica dançante e afroancestral;

Aos meus amigos artistas do Ponto de Cultura Galpão da Cena – Cia. Balé Baião, que fazem de sua arte seu projeto de vida: Benedita Márcia, Edileusa Inácio, Vaneila Ramos, Viana Júnior,

Cacheado Braga, Edilene Soriano, Gil Oliveira, Rafaela Lima, Agricélia, Idelfonso Andrade e Nívea Jorge, Axé a todos os núcleos residentes neste grande e empreendedor projeto cultural de Itapipoca.

Aos (às) meus (minhas) queridos (as) amigos (as) Edinando Alves, Marcos Braga, Meire Mesquita, Eveline Soniele pelo apoio, incentivo e companheirismo na caminhada pessoal e cultural de Itapipoca-CE. Grato pelos sonhos e projetos compartilhados.

Aos meus amigos e companheiros dos projetos culturais de Itapipoca: Programa de Integração AABB-Comunidade, Circo Escola, Museu da Pré-história e Centro Integrado de Esporte e Cultura-CIEC minha eterna gratidão por ser terreno fecundo de desenvolvimento sociocultural e educativo;

Aos meus amigos e colaboradores entrevistados para o aprofundamento desse trabalho – Rui Moreira, Andréa Bardawil, Neném do Trairi, Tiago, Benedito, Nínívia Maciel, Rubens Lopes, Zé Américo, Nazaré Rocha e outros amigos que colaboraram direta ou indiretamente com essa realização.

Aos amigos de trabalho da Coordenadoria de Cultura de Itapipoca: Fernando Vasconcelos, Jonas Cordeiro e Erbeson Araújo, pelas parcerias e projetos compartilhados em torno do fortalecimento de nossa cultura.

Aos meus irmãos do Centro Espírita Bezerra de Meneses de Itapipoca - CEBEM, que me ajudaram com seus ensinamentos a ser uma pessoa melhor.

A todos vocês, abraxés e meus mais sinceros votos de gratidão.

“Não venho armado de verdades decisivas. Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais. Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas. Essas coisas vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida”.

(Fanon, 2008, p.25)

RESUMO

Este estudo apresenta as relações entre corpo e ancestralidade africana sob as bases das danças negras brasileiras contemporâneas vivenciadas no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca e suas implicações nos processos de pertencimento afro experimentado entre os dançarinos e dançarinas no cotidiano desse espaço-arte. O corpo aqui é visto, então, enquanto construção cultural resultado de relações históricas e sociais, trás um legado ético-estético capaz de nos possibilitar processos criativos que se traduzem por meio de uma poética contemporânea em dança. Sendo assim, as ações corporais são carregadas de memórias ancestrais, de significados ritualísticos que carregamos enquanto seres humanos. Ele é o elemento fundante que instalou os sentidos e significados desse pertencimento afro, tendo como referências as danças experimentadas e conceituadas no Galpão da Cena de Itapipoca. A pesquisa, portanto, se utilizou de uma abordagem teórico-metodológica do estudo de caso do tipo etnográfico, tendo em vista seu caráter de imersão específico num determinado contexto pesquisado, sua vivência e acompanhamento atento das situações do cotidiano. Assim, o estudo adotou uma variedade de procedimentos de coleta de dados, tais como: a observação, a entrevista e aproximação de análise documental, tais como: fotografias, vídeos e publicações em livro. Por meio desse caminho escolhido e das vivências-observações no espaço, pôde-se chegar à compreensão de que as danças negras brasileiras podem ser formas de acesso aos canais de pertencimento de nossas matrizes africanas. Pensar, portanto, num corpo que se move na experiência de uma ancestralidade negro-africana é estabelecer outras matrizes referenciais de convivência consigo, com a terra e com os seres que habitam nela. É um movimento de libertação e dos sentidos de pertencimento afro que escoam por entre nossas corporeidades em relação com a sociobiodiversidade da terra.

Palavras-chave: Corpo. Ancestralidade. Dança. Pertencimento Afro.

ABSTRACT

This study aims to analyze the relationship between body and ancestry of Afro-Brazilian contemporary dances, the “Ponto de Cultura Galpão da Cena” of Itapipoca, and its implications for “african” belonging processes, experienced by the dancers every day in this “space art”. The body here is seen, then, as a cultural construct result of historical and social relations, having an ethical and aesthetic legacy that allows the creative processes that are translated into a contemporary poetic dance. Thus, bodily actions are loaded with ancestral memories of ritualistic meanings that we possess as human beings. They were the founding elements who installed the meanings of African belonging, taking as reference the experienced dances at Itapipoca. The research, therefore, was used a theoretical and methodological approach of the ethnographic case study, in view of its specific character immersion in a particular context researched, their experience and careful monitoring of everyday situations. In this way, the study adopted a variety of data collection procedures, such as observation, interviews and document analysis approach, such as photos, videos and publications in book. Through this chosen path and experiences, observations in space, it was possible to come to the realization that black Brazilian dances can be forms of access of “belonging” to our African origin. Therefore, a body that moves in the experience of a black African ancestry is to establish other reference matrixes of living with ourselves, with the earth and the creatures that inhabit it. It is a liberation movement and African belonging senses that flow through our bodies in direction to “sociobiodiversity land”.

Keywords: Body. Ancestry. Dance. African belonging.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Cia. Balé Baião – Imagem do vídeo-dança- Tábua.....	125
Figura 2 - Cia. Balé Baião - Espetáculo no Centro Dragão do Mar.....	125
Figura 3- Aulas de Danças Negras Brasileiras	126
Figura 4 - Ensaio fotográfico com a Cia. Rebentos	127
Figura 5 - Tambores Afrobaião	128
Figura 6- Exposição fotográfica no Galpão da Cena	129
Figura -7 - Apresentação de danças negras brasileiras.	131
Figura 8- Oficina de Danças Negras	132
Figura 9 - Cartaz de divulgação.	134
Figura 10 - Mostra Arte Caseira no Ponto de Cultura Galpão da Cena.	134
Figura 11- Fachada da casa de apoio da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca	137
Figura 12 - Plateia na Mostra Performática Intenções no Ponto de Cultura Galpão da Cena. ...	137
Figura 13- Encontros das cidades na Mostra Intenções. Julho/2015. Foto: Rinardo Mesquita. .	138
Figura 14- – Ensaio do Espetáculo Bori. Cia. Balé Baião	140
Figura 15- Bloco Afrobaião	141
Figura 16- Dramas populares.	142
Figura 17- Circulação do Espetáculo Negrume	144
Figura 18 - Cia Balé Baião em experimento	148
Figura 19 - Oficina Corpubuntu na UNILAB-CE. Março/2016..	148
Figura 20- Ensaio de canções bloco Afrobaião. Fevereiro/2016. Foto de Rinardo Mesquita. ...	150
Na sequência, Figura 21- Espetáculo Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca e Figura 22- Espetáculo Bori..	154
Figura 23 - Fachada da frente do Galpão da Cena, Figura 24 - Parte interna do Galpão, instalação cênica na Mostra Intenções.	158
Figura 25- Salão de apresentações, ensaios e formações. Figura 26 - Corredor de acesso ao Galpão da Cena.	158
Figura 27 - apresentação do Orixá Iemanjá e o caboclo pecador e Figura 28 - apresentação dos Orixás Oxalá e Oxum (criança). Carnaval/2016	159
Figura 29 - Ensaio aberto do Bloco Afrobaião de Itapipoca.	160
Figura 30 - Espetáculo Negrume no Paraguay.....	162
Figura 31 - Espetáculo Negrume	163
Figura 32 - Vivência na natureza, elenco do espetáculo Negrume.	164

Figura 33 – Ritual de agradecimento após os espetáculos.	167
Figura 34 - Espetáculo Negrume na Comunidade Quilombola	169
Figura 35 - Aula de corpo - Escola Livre de Dança - Galpão da Cena.	191
Figura 36 - Exercícios de corpubuntu - Escola Livre de Dança. Foto Rafaela Lima.....	191
Figura 37- Exercícios experimentais do corpo ancestral africano.	191
Figura 38- Exercícios do olhar - Corporeidades afrobiocêntricas.....	192
Figura 39- Minicurso corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea.....	192
Figura 40 - Minicurso corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea.....	192
Figura 41- Vivência de preparação dos grãos da terra- Espetáculo Bori.	193
Figura 42- Aula o corpo afroancestral - Escola Livre de Dança.....	193
Figura 43- Oficina- Dança dos Orixás com alunos de escolas públicas..	193
Figura 44- Espetáculo- Prelúdios para danças caboclas	194
Figura 45- Espetáculo Bori no Dragão do Mar..	194
Figura 46- Na sequência espetáculo Bori e Figura 47 - Bloco afrobaião	195
Figura 48- Na sequência tambores afrobaião e Figura 49- Comunidade quilombola de Água Preta	195

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AARTI.	Associação de Artes Cênicas de Itapipoca
AABB	Associação Atlética Banco do Brasil
ACAFI	Associação Comunitária de Assistência à Família de Itapipoca
Cia.	Companhia
CIEC	Centro Integrado de Esporte e Cultura
CITA	Companhia Itapipoquense de Teatro Amador
CEBs	Comunidades Eclesiais de Base
FACEDI	Faculdade de Educação de Itapipoca
FENITA	Feira de Negócios de Itapipoca
GRAMIR	Grupo Artístico Mistura de Raças
GTP	Grupo de Teatro Popular
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
Km	Quilômetro
MAC	Movimento de Adolescentes e Crianças
MARCA	Movimento de Artistas da Caminhada
MUPHI	Museu da Pré-história de Itapipoca
PAC	Pastoral de Adolescentes e Crianças
PJMP	Pastoral de Juventude do Meio Popular
P.O	Pastoral Operária
P.U	Pastoral Urbana
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SOPRAFI	Sociedade de Promoção e Apoio à família de Itapipoca
TEM	Teatro Experimental do Negro
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UNILAB	Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileiro
UNIMED	Sociedade Cooperativa de Trabalho Médico
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

Saudações

Mo juba akoda

Mo juba aseda

Atiyo ojo

Otiwo oorun

Ikorita meta ajalaye

Enyin Baba-nla mi, iba

/ba ni mo wa fi ighayije

Ki nto maa lo

E ma je iba naa o wun mi

Bi ekolo ba juba He,

lie a lanu fun

Iba ni mo je o,

E la na ko mi

Eu saúdo os primórdios da Existência.

Saúdo o Criador.

Saúdo o sol nascente.

Saúdo o sol poente.

Saúdo as três encruzilhadas que unem o mundo visível ao invisível.

Meus antepassados, eu os saúdo.

Meu tempo presente é para fazer saudações.

Antes que eu inicie minha caminhada,

Não deixem de ouvir minhas saudações e me abençoem.

Quando a minhoca saúda a terra,

A terra se abre para que ela entre.

Eu os saúdo.

Abram caminho para mim¹.

¹ Pedido de permissão aos mais velhos e aos ancestrais para começar os trabalhos (Ronilda Ribeiro, 1998, p. 56).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	17
1.1 Primeiras motivações: os lugares que habitei.....	17
1.2 “De onde eles vêm, as pedras estalam.” O lugar dos sujeitos da pesquisa.....	23
1.3 A Pesquisa	27
1.3.1 Visões preliminares	29
1.3.2 Metodologia.....	34
2. O CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES.....	39
2.1 O corpo na história.	39
2.2 O Corpo nas sociedades tradicionais africanas	49
2.3 Corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea.	53
3. A CULTURA DA DANÇA	57
3.1 A Dança e os tempos.	57
3.2 A contemporaneidade nas Danças Negras: sentidos plurais.	65
3.3 Danças Africanas:.....	70
3.3.1 Música e dança: ritmos do sagrado-profano.....	74
3.3.2 Pés nus: a dança-chão.....	75
3.4 Danças Negras Brasileiras Contemporâneas.	77
4. A DANÇA E O CORPO NA ANCESTRALIDADE AFRICANA	92
4.1 Ancestralidade Africana no Brasil.....	92
4.2 Dança-encantamento: poéticas da ancestralidade.....	98
4.3 Corpubuntu: estéticas negras de uma dança coletiva.	102
5. CORPO E DANÇA NOS PROCESSOS DE PERTENCIMENTO AFRO	107
5.1 Sentidos do Pertencimento afro: O corpo como território da cultura.....	107
5.2 Pertencimento afro-brasileiro: desafios e perspectivas.	111
5.3 Arte, Dança e Pertencimento.....	116
6. PONTO DE CULTURA GALPÃO DA CENA.....	120
6.1 Galpão da Cena: [...] de serraria à espaço-arte.	120
6.2 Núcleos artísticos residentes: vidas coletivas, afetos compartilhados.....	124
6.3 Mostras de Artes permanentes: formação de plateia.	133
6.4 Danças Pretagógicas: Princípios pedagógicos para danças negras Brasileiras no Ponto de Cultura Galpão da Cena.	139
6.4.1 Dramaturgia do corpo comum e singular.	141

6.4.2 Conflito Cênico sensorial.	145
6.4.3 Mística ubuntu dos afetos.	146
6.4.4 Autonomia Criativa.	151
6.4.5 Economia de recursos.	152
6.4.6 Verdade do movimento.	155
6.5 Marcadores de pertencimento afro no Galpão da Cena.	157
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.	172
REFERÊNCIAS:	179
APÊNDICE	189
ANEXOS.	191

1. INTRODUÇÃO

1.1 Primeiras motivações: os lugares que habitei.

. A pesquisa tem relação com os lugares que habitei e construí ao longo da minha história. Os cheiros, as cores, as texturas, as formas, os sentidos foram sempre influenciados pela capacidade criativa de inventar e recriar lugares e situações. Os lugares que expresso não têm a ver somente com determinações de espaços geográficos, a noção de lugar é mais do que um espaço, ele é inventado e recriado. Essa ideia comunga com o que nos diz o antropólogo Augé (1994, p.73) quando afirma que “um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico,” fora disso, o espaço passa a ser um não-lugar. Ou seja, as memórias, as relações estabelecidas, as identidades constituídas formam o arcabouço do que chamamos de lugar. “O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p.95). Por isso, esse não-lugar seria uma espécie de ausência de si mesmo, de não referência afetiva e relacional, tem a ver com a não permanência, com a não criação de vínculos afetivos e históricos. Espaços de trânsito e passagem seriam, neste sentido, vistos como um lugar sem permanências, nem vínculos. As emergências do tempo que corre apressadamente numa velocidade sem precedentes criariam espaços outros de pertencimento.

Sentir-se como parte de alguma coisa ou situação, vislumbrar um estado de pertencimento tem referência com estados de permanência. Um tempo sem pressa, com calma e numa velocidade que me permita ficar por um maior espaço de tempo num determinado lugar. A atitude e os diferentes estados de permanência vão criando sentimentos de pertencimento, relação e vínculo com o lugar que habitamos. Neste sentido, a arte sempre foi território onde me referenciei. Um lugar que habitei e permaneci para produzir sentidos e significados para minha maneira de coexistir e ressignificar o mundo em que vivo. Uma vida marcada pelo lúdico, pela capacidade inventiva do cotidiano, pelos (as) amigos (as), pelas encenações nas ruas, praças e teatros, pelas danças... Enfim, a arte estava em mim pelos sentidos corporais e pelos vínculos que se formavam ao meu redor. Lugares que habitei com um corpo inventivo, aberto às múltiplas influências do cotidiano e das relações que eram estabelecidas.

Portanto, a arte será o território por onde falo, dialogo e expresso meus desejos de aprofundamento da vida.

A infância foi marcada por três dimensões que considero basilares ao processo de criação artística: os (as) amigos (as), as brincadeiras (lúdico) e a inventividade. O habitar as ruas e os bairros da cidade com outras crianças em situação de ludicidade, sempre foi algo que marcou profundamente minha existência até hoje. O fato de estar sempre com amigos, em grupinhos organizados da rua, foi algo fundamental para solidificar minha capacidade de gerar vínculo. Gostar e alegrar-se por estar junto. O estar junto me completa e plenifica minha existência.

Lembro-me com muita propriedade de um bloco carnavalesco que eu e meus amigos criamos em minha rua, no ano de 1987, chamado de BUC – Bloco Universal da Criança. Um bloco que anunciava para a cidade, que as próprias crianças e adolescentes poderiam constituir por si mesmas, de forma autônoma, criativa e protagonista, um bloco para desfilar no Carnaval da cidade de Itapipoca-CE. Foi a primeira organização informal artística da qual fazia parte. A dança e a música embebidas pelo ritmo alegre e envolvente do samba já contagiava meu corpo de menino-criador.

Desde muito cedo, especificamente a partir do ano de 1986, comecei a participar de movimentos e pastorais sociais da Igreja Católica. O grupo de Coroinhas e a Pastoral de Adolescentes e Crianças – PAC- foram as primeiras organizações das quais fiz parte. Eram espaços de aprendizagem, de troca de experiências, de vivência das coletividades. Foi em especial na PAC, que estava ligada a um movimento nacional conhecido como Movimento de Adolescentes e Crianças- MAC-, que constituí grande parte de minhas expressões artísticas nas áreas do Teatro e da Dança.

O primeiro grupo artístico que formei dentro da PAC foi o Grupo Artístico mistura de raças – GRAMIR. De 1988 a 1993, esse grupo produzia, estudava, ensaiava e montava obras de cunho afro-brasileiro. As músicas, danças e encenações que traziam os elementos da cultura negro-africana e brasileira, foram o repertório artístico que o grupo elegeu como marca cultural de suas produções. Na época desenvolvíamos uma arte militante comprometida com causas sociais. No nosso caso, a causa negra e indígena foi o território de habitação e produção artística.

Nas décadas de 60 a 80, a Igreja Católica brasileira e latino-americana fundamentava-se nos princípios da Teologia da Libertação, tendo como principal representante no Brasil o então padre e frei franciscano Leonardo Boff. Havia uma

atenção especial, um compromisso firmado com as minorias oprimidas, com as demandas excluídas da sociedade. Fazíamos a chamada “*arte da caminhada*”, ou arte comprometida com a causa da justiça e defesa dos direitos humanos vislumbrando construir uma nova sociedade através da mobilização popular, inseridos em grupos da PAC (Pastoral de Adolescentes e Crianças), Pastoral Urbana (PU), Pastoral Operária - (PO), Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e Pastoral da Juventude do Meio Popular (PJMP). Coletivos populares organizados na zona urbana e rural que procuravam refletir e vivenciar o Evangelho de Jesus no meio dos mais necessitados.

Em todos esses movimentos a arte estava sempre presente enquanto maneira específica que encontrei para corporificar a luta e a esperança de dias melhores. Uma arte-militância comprometida com um tipo de discurso politicamente engajado. E quando falo de arte, remeto-me a corpo, pois foi por meio das artes do teatro, da dança e do canto que pude experimentar as lutas e desejos do povo que transpirava desejo de libertação e melhores condições de vida. Nos encontros, seminários, congressos, manifestações de rua, ensaiávamos o mundo novo que havia de nascer, com nossas vozes, cantos, gritos, danças e afetos. Meu corpo já vivia nas suas mais variadas manifestações de rua e de arte, um apelo a modos possíveis de viver e atuar na sociedade.

Em meados de 1993, os grupos artísticos que pertenciam a essas pastorais sociais da cidade de Itapipoca-CE, estavam situados em diferentes bairros, paróquias e agregavam muitos adolescentes, crianças e jovens. Eram eles: GTP (*Grupo de Teatro Popular*) e *Cativarte*, ambos do bairro Violeta, o MARKSHOW do bairro Picos, Grupo *União dos Jovens* do bairro Área Nobre o GRAMIR (*Grupo Artístico Mistura de Raças*) e a CITA (*Cia. Itapipoquense de Teatro Amador*), ambos atuantes no centro da cidade; e finalmente o Grupo *Novo Horizonte* do bairro Fazendinha. Dois desses grupos, MARKSHOW e CITA, não estavam ligados às pastorais da Igreja Católica, mas mesmo assim sempre nos encontrávamos para construir festivais nas praças e bairros. Éramos um coletivo artístico que já vislumbrava a possibilidade de pertencermos a uma organização artística a nível estadual e nacional conhecido como Movimento de Artistas da Caminhada – MARCA.

O MARCA também nasceu e estava ligado aos anseios de luta e libertação da Igreja Católica de base popular. Entretanto sua militância estava situada apenas no território da arte, por isso reunia artistas de teatro, dança, música, artes visuais, literatura e cinema. A expressão caminhada tinha para esse movimento uma ideia de

comprometimento com o planeta, com as pessoas, de forma comunitária e coletiva. A caminhada era movimento de ação estética, uma estética da libertação e da coletividade.

Em abril de 1993, organizamos a primeira semana da Resistência Cultural de Itapipoca. Um evento alternativo, itinerante, pois acontecia em diversos espaços públicos dos diferentes bairros da cidade. A experiência foi um sucesso, os espaços ficaram inteiramente ocupados e víamos na população uma alegria e satisfação em ter artistas de diversas áreas ocupando a cidade com arte, debate, reflexão e muita afetividade. A partir daquele momento, passamos a compor o coletivo MARCA Itapipoca. Um coletivo de artistas que se encontrava para propor ações de formação e produções artísticas. Eventos, encontros, festivais, reuniões, muitas ações e sonhos em conjunto.

No período de 19 a 21 de agosto de 1994, realizamos nosso primeiro grande encontro regional de artistas, chamado de Aconchegão de Arte-Vida. O nome foi inspirado nos encontros nacionais e estaduais do MARCA conhecidos como *aconchegos*, pois nesses encontros primava-se principalmente pelos afetos, pela partilha, pelo senso comunitário que fortaleceria a caminhada.

O termo *arte e vida* estavam justapostos, inscritos num mesmo plano, entrelaçados num mesmo ritmo existencial. A vida está dentro da arte e esta parte dela como primeira manifestação criadora. Tudo estava relacionado e ritualizado.

Havia uma mística ritualística que fundamentavam os encontros. A arte nascia da vida permeada de sons e movimentos da ancestralidade. As rodas das danças ancestrais dos povos originários da comunidade dos Tremembé faziam parte das vivências e rodas de debate. Cresci carregando no corpo as marcas de minha ancestralidade afrodescendente e dos povos originários. Habitei no Movimento de Artistas da Caminhada durante quase dez anos e nele vivenciei a sinergia dos corpos comunitários, integrados num grande círculo. Minha arte ganhava mais sentido porque estava junto a outros artistas, grupos e coletivos de arte-militante.

Nessa época, já olhava para meu corpo e para os corpos dos povos indígenas, artistas e companheiros de movimentos sociais e já surgiam as primeiras inquietações a cerca desse corpo-arte em sua relação com nossos ancestrais negros e indígenas. De onde viemos? Para onde vamos? Qual nossa identidade enquanto negros e negras? Ou seja, já nascia ali um desejo de aprofundar questões importantes sobre nossa ancestralidade afro-brasileira e indígena.

Depois desta experiência do MARCA, comecei a participar de outros movimentos culturais da cidade de Itapipoca. Nas escolas públicas da cidade fundamos a *Cia. Estalos de Teatro* e o *Grupo Ghota* de teatro amador. Na Faculdade de Educação de Itapipoca – FACEDI/UECE, cursando Licenciatura em Pedagogia, participava como bolsista de iniciação artística com o projeto Varal de Ideias e o núcleo de teatro.

No ano de 2000 foi fundada a Associação de Artes Cênicas de Itapipoca-AARTI, que reunia artistas de dança, teatro, literatura e música cênica. Dentro desta associação, fundamos o Núcleo HUMUS de Pesquisas Teatrais, um grupo de teatro que reunia atores e bailarinos de diversos grupos de arte da cidade de Itapipoca que desejavam aprofundar o teatro numa perspectiva mais profissional e comprometido com o estudo e a pesquisa sobre o corpo cênico.

O HUMUS nasceu em 2002, exatamente da fusão de integrantes de dois grupos de teatro que já existiam na cidade a cerca de uns dez anos: *Cativarte e Estalos*. No primeiro ano (2002), o grupo vivenciou um momento peculiar de formação, leituras e vivências teatrais. Privilegiávamos num primeiro momento, durante uns seis meses, a busca pelo conhecimento teórico: conceitos específicos da área, história do teatro mundial e brasileiro, textos dramáticos, textos filosóficos, poéticos e como resultado das discussões, fazíamos vivências. Havia em nós o desejo pelo aprofundamento, pela pesquisa, pelo conhecimento teatral. Assim, criamos uma metodologia própria de estudo: a cada semana dois integrantes preparavam textos para discussão e também uma vivência com todos os atores e atrizes daquilo que estudávamos. Participaram desse primeiro processo do HUMUS os atores, atrizes e bailarinos (as): Vaneila Ramos, Clóvis Roney, Benedita Márcia, Edileusa Inácio, Flávio Sampaio, Gerson Moreno, Rinardo Mesquita, Denise Abreu, Marcos Braga, Jonas Cordeiro, Rubnildo de Lavor.

No ano de 2003 já começávamos a fazer leituras dramáticas e exercícios de interpretação com os textos de Orlângelo Leal - ator, músico, diretor e dramaturgo Itapipoquense -. Na verdade, tudo era muito experimental: os exercícios dramáticos, as vivências, as leituras dramáticas... Enfim, tudo no HUMUS, sempre foi um espaço onde podíamos experimentar linguagens, estéticas, formas e possibilidades cênicas, privilegiando sempre o trabalho do ator enquanto artífice primeiro da cena. Os recursos inexistentes, a falta de investimentos e o total descaso das autoridades administrativas de nossa cidade para com o teatro e as artes em geral, nos levaram a trabalhar com o mínimo e o prático, com o despojamento, com aquilo que nos restava: o ator e o seu corpo-voz. Por isso, o uso do termo húmus – que quer dizer matéria orgânica. A feitura

dos trabalhos se pautavam pelo uso do corpo orgânico do ator, um corpo intenso e presente, capaz de interpretar papéis, mas, acima de tudo, vivê-los.

O Grupo HUMUS foi um importante espaço de profissionalização e pesquisa em torno do teatro-dança experimental. Nesse núcleo de teatro pude amadurecer e experimentar processos de construção de espetáculos e pesquisas sobre esse corpo cênico contemporâneo. Buscávamos uma cena despojada de artefatos, cenários ou quaisquer outros subterfúgios que nos capturasse o corpo vivo e orgânico do ator em cena. Experimentávamos a busca da evidência do corpo do ator como premissa fundamental de nosso trabalho.

O HUMUS constituiu um laboratório vivo de pesquisa e vivência em torno das relações entre o corpo e a cena. A necessidade de perceber o corpo enquanto matéria de vivência e análise foi sendo cada vez mais solidificada. Por isso, uma somatória de fatores de minha formação pessoal e profissional vem instigando meu olhar investigador e minha curiosidade analítica sobre os sujeitos pesquisados. Estou implicado na pesquisa como sujeito-artista curioso e sedento por um corpo-arte afroancestral, isto é, um corpo, no dizer de Petit (2015), habitado por uma cosmovisão africana de forma integradora. Um corpo atravessado por suas memórias ancestrais e vivificado por meio da dança, do som, do movimento, da palavra e de todos os símbolos gerados por nossos antepassados e corporificados na contemporaneidade.

A pesquisa, portanto, já nasce bem antes como vivência nos grupos artísticos e movimentos sociais e agora toma corpo-pesquisador analítico dentro da academia. Ou seja, os lugares que habitei suscitaram as primeiras reflexões a cerca do objeto pesquisado. Aproximou-me do elemento corpo e dança pelos espaços de criação e produção em arte na cidade que habitava.

Os lugares que habitei constituíram as primeiras motivações do objeto pesquisado, formaram as primeiras reflexões e questionamentos epistemológicos da investigação. No entanto, o percurso descrito foi apenas o alicerce que me aproximou das categorias corpo e dança como potências de conhecimento. O que de fato suscitou minha curiosidade epistemológica a cerca do objeto investigado foi um espaço sociocultural da cidade de Itapipoca-CE, conhecido como Galpão da Cena. Os sujeitos da pesquisa e seu território de vivência socioeducativa e político-cultural foi que constituiu o problema da pesquisa em questão.

1.2 “De onde eles vêm, as pedras estalam:” O lugar dos sujeitos da pesquisa.

O contexto sociocultural, geográfico e político onde se desenvolveu a pesquisa estão situados na cidade de Itapipoca-CE. Município localizado na região do Vale do Curu, na microrregião de Uruburetama, norte do Estado do Ceará, distante 130 km da Capital Fortaleza, com uma população estimada de 125.000 mil habitantes segundo censo do IBGE (2015).

De acordo com o historiador Itapipoquense Maciel (1998), a denominação Itapipoca é um vocábulo indígena do dialeto Tupinambá que significa “Cascalho” ou “Pedra de pele estalada”. Ita: pedra, Pipoca: rebentada. O topônimo “Itapipoca” significa, então na sua junção: pedra arrebetada ou rocha estalada. Sua denominação num primeiro momento era “Arraial de São José”, depois “Vila Velha”, “Vila da Imperatriz” e, desde 1889, passou a ser conhecida como Itapipoca. Dessa forma, os sujeitos da pesquisa vêm de uma cidade, que traz em sua etimologia, o significado de pedras que estalam ou pedra arrebetada: Itapipoca. O elemento pedra nos remete a um elemento da natureza e como tal, provocador de imagens, sons e movimentos de nossos ancestrais negros e indígenas.

Itapipoca é conhecida internacionalmente por cidade dos três climas, por possuir três unidades de vegetação distintas: caatinga arbustiva (sertão), zona litorânea (praia) e complexo vegetacional de matas secas e úmidas (serra). O sítio paisagístico de maior valor é formado por praias, dunas, lagoas, lagos e manguezais. Sua temperatura média anual é de 27° o que, apesar de estar em área de clima tropical-úmido, é considerada agradável pela presença dos ventos.

Nos primórdios da história da cidade em questão, a região hoje denominada Itapipoca, era habitada por diversos povos indígenas Tupis e Tapuia, entre elas: Tremembé, Anacé, Apuiaré e muitas outras etnias (ARAGÃO, 1994). Em se tratando da presença negra africana em Itapipoca, foi constatado que dos 21.516 escravos do Ceará, 882 eram da Vila da Imperatriz (CENSO, 1884). Portanto, a presença e contribuição africana e indígena alicerçam até hoje as principais expressões culturais que caracterizam a identidade Itapipoquense. De acordo com Moreno (2015, p.50),

Essas presenças étnicas, juntamente com os brancos, tanto em Itapipoca como em todo o país forjaram gradativamente diversos espaços de convívio, entretenimento, religiosidade e festa, remanescentes de suas expressões culturais nativas, ancestrais e tradicionais, que por sua vez geraram as ditas

danças populares, repassadas pelos mais velhos (mestres) de geração em geração até os dias atuais. As mesmas desenvolveram-se no âmbito do trabalho (engenhos, senzalas, casas de farinha, algodoeiros, roçados) e religioso (nichos, capelas, terços, quermesses, novenas, terreiros de umbanda). Através de depoimentos dos mais velhos e de fotografias antigas catalogadas pelo historiador/pesquisador Marcos Braga (natural de Itapipoca), tem-se registros de danças populares Itapipoquenses no início do século passado, destacando a Valsa, o Reisado e a Dança de São Gonçalo, como também os chamados Dramas, que integravam música, canto, encenação teatral e dança.

Atualmente, Itapipoca conta com um vasto celeiro de artistas, produções e manifestações artísticas nas áreas da música, dança, teatro, circo, artesanato, fotografia, vídeo, artes plásticas e gastronomia.

De acordo com informações colhidas na Secretaria de Turismo de Itapipoca, no decorrer do calendário anual, a cidade vivencia vários eventos culturais e festas populares, dentre eles: Festa de São Sebastião (Padroeiro), Carnaval das Famílias (Marchinhas e Frevo), Paixão de Cristo, Festa das Flores, Festival de Dança Litoral Oeste, Festival Ita Junino – Arraiá das Famílias, Concurso Distrito Cultural, Mostra de Artes Cênicas Intenções, Regata de Paquetes do Distrito de Maceió, Exposição Agro Industrial de Itapipoca, Itapipoca em Festa – Aniversário do Município, Tertúlia – ‘Anos 80 a década que abraçou o futuro’, Festa de Nossa Senhora das Mercês (Padroeira), Regata de Canoas da Praia da Baleia, Cidade da Criança, Balaio Negro, FENITA – Feira de Negócios de Itapipoca (SEBRAE e Prefeitura de Itapipoca), Natal de Luz (Show Cultural) e *Reveillon* da Praia da Baleia.

Segundo dados da Secretaria de Educação e Cultura, os equipamentos e programas socioculturais de Itapipoca são: Museu da Pré-História-MUPHI, Museu Itinerante da Memória, Circo Escola, Programa Integração AABB – Comunidade, CIEC – Centro de Integração Esporte e Cultura, Programa Tocando na Escola (Coral de Flauta Doce da EEB Dalva Barbosa), Banda Municipal de Itapipoca, Orquestra Unisol (Programa Social da UNIMED Nordeste), Projeto Pseudo Bossa (Movimento mix de música, artesanato, moda e artes plásticas), Associação de Artesãos de Itapipoca (Exposição e Feira na Praça do Hotel Municipal e Região), ACAFI – Associação Comunitária de Assistência a Família de Itapipoca, SOPRAFI – Sociedade de Promoção e Apoio a Família de Itapipoca, Programa Mais Educação nas Escolas (Macro Campo Cultural: Teatro, Dança, Música, Canto Coral, Grafite, Desenho, Pintura, Literatura de Cordel, Capoeira), Programa Mais Cultura nas Escolas (Museu, Música e Artes Plásticas), Associação do Quilombo de Nazaré, Associação dos Indígenas de Buriti –

povo Tremembé, Associação cultural Ilê axé ogum já – casa de umbanda e candomblé, Casa de Teatro Dona Zefinha e Ponto de Cultura Galpão da Cena.

De acordo com uma entrevista realizada no dia 03/04/2015 com *Marcos Braga*, historiador e técnico cultural do município, os grupos e coletivos artísticos que compõem o cenário cultural de Itapipoca são: Coletivo Cênico de Teatro e Música Dona Zefinha, Cia. De Dança contemporânea Balé Baião, Cia. De Dança Rebentos, Bloco Afrobaião, Escola de Dança Balé Baião, Oficina de danças negras, Grupos de Capoeira: Cordão de Ouro água de beber, capoeira angola, liberdade, Maracatu az de espada, Grupo de Artes Cênicas da FACEDI- Faculdade de Educação de Itapipoca, Grupo de Tambores Balanço do Coqueiro. Escolas de Samba: União das Estrelas, Unidos da Fazendinha, Aquarela, Vila da Imperatriz. Blocos Carnavalescos: Jacaré, Fuampas, Trupica, mas não cai, Fura Olho, FBI, Monas, Anáguas da titia, Traça tudo, Barril e Bloco do Sujo. Quadrilhas Juninas: Flor da Terra, Fogo Jovem, Festa na Roça, Cumade Neta, Explosão Jovem, Chamego Jovem, Chama Ardente, Paixão Junina, Chamego Bom. Grupos de Dramas populares, reisados, dança do côco, dança de São Gonçalo, Bumba meu boi, Associação dos Artesãos de Itapipoca, Grupos musicais: Rabeca Cello, Banda Lacharanguita, Sollo 3, Feitos de Barro, PseudoBossa, Banda Shevah, Zona 88, Zambare, Grupo Cantares, Canarinhos da Soprafi e muitos outros grupos que vão surgindo na cidade.

Dentro do contexto sociocultural temos o *lôcus* onde foi desenvolvida a pesquisa: **Ponto de Cultura Galpão da Cena**. Uma ONG que desde 2006 desenvolve um trabalho continuado de ensino, pesquisa, produção e circulação de dança, percussão afro e vídeo-dança, através da Cia. de Dança contemporânea Balé Baião, Escola Livre de Dança Balé Baião, Núcleo Advento de Audiovisual, Núcleo de Danças Negras Contemporâneas e Tambores Afrobaião.

Em conversa com um dos diretores do Ponto de Cultura em novembro de 2014, o Galpão oferece semanalmente aulas de diversas técnicas de dança cênica, desde a contemporânea à afro-brasileira, oficinas de vídeo-arte, palestras, debates sobre temas emergentes e mostra aberta de filmes de arte, espetáculos e performances com a participação de grupos locais e de outras cidades da região.

Segundo o Coordenador pedagógico e artístico do Galpão – Gerson Moreno, todas essas ações são ministradas e coordenadas voluntariamente pelos professores e pedagogos da Cia Balé Baião de Dança Contemporânea – grupo fundador e iniciador das atividades do ponto e que desenvolve trabalho na cidade desde 1995.

Em visitas de observação ocorridas em novembro de 2014 e participando das atividades do Galpão da Cena desde 2003, observamos que este espaço tem um papel importante de formação, pesquisa e difusão das artes do corpo em Itapipoca. Inscritos dentro de um contexto maior da cidade que também possui uma vida cultural potente e ativa, o Galpão possui um recorte étnico-racial singular em suas produções de pesquisa e criação. As danças negras de matriz africana e afro-brasileira presentes neste espaço suscitaram em mim o desejo de aprofundar como se dá esse processo de pertencimento afro dos artistas intérpretes-criadores por meio das artes que desenvolvem. Por isso, diante do contexto exposto e atuando enquanto artista-pesquisador, professor da Rede Pública de Ensino, Gestor cultural do município e frequentador do Ponto de Cultura Galpão da Cena, definiu-se o problema da pesquisa: Que relação existe entre o corpo e a ancestralidade em danças negras brasileiras contemporâneas, frente aos processos de pertencimento afro dos (as) bailarinos (as) do Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE?

Surgem também questões complementares a esse questionamento inicial, que somados, geraram uma investigação mais objetiva do que se pretendeu alcançar. Que concepção de corpo é vivenciada no Ponto de Cultura Galpão da Cena? Que aspectos da ancestralidade africana existem nos processos criativos em danças negras brasileiras contemporâneas vivenciados no Ponto de Cultura Galpão da Cena? Que dança é desenvolvida nos diversos núcleos que compõem o Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca? Quais marcadores de pertencimento afro são reconhecidos pelos bailarinos intérpretes criadores do Galpão da Cena e de que forma elas são vivenciadas?

Considerando-se as inquietações e todas as questões analisadas, procedeu-se à definição do objetivo geral e dos objetivos específicos da pesquisa. Neste sentido, o objetivo da pesquisa pretendeu analisar que relação existe entre o corpo e a ancestralidade em danças negras brasileiras contemporâneas e suas implicações nos processos de pertencimento afro com base nas vivências de dança no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca (Ceará).

Com relação aos objetivos específicos desejei chegar a algumas considerações que aprofundassem e consolidassem ainda mais meu objetivo principal descrito acima. Portanto, parti dos seguintes objetivos: Compreender a concepção de corpo vivenciada no Ponto de Cultura Galpão da Cena; Identificar que aspectos da ancestralidade africana existem nos processos criativos em danças negras brasileiras contemporâneas produzidas no Ponto de Cultura Galpão da Cena; Examinar que tipo de

dança é desenvolvida no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca e Investigar os marcadores de pertencimento afro identificados pelos bailarinos intérpretes-criadores do Ponto de Cultura Galpão da Cena.

Dessa forma, pensar sobre essas questões e toma-las caráter investigativo dentro de uma pesquisa na academia é assumir um posicionamento sócio-político no que diz respeito às questões étnico-raciais no Brasil. Pois como nos diz Oliveira (2006, p.18).

Seria um engano conhecer o Brasil sem conhecer a história dos afrodescendentes. Seria um engodo compreender o Brasil sem antes conhecer a África. Seria uma lástima procurar entender a realidade social brasileira sem compreender a realidade racial do país. Combater a discriminação racial não é tarefa exclusiva do poder judiciário. É preciso repensar a história brasileira a partir do legado africano. Sem isso, perderíamos em profundidade e qualidade o conhecimento sobre nós mesmos. A brasilidade, em muito é tributária da africanidade. As africanidades redesenham e redefinem a identidade nacional e, com isso, o projeto político, econômico e social brasileiro. Ainda que o discurso político e acadêmico tenha excluído, durante séculos, a experiência africana no Brasil, sua influência não deixou de exercer papel fundamental na construção do país. Chegou o tempo de ouvir quem foi calado.

Assim, reivindicar um acesso a nossa ancestralidade negro-africana é abrir canais de pertencimento da nossa natureza afroancestral. Além disso, acredito que esta proposta investigativa contribuiu para consubstanciar mais ainda o trabalho desenvolvido no Ponto de Cultura Galpão da Cena e nos projetos de formação de danças negras para professores que frequentam o espaço estudado.

1.3 A Pesquisa.

Esta pesquisa está situada no âmbito da linha de pesquisa: Sociobiodiversidade e Sustentabilidade do Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em Sociobiodiversidade e Tecnologias Sustentáveis do Programa de Pós-Graduação *strictu sensu* da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira-UNILAB-CE.

Neste sentido, é preciso antes de qualquer coisa, estabelecermos alguns conceitos e concepções das noções de sociobiodiversidade e sustentabilidade que fundamentaram esta pesquisa numa visão interdisciplinar a partir das categorias teóricas aqui sustentadas: corpo, dança, ancestralidade e pertencimento. Logo depois, faremos uma análise da proposta metodológica que embasou a pesquisa. Os caminhos

escolhidos, os procedimentos de coleta de dados e suas relações com os objetivos pretendidos.

No segundo capítulo, elucidaremos a visão sobre o corpo e suas representações nos diversos contextos históricos. Apresentaremos os conceitos do corpo nas sociedades tradicionais africanas e o uso desse corpo e de suas corporeidades no Brasil. Isto é, as corporeidades afro-brasileiras nas cenas contemporâneas e suas convergências com as culturas africanas e indígenas. Que corpo é esse que estamos aprofundando e procurando compreender, investigar de maneira mais sistematizada, analítica e implicada na sociedade brasileira e cearense?

O terceiro capítulo tratará da cultura da dança, seus conceitos, visões, sua evolução histórica. Aprofundaremos de maneira mais detalhada as diferentes concepções do conceito de dança contemporânea no Brasil e no mundo, bem como faremos um maior aprofundamento a cerca das danças africanas, suas formas, sua relação com a natureza, com o espaço, com a música, com o corpo e com o cosmo. Em seguida trataremos das danças negras brasileiras contemporâneas, onde poderemos ter um olhar sensível sobre o uso do termo danças negras e suas diferentes manifestações no Brasil. Este é o capítulo mais extenso tendo em vista ser o *lócus* dos sujeitos da pesquisa, o chão por onde transita o universo prático da investigação aqui apresentada.

Já no quarto capítulo faremos uma análise das relações entre a dança e o corpo na ancestralidade africana. Abordaremos as concepções de ancestralidade e de como esse conceito se reatualiza no Brasil, além de tecermos considerações a cerca do encantamento na dança - ou uma dança-encantamento- como poéticas da ancestralidade.

O quinto capítulo da pesquisa é dedicado ao corpo e a dança nos processos de pertencimento afro. Aqui faremos uma análise sobre a questão do pertencimento afro, seus usos, conceitos e sentidos. As relações entre arte, dança e pertencimento afro são aqui descritos e expostos.

No sexto e último capítulo é realizada uma análise dos sujeitos investigados, suas relações com a dança, o corpo, ancestralidade e os processos de pertencimento afro. Nesse capítulo, traremos os resultados das investigações, bem como suas relações com o que foi tecido anteriormente.

Pelas análises realizadas a partir das categorias teóricas, poderemos compreender melhor “essa realidade complexa, no sentido de auxiliar a manter uma atitude de permanente questionamento, assim como de refletir sobre os dados empíricos.” (DAMASCENO e SALES, 2005, p.73).

1.3.1 Visões preliminares.

Quando se fala em sustentabilidade e sociobiodiversidade estamos alargando o conceito para além das questões ecológicas ou biológicas. “A noção de sustentabilidade implica uma dimensão política, social, cultural e biológica e que exige uma extensiva produção e difusão de conhecimentos e de princípios ético-políticos nos espaços das práticas sociais cotidianas” (REIGOTA, 2007, p.222), ou seja, pensar uma sustentabilidade é ir além dos antigos conceitos de ver a terra com sua imensa capacidade de recursos naturais disponíveis à exploração do ser humano.

Essa exploração do ser humano sob o planeta prevê um desenvolvimento material, consumista, industrialista, um projeto infinito para recursos finitos, que vê a natureza como produto de uma acumulação individual e disposta a servir ao projeto político-econômico do capitalismo industrial e tecnológico.

Neste sentido, é preciso tomar cuidado com o termo desenvolvimento sustentável, ele pode tornar-se esvaziado e contraditório, pois,

[...] desenvolvimento e sustentabilidade obedecem a lógicas diferentes e que se contrapõem. O desenvolvimento, como vimos, é linear, dever ser crescente, supondo a exploração da natureza, gerando profundas desigualdades- riqueza de um lado e pobreza de outro – e privilegia acumulação individual. Portanto, é um termo que vem do campo da economia política industrialista/capitalista. A categoria sustentabilidade, ao contrário, provém do âmbito da biologia e da ecologia, cuja lógica é circular e incluyente. Representa a tendência dos ecossistemas ao equilíbrio dinâmico, à cooperação e à coevolução, e responde pelas interdependências de todos com todos, garantindo a inclusão de cada um, até dos mais fracos. (BOFF, 2015, p. 45)

Por isso, é preciso pensar numa nova cosmologia “que significa uma visão geral do universo, da Terra, da vida e do ser humano, que serve de orientação para as pessoas e para as sociedades e que atende a uma necessidade humana” (BOFF, 2015, p.77).

Pensar sustentabilidade é, então, exercitar um olhar sistêmico, isto é, segundo Capra (1981, p.260), “a concepção sistêmica vê o mundo em termos de relações e de integração. Os sistemas são totalidades integradas”. Não podemos pensar, por exemplo, que nossas atitudes de jogar lixo nas ruas, nos rios ou mares não afetarão o planeta como o todo. A emissão dos gases tóxicos nocivos ao meio ambiente já está dando sinais por meio do aquecimento global. Os usos dos agrotóxicos na agricultura

começam a revelar os estados de adoecimento da população rural e urbana. Grande parte dos problemas ambientais causados pelo ser humano revela total desarticulação entre ser humano e natureza.

É preciso compreender, pois, que no centro desse pensamento sistêmico está o ser humano integrado numa grande teia, implicado na natureza e no cosmo como parte de si mesmo. Dessa forma,

[...] se formos interconectados, o sofrimento de qualquer pessoa é sofrimento de todos e seu júbilo, júbilo de todos. A árvore abatida desnecessariamente e outros atos de crueldade contra o mundo mineral, vegetal ou animal constituem agressão contra si mesmo. (RIBEIRO, 1996, p.19)

A visão sistêmica de sustentabilidade proposta por Ribeiro (1996) aproxima-se da visão tradicional africana, onde o munthu- ser humano, está interligado aos seres vivos e não vivos, ao cosmo, à natureza, ao outro e a si mesmo (DOMINGOS, 2005). Para Bâ (2010, p.184) “Todos os reinos da vida (mineral, vegetal e animal) encontram-se nele, conjugados a forças múltiplas e a faculdades superiores”. A relação homem e natureza é aqui entendida de forma única, não há separação. O homem e a mulher são a própria natureza, formam um elo indissociável. Um corpo-natureza que se materializa na grande comunidade de vida, unido às plantas, aos vegetais, ao ar, à água, a terra, aos animais. A completude da existência se dá num movimento holístico² de total integração com os seres, com a natureza, com o meio ambiente.

Uma vez que se considera a natureza como viva e animada pelas forças, todo ato que a perturba deve ser acompanhado de um “comportamento ritual” destinado a preservar e salvaguardar o equilíbrio sagrado, pois tudo se liga, tudo repercute em tudo, toda ação faz vibrar as forças da vida e desperta uma cadeia de consequências cujos efeitos são sentidos pelo homem (BÂ, 2010, p.188).

A terra, nesse sentido é considerada grande mãe provedora e promotora da vida e da fertilidade existencial, um superorganismo vivo e pulsante. Uma terra que emana energia e

²Holismo (do grego *holos* que significa inteiro ou todo) é a ideia de que as propriedades de um sistema, quer se trate de seres humanos ou outros organismos, não podem ser explicados apenas pela soma dos seus componentes. O sistema como um todo determina como se comportam as partes. A palavra foi criada por Jan Smuts, primeiro-ministro da África do Sul, no seu livro de 1926, *Holism and Evolution*, que a definiu assim: "A tendência da Natureza, através de evolução criativa, é a de formar qualquer "todo" como sendo maior do que a soma de suas partes". Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/>>, acesso em 26/outubro/2015.

também guarda a memória dos nossos ancestrais. Uma visão afrorreferenciada da vida e do universo que nada separa ou divide. Essa visão tem a ver com os referenciais de nossas matrizes africanas reconfiguradas no Brasil, uma visão que deve estar alicerçada a partir de nossa ancestralidade africana.

Nas dinâmicas civilizatórias africanas encontramos modos de organização social que respeitam as diferenças e promovem o fortalecimento de vínculos. Ou seja, a formação do ser humano numa perspectiva africana é coletiva, no sentido de permitir que desde o nascimento, por meio dos rituais de iniciação da criança, a comunidade já participe e se responsabilize por essa pessoa.

Segundo Oliveira (2013, p.1), “(...) não valorizamos os modelos socioeconômicos e político-culturais fabricados pela complexa tradição africana, que não obstante, espalhou-se por todo o planeta levando consigo uma cosmovisão includente, imanente, dinâmica e alterativa”. Adotamos, sim, um modelo ocidentalizado de pensar a ciência, a economia e todas as relações sociais, políticas e culturais que estruturam nossa civilização planetária.

Dessa forma, a noção de sociobiodiversidade que analisamos seria exatamente essa relação generosa e cuidadosa do ser humano com a natureza, o ambiente inteiro. Promover uma sustentabilidade dentro de uma lógica da sociobiodiversidade é entendido aqui como aquela

(...) que vive e se desenvolve integrada à natureza, considerando-a um bem comum. Respeita a diversidade biológica e sociocultural da vida. Está centrada no pleno exercício responsável e consequente da cidadania, com a distribuição equitativa da riqueza que gera. Não utiliza mais do que pode ser renovado e favorece condições dignas de vida para as gerações atuais e futuras (RODRIGUES, 1997, p. 159)

Essas concepções de vida e inter-relação dos seres corroboram com os conceitos de complexidade propostos por Edgar Morin. O pensamento complexo, segundo Morin (2009) é àquilo que é tecido em conjunto, ou seja, um diálogo constante entre as partes e o todo. Uma condição para que isso ocorra, seria a reforma do pensamento, pois, segundo o autor, não bastaria reformar as leis ou os estatutos e regimentos das escolas e universidades se não mudarmos a forma como os homens e as mulheres elaboram seus pensamentos sobre o mundo.

Neste sentido, sentir-se parte de um todo, dentro de uma comunidade planetária, cosmológica é compreender que,

Cada pessoa precisa descobrir-se como parte do ecossistema local e da comunidade biótica, seja em seu aspecto natureza, seja em sua dimensão de cultura. Precisa conhecer os irmãos e irmãs que compartilham da mesma atmosfera, da mesma paisagem, do mesmo solo, dos mesmos mananciais, das mesmas fontes de nutrientes; precisa conhecer o tipo de plantas, animais e micro-organismos que convivem naquele nicho ecológico comum; precisa conhecer a história daquela paisagem, frequentar aquelas cascatas e cavernas; precisa conhecer a história das populações que aí viveram sua saga e construíram seu habitat, como trabalharam a natureza, como a conservaram ou a depredaram, quem são seus poetas e sábios, heróis e heroínas, santos e santas, os pais/mães fundadores de civilização local. Tudo isso significa cuidar do próprio meio ecológico, vivenciá-lo com o coração, como o seu próprio corpo estendido e prolongado; descobrir as razões para conservá-lo e fazê-lo desenvolver, obedecendo à dinâmica do ecossistema nativo. (BOFF, 1999, p. 30)

E o grande desafio que se coloca a cerca de um pensamento mais amplo e complexo da realidade, é uma percepção ampliada do planeta na perspectiva multidimensional,

Portanto, o desafio da globalidade é também um desafio de complexidade. Existe complexidade, de fato, quando os componentes que constituem um todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico) são inseparáveis e existe um tecido interdependente, interativo e interretroativo entre as partes e o todo, o todo e as partes. (MORIN, 2012, p.14).

Ser parte constitutiva desse universo multidimensional e relacional é compreender-se como corpo uno e ancestral,

Formado pelo pó cósmico, circulando no espaço interestelar há bilhões de anos, antes da formação das galáxias, das estrelas e dos planetas, pó esse provavelmente mais velho que o sistema solar e a própria Terra. O ferro que corre pelas veias do corpo, o fósforo e o cálcio que fortalecem os ossos e os nervos, os 18% de carbono e os 65% de oxigênio mostram que somos verdadeiramente cósmicos. (BOFF, 1999, p. 98).

Assim, assumir uma pesquisa que parta de uma cosmovisão africana no Brasil, é uma atitude política no sentido de legitimar um discurso, uma prática de valorização de nossas raízes ancestrais e da própria África enquanto continente que, historicamente, “(...) tem sido negligenciado em sua cultura, em suas contribuições para o planeta, tanto na esfera econômica, como na esfera cultural” (OLIVEIRA, 2013, p.63). É de natureza política e sociocultural a escolha dos caminhos traçados, da temática investigada e das ações empreendidas no corpo da pesquisa.

Nesta perspectiva, as categorias teóricas que embasam esta pesquisa: corpo, ancestralidade, dança e pertencimento afro são refletidas enquanto possibilidades de análise e pensamento multirreferencial³ e descolonizante. Um pensamento que partirá de uma ancestralidade corporificada enquanto acontecimento, movimento, dança.

Pensar dessa forma é corroborar com as ideias de Macedo (2004, p.92) quando reivindica “um novo espírito científico não imperialista. No âmago deste novo espírito científico demanda-se um método que acima de tudo articule o que nos paradigmas tradicionais é concebido de forma disjuntiva”. Isto quer dizer que vivemos tempos outros em que a própria ciência depara-se com sua racionalidade técnica científica e observa que além de ser centrada na questão do conhecimento e das verdades, ela precisa levar em conta a ética. Uma ética do conjunto, das partes que se complementam, de novas epistemologias e paradigmas⁴ que consigam dar conta das emergências dos novos tempos.

Tudo isso requisita um aprendizado novo assentado e consolidado na totalidade vivente, que constitui o conjunto universo de tudo o que é e de nada que não é, na perspectiva humana, reunindo em si formas de espacialidade e temporalidade funcional do cérebro humano e sua correlação com o corpo e a mente, o interior e o exterior, o subjetivo e o objetivo, o imanente e o transcendente. (GALEFFI, 2009, p. 14)

Podemos considerar, dessa forma, que assistimos a gestação de um novo paradigma baseado numa percepção complexa e sistêmica da vida. Na visão de Cavalcante; Góis (2015) pode-se considerar que vivemos sob o paradigma biocêntrico, que contrário do Antropocentrismo que tem o homem/mulher como centro do universo, temos então a vida como referência maior de humanização e sacralidade do mundo. No Biocentrismo, o campo da percepção se amplia para uma nova maneira de ver e participar da existência humana e de todos os seres que povoam a Terra. Religamos

³ Uma abordagem proposta inicialmente por Jacques Ardoino, professor da Universidade de Vincennes (Paris VIII), que vê e entende os fenômenos sociais sob uma perspectiva plural, sob diversos enfoques sem se limitar a um ou outro campo de conhecimento. ARDOINO, J., BARBIER, R., GIUST-DESPRAIRIES, F., (1998) Entrevista com Cornelius Castoriadis. In: BARBOSA, J.G., (coord.). Multirreferencialidade nas ciências e na educação. São Carlos: Editora da UFSCar, p. 50-72.

⁴ Realizações científicas que geram modelos que, por período mais ou menos longo e de modo mais ou menos explícito, orientam o desenvolvimento posterior das pesquisas exclusivamente na busca da solução para os problemas por elas suscitados. O paradigma é um princípio, teoria ou conhecimento originado da pesquisa em um campo científico. Uma referência inicial que servirá de modelo para novas pesquisas. Extraído da obra: A Estrutura das Revoluções Científicas, de Thomas Samuel Kuhn (1922-1996).

transcendente e imanente, corpo e mente, razão e emoção, sujeito e objeto, interior e exterior, o local e o global.

Desta maneira, estamos diante de um novo paradigma científico que atua no campo da percepção ampliada da vida “[...] como estrutura-guia do Universo, do humano e da cultura. Nesta perspectiva advém a possibilidade de outro modo de viver, de novos valores, de uma profunda mudança individual e social, que integra natureza e cultura” (CAVALCANTE; GÓIS 2015, p.28), possibilitando, assim, uma ética da cosmoconvivência universal.

É o que podemos chamar de cultura biocêntrica, que na visão de Cavalcante; Góis (2015, p.35),

“[...] assinala um novo passo que já vem sendo dado por um crescente número de pessoas em todos os países, que hoje tem a consciência ampliada do verdadeiro sentido da vida, do humano, da sociedade, do Planeta Terra e do Universo. Manifestações pela paz, pelo direito à vida, contra as guerras e a fome, pelo fim da violência, em defesa da natureza, pelo amor, passam a ocupar cada vez mais o cenário social e político de nossa época”.

Uma cultura biocêntrica amplia o campo de percepção e nos coloca diante de uma sociedade integral onde a vida passa ser potência primeira em constantes manifestações e construções de vínculos, onde as singularidades podem ser potencializadas dentro de uma dinâmica coletiva da vida, que por sua vez passa a ser referencial em todos os campos de conhecimento e em diversas instâncias sociais.

1.3.2 Metodologia

A investigação realizada foi de natureza qualitativa, pois se preocupou com um nível de realidade que não pôde ser quantificado, por trabalhar com o universo de significados, aspirações, crenças, valores e atitudes, aprofundando o significado da questão para os sujeitos entrevistados (MATOS; VIEIRA, 2001; MINAYO, 1994).

Neste sentido, a pesquisa qualitativa vai para além do universo da quantificação, aborda uma série de técnicas com o objetivo de melhor apreender e interpretar os significados no contexto e no lugar da pesquisa. Entretanto, não se pode distinguir a pesquisa qualitativa de uma pesquisa quantitativa apenas pela presença de dados quantificáveis, pois numa pesquisa qualitativa podemos ter a presença de análises de dados quantificáveis, mas a partir do universo dos valores e das referências do pesquisador. Como nos diz Richardson (2010, p.79),

O aspecto qualitativo de uma investigação pode estar presente até mesmo nas informações colhidas por estudos essencialmente quantitativos, não obstante perderem seu caráter qualitativo quando são transformadas em dados quantificáveis, na tentativa de se assegurar a exatidão no plano dos resultados.

No entanto, é questão de escolha do próprio pesquisador o tipo de pesquisa a que se propõe a fazer a partir do próprio objeto investigado. À medida que o ser humano interage com o outro vai surgindo uma série de interpretações e significados. Assim, por evidenciar mais o processo do que o próprio resultado, por ser flexível, analítica, descritiva, focada num universo de crenças, valores, atitudes, opiniões, representações e subjetividades, situo minha pesquisa numa abordagem qualitativa.

Esse tipo de abordagem se propôs a investigar um caso em particular: a experiência artística de uma entidade social conhecida como Ponto de Cultura Galpão da Cena, situada na periferia de uma cidade do interior do Estado do Ceará, conhecida por Itapipoca. A escolha do espaço se justifica pelo trabalho diferenciado realizado pelo coletivo Galpão da Cena no município de Itapipoca num período de quase vinte anos e pela natureza socioeducativa e cultural presente nas atividades desenvolvidas.

Por isso, no desenvolvimento desta pesquisa, me apropriei da abordagem teórico-metodológica do estudo de caso do tipo etnográfico, tendo em vista seu caráter de imersão específico num determinado contexto pesquisado, sua vivência e acompanhamento atento das situações do cotidiano.

Segundo André (2011, p.51-52), podemos utilizar esse tipo de pesquisa quando estamos interessados em analisar um contexto específico, ou seja,

Numa determinada instituição, numa pessoa ou num específico programa ou currículo; quando se deseja conhecer profundamente essa instância particular em sua complexidade e em sua totalidade; quando se estiver mais interessado naquilo que está ocorrendo e no como está ocorrendo do que nos seus resultados; quando se busca descobrir novas hipóteses teóricas, novas relações, novos conceitos sobre determinado fenômeno e quando se quer retratar o dinamismo de uma situação numa forma muito próxima do seu acontecer natural.

Assim, o foco da pesquisa ocorreu num espaço delimitado de ação e articulação, privilegiando o contato direto com os sujeitos da pesquisa com pretensões de uma análise social mais ampla. Dado seu caráter contextual, de aproximação e envolvimento com pequenos “grupos mais ou menos homogêneos” e “geograficamente

delimitados” (CHIZZOTTI, 2001), vejo nesta abordagem uma aproximação com a forma como referendi minha investigação.

De acordo com André (2011), para que se reconheça um estudo de caso de tipo etnográfico, deve-se estar atento ao fato de a pesquisa preencher “os requisitos da etnografia e, adicionalmente, que seja um sistema bem delimitado” (p.31), como um grupo social específico. Isto quer dizer que nem todo estudo de caso é necessariamente etnográfico nem toda pesquisa etnográfica será um estudo de caso. O que de fato, caracteriza minha pesquisa como sendo estudo de caso do tipo etnográfico, é essa seleção de uma unidade com limites definidos, atento a um contexto maior, numa inter-relação com um todo orgânico. O conhecimento do particular como um processo em ação e articulação com questões mais gerais.

Fizemos uma revisão de literatura no intuito de compreender o que foi discutido acerca da temática em foco e subsidiar as interpretações dos dados empíricos. Esta atividade “[...] propicia ao pesquisador tomar conhecimento, em uma única fonte, do que ocorreu ou está ocorrendo periodicamente no campo estudado, podendo substituir a consulta a uma série de outros trabalhos. [...]” (NORONHA; FERREIRA, 2000, p. 192). Além de favorecer uma ampliação daquilo que se está estudando, acrescentando novas ideias e pontos de vista. Na revisão de literatura fizemos um estudo a cerca de quatro categorias teóricas fundamentais para a compreensão do campo empírico estudado, tais como: corpo, dança, ancestralidade e pertencimento afro.

Como técnica de pesquisa qualitativa me utilizei da observação participante que segundo Moreira (2002, p. 52) é conceituada como sendo “uma estratégia de campo que combina ao mesmo tempo a participação ativa com os sujeitos, a observação intensiva em ambientes naturais, entrevistas abertas informais e análise documental”. A respeito da técnica escolhida Cicourel citado por Haguete (1997) acrescenta:

Definimos a observação participante como um processo no qual a presença do pesquisador numa situação social é mantida para fins de investigação científica. O observador está em relação face a face com os observados, e, em participando com eles em seu ambiente natural de vida, coleta dados. Logo, o observador é parte do contexto sendo observador no qual ele ao mesmo tempo modifica e é modificado por este contexto. O papel do observador participante pode ser tanto formal quanto informal [...].

Foram, portanto, observados os sujeitos da pesquisa a partir dos diversos núcleos e eventos artísticos que compõem o Ponto de Cultura Galpão da Cena. Os

núcleos observados foram: *Núcleo de danças negras, Cia. de Dança Balé Baião, Escola Livre de Dança, Cia. Rebentos, Núcleo Advento de audiovisual e Tambores Afrobaião*. Já os eventos e atividades observadas foram: *Mostra Intenções, Festival Balaio Negro e Mostra arte caseira*. Estas informações a cerca das atividades e grupos que compõem o espaço pesquisado, foram previamente colhidas no mês de outubro de 2015, junto ao coordenador pedagógico e artístico do próprio ponto de cultura. Registradas no diário de campo o que me permitiu anotar todas as observações e impressões a cerca das falas, das pausas e dos silêncios.

As observações participantes foram realizadas segundo níveis de desenvolvimento: num primeiro momento realizamos uma observação descritiva no qual se intencionou observar aspectos mais gerais do funcionamento e dos trabalhos de cada processo vivenciado no local. Num segundo momento realizamos uma observação mais focalizada na realidade investigada, observando os aspectos dos objetivos específicos pretendidos.

Após a pesquisa no campo empírico reunimos os dados observados para uma análise mais sistemática daquilo que se observou. A observação teve o objetivo de aprofundar também àquilo que se coletou nas entrevistas e na análise de documentos que foram disponíveis para investigação, tais como: fotografias, vídeos, reportagens de jornais e livro publicado pela Cia. Balé Baião.

O estudo adotou uma grande variedade de procedimentos de coleta de dados, tais como: a observação, a entrevista e aproximação de análise documental. Os instrumentais metodológicos utilizados no desenvolvimento deste processo investigativo foram os seguintes: *Diário de campo* (do pesquisador proponente), entrevistas semiestruturadas, e análise de documentos disponíveis para investigação científica: vídeos, fotografias e publicações escritas do grupo investigado. Entendo que, num processo de pesquisa, muitas situações e relações sociais são criadas, por isso o diário de campo é um espaço onde é permitido expor mais livremente os fatos – objetivos e subjetivos – surgidos a partir destas relações. Além disso, esse instrumental permitiu o desenvolver de uma escrita mais simples, o que considero ser importante para seduzir o leitor – com uma linguagem prazerosa, clara, e ao mesmo tempo concisa – para que ele ‘viaje’ pelos caminhos trilhados por mim no decorrer de meu processo investigativo, conhecendo minhas angústias e prazeres surgidos neste trajeto e para que perceba como eu me senti no lugar de pesquisador.

Na análise de documentos foram catalogados e investigados diversos materiais que puderam contribuir para a compreensão dos processos pesquisados. Para Lüdke (1986, p.38-39) “a análise documental, como uma técnica exploratória, pode se constituir numa valiosa abordagem de dados qualitativos, seja complementando as informações obtidas por outras técnicas, seja desvelando aspectos novos de um tema ou problema”. Penso que este procedimento de coleta de dados funcionou como uma poderosa fonte de onde puderam ser retiradas informações e evidências que fundamentaram determinados conceitos ou proposições de análise.

Por último, foram realizadas entrevistas com os artistas bailarinos (as) participantes dos diversos núcleos de atuação artística do Ponto de Cultura Galpão da Cena, orientadas por um roteiro com perguntas semiestruturadas, previamente estabelecidas com base nos objetivos e na fundamentação teórica, a fim de captar informações substanciais à pesquisa.

Nas entrevistas preservamos os nomes dos integrantes do Ponto de Cultura Galpão da Cena tendo em vista o caráter singular e específico da pesquisa. Em comum acordo com o pesquisador, os artistas entrevistados concordaram com a utilização de seus nomes no corpo do trabalho, bem como assinaram um termo de consentimento de participação que legitimou a explicitação de seus nomes de origem durante os depoimentos no processo de pesquisa. Por isso, no apêndice desse trabalho trazemos os termos de consentimentos assinados pelos entrevistados.

As entrevistas pretenderam focar nos aspectos relacionados ao primeiro, terceiro e quarto objetivos específicos da investigação, que são: Compreender a concepção de corpo vivenciada no ponto de Cultura Galpão da Cena; Examinar que danças negras brasileiras contemporâneas são desenvolvidas no ponto de cultura galpão da cena de Itapipoca e investigar que processos de pertencimento são reconhecidos pelos bailarinos intérpretes-criadores do Galpão da Cena.

A análise de dados considerou as categorias deste estudo: corpo, ancestralidade, danças e pertencimento, visualizando os seus objetivos, que foram o eixo central da discussão e interpretação das informações colhidas no campo, perante a fundamentação teórica e as interpretações do pesquisador.

1. O CORPO E SUAS REPRESENTAÇÕES

“O corpo inaugura um outro modo que ser, um outro modo que se conhecer. Pensou-se sempre o corpo. Chegou o momento de pensar desde o corpo ou, ainda, de o corpo pensar. Pensamento do corpo imerso na cultura de matriz africana. Pensar o corpo desde a matriz africana e, sobretudo, pensamento do corpo produzido pela experiência de matriz africana no Brasil”.

(Oliveira, 2007, p.100)

2.1 O corpo na história.

Tecer reflexões e conceitos sobre o corpo nos coloca diante de nossa matéria-prima existencial. Um modo de ser-estar no mundo, um corpo que segundo Hissa e Nogueira (2013, p.61) “é o lugar de onde vemos o mundo, que faz o mundo vibrar e nos faz ver o mundo de determinada forma”. Um corpo que nos ocupa e nos atravessa no cotidiano, nas diversas produções de consumo, nas mídias, no mercado, nas diversas imagens povoadas de padrões de beleza, saúde e prazer.

Por sua natureza plural, temos diversos conceitos e representações do corpo construídas historicamente em sociedades e tempos específicos da humanidade. No presente estudo abordaremos algumas considerações importantes acerca deste corpo e suas representações sociais, pois como nos afirma Breton (2013, p.40) “o corpo existe apenas construído culturalmente pelo homem. É um olhar lançado sobre a pessoa pelas sociedades humanas”. E ainda, “(...) é socialmente construído por meio da escolha social de certo número de valores que configuram o que o homem deve ser tanto em relação às virtudes morais e intelectuais quanto à representação de seu corpo físico” (THEML, 1998, p. 309). Assim, compreender a natureza e as representações do corpo

que nos habita se faz necessário um olhar histórico e cultural sobre esse corpo ao longo do tempo e das diversas sociedades e civilizações.

No entanto, estamos certos de que pensar o corpo numa visão histórica linear somente sob o ponto de vista europeu é simplesmente desconsiderar as inúmeras visões de corpo vivenciado por povos de outros continentes que tiveram outras noções de corpo e de seus usos enquanto comunidade de vida.

Do ponto de vista das civilizações orientais, por exemplo, teremos uma visão de corpo uno, como partícipe de uma inter-relação corpo-alma-natureza-sociedade. Segundo Gonçalves (1997, p.16),

Nas civilizações orientais, as relações do homem com sua corporeidade diferem das da civilização ocidental. Com base nas tradições místicas do pensamento oriental, a experiência do corpo é vista como a chave para a experiência do mundo e para a consciência da totalidade cósmica. O conhecimento do mundo baseia-se na intuição direta da natureza das coisas, numa relação com o mundo que envolve intensamente o homem como ser corporal e sensível.

O conhecimento do indivíduo é realizado pela totalidade do ser e não apenas pela razão. Não é o pensamento que definirá os conceitos, mas as experiências sensoriais que participam de todo um conjunto de inter-relações com o cosmo é que indicariam caminhos de apropriação dos conhecimentos. Há aqui, no pensamento oriental a busca da relação de um corpo em estado de complementaridade, de busca de equilíbrio dinâmico e interativo com as partes e o todo.

Todas as coisas são encaradas como partes interdependentes e inseparáveis do todo cósmico; em outras palavras, como manifestações diversas da mesma realidade última. As tradições orientais referem-se constantemente a essa realidade última, indivisível, que se manifesta em todas as coisas e da qual todas as coisas são partes componentes. (CAPRA, 2011, p.139).

O corpo aqui está em relação constante com o universo, uma mente e um corpo integrados dentro de uma perspectiva sistêmica de universo e cosmo. Esse princípio corrobora com a visão do africano tradicional que percebe a inseparabilidade do corpo e do cosmo num tecido de correspondências e interações dinâmicas. Para estes, o corpo é comunitário e participa de uma cadeia ou teia integrativa com o universo ecológico, com os ancestrais, com a comunidade, fundamentando, assim, um princípio de coexistência.

Para os povos Dogons, por exemplo, que habitam Mali e Burkina Faso na África, a noção de pessoa é o resultado da constituição de vários elementos. Segundo Breton (2013), para estes povos o ser humano é formado pelo corpo material mesclado com quatro elementos da natureza: a água, a terra, o ar e o fogo. Possui também oito grãos simbólicos localizados na clavícula e que atesta ao homem e à mulher uma espécie de pêndulo vital ligada à sua germinação. Força Vital conhecido como *náma* resultado de uma descendência do pai, da mãe e do ancestral. E também formados por oito *kikinu*, que são princípios espirituais da pessoa e organizados em diferentes órgãos do corpo humano. Segundo a tradição, os *kikinu* servem para auxiliar a psicologia e o humor das pessoas.

Com relação aos povos originários do Brasil e das Américas, seus corpos eram extensão da própria natureza e templo de fecundidade e divindade. Viviam por entre matas e florestas, distribuídos em tribos numa relação comunitária com a comunidade ecológica e os seres que habitavam as terras. A nudez era considerada normal, as pinturas no corpo tinham caráter celebrativo e as relações sexuais podiam acontecer entre homens e mulheres bem como entre homens e homens, ou por entre mulheres e mulheres. Por esses e outros motivos, os colonizadores identificavam esses povos como “[...] exóticos, primitivos, destituídos de praticamente todas as benesses da civilização. Seus corpos eram os cenários em que essas características ficavam claramente definidas”. (DEL PRIORE; AMANTINO, 2011, p. 41).

Para os antigos filósofos gregos já temos outras percepções do corpo. Platão (1966), na obra *Fédon*, já cita que o corpo é “prisão da alma”, “o filósofo se diferencia dos demais homens: no empenho de retirar quanto possível à alma na companhia do corpo”. Em Platão (1966), o pensamento está dissociado do corpo, a apreensão da realidade deve se dar da maneira mais pura possível “(...) nesta vida não nos aproximaremos da verdade a não ser afastando-nos do corpo”.

Segundo Barrenechea (2002, p.179) diante desta visão apresentada por Platão, “o corpo é um ‘inimigo’ que devemos vigiar sem cessar. Trata-se de um déspota que temos que controlar incansavelmente para que não nos afaste do caminho da perfeição”. Nesta ótica o ser humano deve atingir uma perfeição, um estado de pureza. Na visão idealista da vida, o corpo é visto como um empecilho, um conjunto de sentidos que distanciaria o homem de seu destino eterno na morada celeste. Em resumo, o autor nos diz que o pensamento socrático-platônico nos revela uma,

Concepção idealista que privilegia a alma em detrimento do corpo, o além em detrimento do mundo, tem como corolário uma ética da tristeza e da culpa. O idealismo, baseado na crença no mundo inteligível e na perenidade da alma, foi continuado, de alguma forma, por diversas religiões, como o judaísmo e o cristianismo, que almejam um destino transcendente para o homem, que seria atingido num paraíso perfeito, vindouro, redentor. Como correlato, o corpo também é visto como algo suspeito, sede do pecado e da queda. No Gênese bíblico, p. e., o corpo está essencialmente vinculado ao pecado, pois Adão e Eva, após desobedecer a ordem divina de não comerem do fruto da árvore da sabedoria, sofrerão o castigo, com penúrias corporais: a mulher parirá com dores e o homem ganhará o pão com o suor de sua fronte, até voltar à terra, até perder a sua forma humana (BARRENECHEA, 2002, p.180).

Em Nietzsche (2002) vemos a retomada do corpo enquanto existência real, virtuosa, plenificadora dos desejos, virtudes e sentidos humanos. “Tudo é corpo, e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa do corpo”. (p.47). Em Zaratustra, Nietzsche (2002, p.47) faz uma crítica a esse idealismo do homem enquanto ser que busca sua virtude fora da vida corpórea, “(...) aos que desprezam o corpo quero dizer a minha opinião. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedir-se do seu próprio corpo e, por conseguinte, ficarem mudos”. A concepção nietzschiana nos trás elementos da glorificação corporal e terrestre, uma ética da alegria e do desejo de viver plenamente aqui nesta terra. É o êxtase da música e de um corpo que dança, pois “quem sabe, resta-nos a beleza do dançarino na leveza de Zaratustra” (NIETZSCHE, 2000, p. 113).

Os séculos de punição e repressão corporal celebram agora este corpo como condição da própria existência. Para Barrenechea (2002, p.181),

[...] do ponto de vista teórico, a precedência corporal vem minar a tradição idealista [...] do ponto de vista axiológico, a valorização do corpo e da terra permite uma reversão, uma transmutação de todos os valores afirmados por essa tradição escatológica.

A maravilhosa alegria do “corpo redescoberto” sinaliza em Nietzsche, “a permanente criação vital”. Para o filósofo, na visão de Barrenechea (2002), a visão de homem é ampliada para além de determinismos, está num constante processo de criação dentro de um conjunto de forças dinâmicas que atuam dentro dele. “Enquanto indivíduo corpóreo, não é matéria, nem espírito, nem qualquer tipo de entidade ou forma substancial”. (p.177).

Segundo Breton (2013) a antropologia bíblica encontra correspondência entre o homem e seu corpo, elementos justapostos que se configuram como partes indissociáveis. O autor nos diz que “no universo bíblico o homem é um corpo, e seu corpo não é outra coisa senão ele mesmo. O próprio ato de conhecer não é um ato de uma inteligência separada do corpo”. (p.34). Há, neste sentido, um afastamento do pensamento platônico de corpo separado da alma, um isolamento entre o homem e seu corpo. Na própria sociedade medieval, nos rituais das festas populares do carnaval encontramos um corpo uno, coeso ao homem. “O corpo na sociedade medieval... nas tradições do carnaval, não é distinguido do homem, como o será, ao contrário, o corpo na modernidade, considerado como fator de individuação”. (BRETON, 2013, p. 46)

Esse período conhecido como Idade Média, segundo a Enciclopédia Britânica (1999), é o tempo histórico que se estende da queda do império romano do ocidente, em 476 d.C até a constituição do feudalismo entre os séculos IX e XII. Neste período, o homem medieval era profundamente influenciado pelos valores do cristianismo imposto pela Igreja Católica. Para Faraco e Moura (1995), o desejo do homem medieval estava baseado na salvação de sua alma e, por isso, deveria renunciar todos os bens materiais e prazeres da carne, por isso “(...) o corpo é considerado a prisão e veneno da alma” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p.37). Cabia à Igreja o papel de regular a vida moral e espiritual das pessoas. Dentro desse cenário, temos a sexualidade e o corpo como elementos controlados pelo poder eclesiástico. Como nos afirma Le Goff (2006, p.4) “Assim, é possível afirmar que o corpo sexuado na Idade Média é majoritariamente desvalorizado, as pulsões e o desejo carnal amplamente reprimido”.

Essa ideia corrobora com Foucault (1999, p.118) quando afirma que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições e obrigações”. Isto é, temos na visão desses autores um corpo que foi historicamente reprimido a expressar seus mais íntimos desejos e vontades. Um corpo negado a expressar-se, por conseguinte na própria dança e em outras artes da cena.

Segundo Ceccarelli (2011), há uma visão pessimista de corpo e sexualidade instituída pela cultura ocidental desde os seus primórdios, relegando ao prazer um tom de negação e purgação. Para o autor essa ideia vem desde a Antiguidade, pois,

Pitágoras considerava as relações sexuais prejudiciais, embora o fossem em escala menor se praticadas no inverno. Para Hipócrates o sêmen proporcionava ao corpo a máxima energia e deveria ser retido sempre que

possível; já a sua perda, apressaria a morte. O médico pessoal do Imperador Adriano Sarano de Éfeso, defendia a ideia que o ato sexual só se justificava para a procriação. A particularidade do cristianismo foi de reutilizar estas posições filosóficas seculares, atribuindo-lhes uma conotação divina sob forma de Revelação. (CECCARELLI, 2011, p. 2)

No entanto encontraremos mesmo na Idade Média a duplicidade de um corpo que transita por dois momentos distintos. Um corpo quaresmal, penitente, resignado a imitar os quarenta dias que Jesus passou no deserto, sofrendo as tentações da carne e todos os seus apetites sexuais e orgânicos.

. Especialmente no século XV, encontramos corpos misturados que celebravam a vida num total estado de transgressão e mutabilidade, “o carnaval institui a regra da transgressão, conduz os homens a uma liberação das pulsões habitualmente reprimidas”, um tempo suspenso, aberto às diversas possibilidades de existir, formas grotescas que “zomba dos usos e das coisas da religião”. (BRETON, 2013, p.45). As representações do homem e de seu corpo nas manifestações populares da Idade Média “transborda de vitalidade, está mesclado à multidão, indiscernível, aberto, em contato com o cosmos, insatisfeito com os limites que ele não cessa de transgredir”. (BRETON, 2013, p.47)

Segundo Breton (2013) o carnaval instaura a coexistência de fragilidade e fortaleza, divindade e profanidade, felicidade e tristeza, mortalidade e imortalidade. “É uma espécie de corpo provisório, sempre a ponto de transfigurar-se, sem repouso. Um corpo sem cessar escancarado, que não pode estar senão na abundância, do excesso que ele invoca.” (p.48). Ainda hoje temos o carnaval como esse momento da transgressão legitimada, com seus homens e mulheres travestidas das mais variadas personas. O beijo, os prazeres sexuais, o toque, o abraço, o corpo aberto ao outro e ao mundo parece que encontra nesse período um lugar da vida em abundância.

Com o nascimento da era moderna, as representações sobre o corpo também mudam, pois como nos diz Ceccarelli (2011, p.6) “(...) os modos de se utilizar e de se dispor do corpo refletem as normas e os valores da dinâmica cultural da sociedade em questão”. A modernidade trás consigo o ímpeto de humanidade cada vez melhor e mais rica, “que a transformação se dê sempre para melhor... que a realidade presente não tenha valor em si, mas valha, unicamente, como degrau para o estágio superior”. (KUJAWSKI, 1988, p.21).

Dois eventos basilares para a idade Moderna são o Iluminismo e a Revolução Industrial. Para Duarte Jr. (2000, p.50) o iluminismo “postulava a supremacia da razão humana em face de explicações míticas e religiosas da existência. Eleita a primordial dentre as faculdades humanas, a razão devia ser devidamente educada e desenvolvida”. Ou seja, pairava um sentimento de que pela racionalidade humana poderia se chegar a um lugar ideal, era a certeza de que,

[...] o progresso das ciências, das técnicas, das artes e das liberdades emancipará a humanidade inteira da ignorância, da pobreza, da incultura, do despotismo, e não fará apenas homens felizes, mas nomeadamente graças à Escola, cidadãos esclarecidos, senhores de seu próprio destino (LYOTARD, 1987, p.101).

Com a Revolução Industrial, segundo Duarte Jr. (2000) a vida cotidiana das pessoas vai sendo afetada, os hábitos e costumes vão se adequando à realidade que se configura. A criação das indústrias afetará as noções de tempo, espaço e corpo. “Tudo precisa funcionar eficientemente, isto é, com o menor custo, no menor tempo e com o máximo de lucros possíveis”. (DUARTE JR., 2000, p.60). A energia corporal não pode ser desperdiçada fora do eixo produtivo. René Descartes, precursor da filosofia moderna, compara o corpo a uma máquina, um corpo-objeto que funciona de modo mecânico e determinado pelas leis universais. Segundo Descartes (2004, p.181) “(...) do mesmo modo que um relógio feito de rodas e pesos observa... assim também, se considera o corpo do homem como um mecanismo feito de ossos, nervos, músculos, veias e sangue”.

Uma visão mecanicista do corpo e seu funcionamento farão com que haja “(...) uma migração da atenção humana dos sentidos e sensações – isto é, do corpo-, para o cérebro”. (DUARTE JR., 2000, p.45). Ou seja, a razão opera de maneira que,

[...] a natureza não é outra coisa do que o puro pensamento e a pura inteligência, excluindo todo elemento corporal, tal é a segunda verdade que decorre imediatamente, segundo a ordem precedente. Eu me conheço, logo, em minha existência e em minha essência e agora que, nela mesma, o corpo é rejeitado do saber e anulado pelo gênio maligno, este permanece a mim desconhecido em sua existência e em sua essência. Donde concluo que, o corpo é menos fácil de conhecer que a alma, porque a alma já é conhecida antes dele na ordem das razões (GUERÔULT, 1968, pp. 119-120).

Mas o que marcará decisivamente o corpo moderno é “(...) um rompimento do homem consigo mesmo... entre o homem e os outros,... entre o homem e o cosmo”. (BRETON, 2013, p.73). A individuação do corpo é um elemento que separará o homem de seu caráter comunitário, de sua relação com a natureza e o cosmos. Neste sentido, para Breton (2013, p.71),

O corpo é um resto. Ele não é mais o sinal da presença humana, indiscernível do homem: ele é sua forma acessória. A definição moderna do corpo implica que o homem esteja separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo. O corpo é o resíduo desses três retiros.

Nesta perspectiva, com o avanço do individualismo ocidental moderno, o dualismo proposto de Descarte- mente versus corpo, vai se consolidando enquanto condição para o desenvolvimento de uma racionalização técnica instrumental: “um tipo de raciocínio que se ocupa do funcionamento dos processos em detrimento de qualquer reflexão acerca de valores humanos e éticos neles contidos”. (DUARTE JR., 2000, p.59).

Mas esse dualismo: corpo e mente é diferente daquele proposto na Idade média, vinculado às questões de ordem religiosa, espiritual. Neste modelo de representação do corpo na modernidade, a perspectiva é um plano material, funcional (BRETON, 2013). Ou seja, um corpo que exerça suas capacidades físicas, motoras e intelectivas de forma a realizar tarefas eficazes e lucrativas. Sobre isso, comenta Kujawski (1988, p.139),

Algo é eficaz, produz bons resultados a baixo custo? Pois então é legítimo, impõe-se por si mesmo e não há que discutir quanto à sua adoção. Esta é a sensibilidade moderna em toda a sua crueza secular e em todo o prosaísmo burguês da razão calculadora.

Segundo Foucault (1999) no século XVIII o corpo é tido como fonte de poder, passível de ser manipulado, adestrado e disciplinado. Um corpo dócil, altamente especializado, capaz de ser ao mesmo tempo produtivo e submisso, pois para o autor “... é dócil um corpo que pode ser submetido que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado”. (p.118)

A noção de disciplina em Foucault (1999) está baseada em métodos que permitem um estado de controle minucioso do corpo, operações que permitem trabalhar a partir de territórios fixos de tempo, espaço e movimentação. A disciplina mantém sempre uma imposição da “relação de docilidade-utilidade” (p.118). Isto é, um corpo que seja fácil de manobrar, de dominar, mas que seja útil do ponto de vista produtivo e econômico. A disciplinarização, em Foucault (1999), marca uma relação de poder e de dominação sob os corpos. Para o autor, essa dinâmica de disciplina se encontra em diversos espaços sociais desde muito tempo, atuando de maneira sutil e meticulosa. Segundo Foucault (1999, p.119),

Encontramo-los em funcionamento nos colégios, muito cedo; mais tarde nas escolas primárias; investiram lentamente o espaço hospitalar; e em algumas dezenas de anos reestruturaram a organização militar. Circularam às vezes muito rápido de um ponto a outro (entre o exército e as escolas técnicas ou os colégios e liceus), às vezes lentamente e de maneira mais discreta (militarização insidiosa das grandes oficinas).

Nas escolas, caracterizadas pelo autor, como “máquinas de ensinar”, de “vigiar”, de “hierarquizar”, de “recompensar” (FOUCAULT, 1999, p. 126), os corpos dos (as) alunos (as) são individualizados e classificados mediante o olhar do professor que hierarquicamente se coloca numa situação de poder e controle. A rigidez corporal presente nas escolas traz essa ideia baseada na eficiência do trabalho realizado dentro de uma economia de tempo e de gestos.

Vivemos um momento em que “a percepção do corpo foi alterada” (HISSA e NOGUEIRA, 2013, p.65), onde “todos começam a ficar parecidos com todos” (ENRIQUEZ, 2004, p.58), uma imagem virtual com padrões estéticos predeterminados, um corpo como um valor a ser buscado, um perfil a ser, a todo custo, perseguido, acessado, curtido e compartilhado nas redes sociais.

Esse corpo é permeado de significados e sentidos, para Sant’Anna (2005, p.131) “(...) hoje é para o corpo e não apenas para a alma que fazemos sacrifícios: regimes rigorosos de emagrecimento, controle de peso, ginástica, cirurgias.” Trata-se aqui da idealização de um “corpo-imagem”, um “corpo-produto”, um “corpo-capital” (HISSA e NOGUEIRA, 2013, p. 65), um corpo que quer ser visto a todo o momento, disponível à contemplação, uma imagem virtual inatingível, uma subjetividade imagética forjada e cheia de controles, alterações.

As representações corporais hoje estão cada vez mais forjadas por um virtuosismo estimulado pelo capital financeiro. Para Hissa e Nogueira (2013), esse corpo-imagem, reproduzido em série, com estéticas preconcebidas pelas grandes indústrias culturais, serve a um monopólio de controle, “... de modo a torná-lo ao mesmo tempo passivo e produtivo” (p.65). É o que Foucault (1999, p.119) chama de docilização corporal, ou seja, ela “aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminuem essas mesmas forças (em termos políticos de obediência)”.

No século XX, após a segunda guerra mundial, Deleuze (1992) vai formular a teoria de uma nova ordem social denominada por ele de “sociedade de controle”. Para o autor a sociedade disciplinar proposta por Foucault agora é ampliada para além dos muros das instituições sociais: família, igrejas, hospitais, escolas, prisões e passam a ser exercida em todos os lugares da vida pública. O regime da vigilância, da disciplina, do controle se dá agora pelas tecnologias da informatização. As redes sociais da internet, as câmeras de vídeos espalhadas pelas cidades e repartições, os bancos de dados, os cartões de crédito, enfim, uma série de mecanismos tecnológicos vão agora facilitar essa docilização corporal e super duplicar o poder da vigilância, agora atestada e assumida pelo próprio sujeito que legitima por conta própria todo esse processo.

Neste sentido, o olhar em nossos dias assumiu uma característica preponderante como sinônimo da vigilância e do controle, ele está proliferado pelas “(...) câmeras de vídeo nas lojas, nas estações, nos aeroportos, nos bancos, no metrô, nas usinas, nos escritórios, em ruas e avenidas”. (BRETON, 2013, p.162). A extensão de um olhar que se torna elemento de um mundo cada vez mais virtual, vigilante e controlador. O imperativo da visão torna-se uma lógica das sociedades modernas e pós-modernas, caracterizando, segundo Breton (2013) a experiência sensorial do ser humano como um olhar que percebe o mundo apenas como um simulacro. Tempos móveis, rápidos e apressados, não permitindo a experiência da parada e da contemplação. O mundo é visto apenas por meio de telas, vidros, imagens virtuais, com espessuras de distanciamento que provocam uma representação da realidade.

Nesta perspectiva, “... o controle sobre o corpo permanece como índice de poder” (HISSA e NOGUEIRA, 2013, p.67), mas “no lugar do corpete de couro, ferro ou pano, doravante, o próprio corpo será convocado a se tornar ele mesmo um molde” (SANTANNA, 2005, p. 125). Para Hissa e Nogueira (2013, p. 67):

Na sociedade de controle denominada por Deleuze, a partir dos estudos de Michel Foucault, o controle opera por meio de procedimentos sutis. Ele passa a ser introjetado no sujeito, dispensando qualquer agência reguladora. O controle se interioriza, se inscreve diretamente no corpo. Do mesmo modo, ele se inscreve diretamente nos modos de subjetivação, bem como, simultaneamente, na produção do espaço.

Mas há intervenções de outras corporeidades. A partir das práticas em dança pode-se superar a noção desse corpo-imagem para um “corpo-devir” (SANDER, 2009). Sander (2009, p.390) faz um questionamento: “podem as práticas artísticas nos conduzir a outras corporeidades”? Sander (2009) coloca que, por meio das artes do corpo, com ênfase na dança contemporânea, o artista é convocado a viver outras subjetividades e reinventar outras formas de existir no mundo.

Para Domingos (2009) a visão de corpo é vista numa relação íntima com o movimento, “dançar é criar a imanência graças aos movimentos: é por isso que não há sentido fora do plano, fora da ação do bailarino... a emoção nasce do movimento, e não o contrário” (GIL, 2013, p.42). Para Gil (2013, p.16) “o espaço do corpo é o corpo tornado espaço”, ou seja, um corpo que é território de ocupação do próprio bailarino. Um corpo cosmológico ligado a tudo e a todos, “trata-se de uma dimensão relacional de homem/natureza na sua individualidade e coletividade integrada” (DOMINGOS, 2011, p. 2). Um território híbrido presente nas manifestações e expressões culturais negras brasileiras, presentes como elementos de uma “ancestralidade africana” (DOMINGOS, 2011). É desse corpo que iremos nos aprofundar e nos deter com mais afinco.

Como todo corpo é visto e vivido a partir de diferentes culturas, veremos adiante com mais detalhes o corpo nas sociedades africanas: seus valores, princípios e condições de vitalidade existencial. Compreender a cosmovisão africana de mundo, de tempo, de pessoa, de espiritualidade, nos ajudará a construir uma investigação mais consistente deste universo tão vasto e complexo do legado cultural africano no Brasil tendo como referência o corpo enquanto existência e acontecimento.

2.2 O Corpo nas sociedades tradicionais africanas

A concepção de pessoa, nas sociedades tradicionais africanas reside na perspectiva plural, holística e comunitária. Para Breton (2013) o homem tradicional africano está conectado à natureza, ao cosmo, ele participa do universo como extensão de seus ancestrais. Em Domingos (2011, p.3) “O homem participa e faz parte da grande

família que compreende os ancestrais, os vivos e os que hão de vir no tempo potencial. É a ‘participação’ total da vida humana no tempo e espaço”.

O sentido de família, segundo Domingos (2011) constitui a base do indivíduo africano. “A tradição cultural Africana considera que todos os homens constituem uma única irmandade/humanidade— onde cada homem é membro integrante da família humana estendida”. (p.3)

O corpo, neste sentido, é um todo orgânico, um tecido social único conectado à energia comunitária. Um corpo-cosmológico, uno, presente, “o munthu- humano, como encontro de todas as forças, aliás, como síntese de todas as coisas”. (DOMINGOS, 2011, p. 10-11). Diferentemente da visão individualista moderna de corpo (BRETON, 2013), na concepção da tradição africana,

O corpo não encontra, portanto, seu princípio nele mesmo, como na anatomia e na fisiologia ocidentais; os elementos que lhe dão um sentido devem ser buscados, alhures, na participação do homem no jogo do mundo e de sua comunidade. O homem existe por ser parcela do cosmo, não por si mesmo, como na tradição tomista ou ocidental, na qual a imanência do corpo, porquanto ele é matéria, funda a existência do sujeito. A anatomia e a fisiologia dogons articulam igualmente o homem e ao cosmo por todo um tecido de correspondências (BRETON, 2013, p. 38).

O dualismo típico ocidental e cartesiano não percebe essa unicidade entre alma e corpo vistas em muitas civilizações africanas. Ter um corpo é fator de individuação na Modernidade, segundo Breton (2013). Para o autor, o sujeito separa-se de si mesmo e do outro quando se percebe que tem um corpo. É o que a cultura ocidental faz quando provoca essa autoconsciência dos saberes do corpo ligado à mecânica do funcionamento de suas partes ou pelo conhecimento dos órgãos pela dissecação de cadáveres. Um saber “anátomo-biológico-funcional” (CECCARELLI, 2011, p. 6), revela uma consciência de corpo sob a primazia da medicina, que oferece as condições necessárias a esse pertencimento de um corpo individual, instrumentalizado.

Em muitas civilizações conhecidas como “primitivas” (não industrializadas e sem escrita), a noção de corpo difere muito das concepções atuais, pois para estas civilizações antigas, o corpo é parte do universo. Segundo Ceccarelli (2011, p. 1)

Nos textos Egípcios, Hititas, Babilônicos e Assírios e nas civilizações ameríndias – Incas, Maias, Astecas – não existem referências específicas ao corpo. Nos 586 mitos ameríndios analisados por Lévi-Strauss a noção de corpo simplesmente não aparece. Para os Dogons, no Mali, o corpo é tido em grande estima. Eles se cumprimentam dizendo: ‘Olá, como vai seu corpo?’

Para eles, a cidade em si é um corpo e a terra um corpo de mulher. A imagem do corpo tem grande importância, mas trata-se, antes de qualquer coisa, de um corpo social.

O corpo é aqui visto como o próprio mundo; ele não é um elemento que compõe o humano, é o ser humano em sua totalidade indivisível, único, um corpo social não fixado. Ou seja, o indivíduo não tem o corpo, ele é o corpo. A realidade é justaposta. O corpo não é um elemento externo mas o próprio ser em vida.

Em Sodré (1988, p.31) “Compõe-se o corpo de duas partes inseparáveis: ori (cabeça) e aperê (suporte). Ser equivale a ter corpo. O Ser humano é indivíduo-corpo com elementos individuais e intransferíveis na cabeça”. Um corpo-território de culto, mitos e ritos. Um corpo contemporâneo, plural, híbrido, permeado das mais diversas influências da natureza cosmológica dos seres. Um corpo ancestral na contemporaneidade que caminha na fratura do tempo, num presente atemporal que, ao mesmo tempo em que se permite vislumbrar o aqui e agora, é capaz de se distanciar.

São as chamadas “culturas de arkhé, entendida como ritualização de origem e destino e não como repetição mecânica de fundamentos- é uma cultura simbólica por vias de corpo e do território”. (SODRÉ, 1988, p. 30). O autor utiliza o termo grego arkhé para simbolizar todas as culturas que, assim como as da tradição africana, cultuam o retorno às origens, aos seus ancestrais, mas não simplesmente como um retorno histórico, cronológico, mas como a convivência com as várias temporalidades.

O corpo está situado num tempo pretérito, um passado significativo e essencial para se compreender o presente. Numa concepção da cosmovisão africana, o tempo é “constituído pelo presente, um longo passado e uma virtual ausência de futuro”. (RIBEIRO, 1996, p. 50). A importância encontra-se no presente, no aqui e agora, uma tradição reformulada e ressignificada por meio de um passado presentificado. O passado encontra-se numa referência importante, “(...) é no passado que está toda a sabedoria dos ancestrais”. (OLIVEIRA, 2013, p.33). Em Ribeiro (1996, p. 50) “a esteira do tempo move-se para trás mais do que para frente”. Em contraposição a uma concepção de tempo ocidental onde se trabalha, estuda e se vive segundo expectativas ancoradas num tempo impreciso, futuro. Vivemos sempre num corpo-devir, numa experiência de adiar a felicidade e a vitalidade da existência sempre após algum concurso público, após um emprego a espera da aposentadoria, enfim, um lugar e um tempo que está por vir.

A experiência do corpo em África transcende à natureza física e se corporifica em espaço-tempo diversos. Permeado de valores e simbologias,

O tempo africano, tal como o universo africano, está prenhe de ancestralidade. A mesma ancestralidade que permeia todos os seres do planeta (universo africano) habita o tempo mitológico e atual. Assim como o visível não se separa do invisível na concepção de universo ioruba, assim também o tempo dos mortos não se encontra separado do tempo dos vivos. Os antepassados regulam a vida de seus descendentes. A eles distribuem sua ‘força’, e o conhecimento preservado pela tradição é transmitido pela palavra. (OLIVEIRA, 2003, p.37).

A palavra é força vital, energia propulsora. O corpo se inscreve na palavra como extensão visceral de verdades. Segundo Bâ (2010, p. 167)

Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e o espírito dos povos africanos terá validade a menos que se apoie nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.

Nas tradições africanas, segundo Hampaté Bâ, a oralidade, a fala são marcas essenciais de perpetuação da história dos antepassados. Tem relação divina e possuidora de uma percepção total da vida. A fala é materialização das forças presentes no ser humano, elemento que gera vida, movimento, “(...) movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação” (Bâ, 2010, p. 174).

Na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca. Por esse motivo a maior parte das sociedades orais tradicionais considera a mentira uma verdadeira lepra moral. Na África tradicional, aquele que falta à palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Ele se separa de si mesmo e da sociedade. Seria preferível que morresse, tanto para si próprio como para os seus. (BÂ, 2010, p. 174).

Nesta perspectiva, o corpo fala pela palavra àquilo que acredita como verdade constituída pela e na tradição. Por isso, as manifestações artísticas africanas revelam um corpo-palavra imbuído de crença, verdade e relação com a vida e os seres vivos e imortais. Ou seja, em Gomes (2006, p. 260-266) “corpo é visto e vivido na

cultura, compreendido em um ambiente social subjetivamente conflitivo”, confirmando a visão de Domingos (2010, p.103-104) que diz que “não se pode querer entender a complexidade das manifestações e expressões culturais negras no Brasil se não falarmos em corpo e movimento”. Pois neste corpo há um saber inscrito, que por sua vez produz cultura, valores e simbologias. Um corpo-território de culto, mitos e ritos, “um centro para onde convergem elementos ancestrais” (SODRÉ, 1997, p.32). Um corpo contemporâneo, plural, híbrido, permeado das mais diversas influências da natureza cosmológica dos seres.

Por isso, encontramos no Brasil corpos misturados, marcados por valores ancestrais de uma tradição que se renova a cada tempo. Corpos negros que, expulsos de suas terras, foram forçados a incorporar outras corporeidades, outras formas de estar no mundo. O deslocamento sempre provoca outras perspectivas. O corpo afrodiaspórico encontrará no Brasil um jeito peculiar de ser africano.

2.3 Corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea.

Quando falamos de corpo, estamos nos referindo a nós próprios. Não temos um corpo, somos o corpo. A realidade que vivenciamos é dada numa experiência corporal, é algo coeso, um tecido único que nos constitui seres humanos, viventes. Segundo Merleau-Ponty (1992, p. 135), “Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a espessura do meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne”. Formamos um elo indissociável, mundo e corpo, ou um corpo-mundo, individual e coletivo.

Portanto, quando falamos em corporeidade queremos nos referir “[...] a diferentes estados de um corpo vivo em ação no mundo” (BARDAWIL, 2010, p.27), modos peculiares de atuação que mudam nas relações de espaço-tempo. Ou ainda como nos diz Gadelha (2010, p.68), “[...] a corporeidade é uma ligação afetiva em encontro incessante com seu meio”. Sendo assim, corporeidade tem haver com um corpo-sujeito em sua relação afetiva com o mundo, consigo mesmo e com o outro. Estados corporais que mudam e se transmutam a cada novo deslocamento.

Segundo Cavalcante; Góis (2015, p.118),

A corporeidade é a identidade presença, fonte de sensações, expressão, linguagem e vínculo. É o ser que está aqui, é visibilidade e subjetividade,

concretude e reflexividade, é presença capaz de transitar por lugares como pela memória e pela imaginação, pelo passado e pelo futuro, porém sempre aqui, visivelmente aqui, nesse presente eterno.

Assim, o que temos é um corpo vivo, intenso, presente no aqui e agora, mas que carrega memória, valores, simbologias, subjetividades. O corpo é capaz de forjar espaços internos, corpos internos, dar a ver a própria dinâmica da civilização e da cultura. Ele é uma potência singular em interação, que por sua vez afeta e é afetado, redimensionando e resignificando a própria existência.

Pensar não sobre o corpo, mas desde o corpo e de suas corporeidades é que nos permitirá compreender a dinâmica civilizatória no Brasil e no mundo. A racionalidade cartesiana, europeia, enclausurou as formas de apreensão da realidade tendo como base o pensamento destituído de um corpo. A existência não é um dado, um fator de ideia, mas de atitude, uma atitude existencial que corporifica nossas mais sutis subjetividades no mundo.

A subjetividade, a sensação de ser um “eu”, não está sob algum tipo de espírito ou pensamento imaterial, nem em nenhuma representação construída do próprio “eu”, mas na sensação que se tem do próprio corpo e da forma como este nos conecta ao mundo. Deste modo, as narrações que construímos de nós mesmos estão baseadas na experiência de estarmos encarnados e na maneira como a mesma é simbolizada culturalmente (OLIVEIRA, 2009, p.173).

Nos corpos desterritorializados e deslocados da África para o Brasil, encontramos agora esses corpos diaspóricos, negros e pluriculturais na sociedade brasileira. Esses encontros forçados entre povos, cores e corpos, geraram corporeidades específicas ligadas afetiva e emocionalmente a um novo mundo em gestação.

Para Oliveira (2006, p.72) “[...] o território afro-brasileiro não é o espaço físico africano, mas a forma como os negros brasileiros singularizaram o território nacional. O espaço físico reterritorializado é um espaço simbólico-cultural.” Ou seja, a cultura brasileira tem uma potente matriz simbólico-cultural alicerçada numa herança cultural africana. Dessa forma, a experiência do real vivido, suas experiências éticas, corporais, estéticas formularam as bases da dinâmica civilizatória do negro no Brasil. Assim, pensar em corporeidades afro-brasileiras tem a ver com um jeito próprio de fazer-se africano-brasileiro, um corpo-território de feitura singulares.

Nas expressões do trabalho, das danças, das festas, das comemorações, das relações interpessoais, dos cultos de matriz africana, vemos emergir estados em que esse

corpo se torna presença de ação. Os estados de ação desse corpo negro em território brasileiro experimentaram os paradoxos de dor, sofrimento, resistência e festa. Enquanto sofria nas senzalas, o negro e a negra reinventavam seus gestos, sua jinga, seus cultos e orações. Essa natureza de reinterpretação e reinvenção das formas culturais e corporais é que torna rica nossa cultura brasileira.

Essa riqueza é visível graças à ação desse corpo em movimento. Um movimento que tem pensamento, que produz conceitos e que nos põe em estados de beleza poética. Movimentos carregados de um forte legado cultural.

Há princípios ético-filosóficos ancestrais impressos em nossa movimentação, nas maneiras de falar, de gesticular, de dançar. E as danças brasileiras são de uma riqueza extraordinária, um lugar de extrema fecundidade, lugar das encruzilhadas, das convergências, dos encontros entre ordem e desordem, transbordamento e austeridade, masculino e feminino. Nela encontramos um legado de valores da civilização africana no Brasil. Há saberes inscritos nesse corpo-dança, nas corporeidades construídas coletivamente a partir de realidades históricas e culturais. Como nos diz Rodrigues (1997, p.27-28),

Nas senzalas, nos terreiros, nos campos descobertos e encobertos ocorreu uma mescla cultural. Foram afinidades e necessidades que propiciaram a corpos distintos encontrarem uma manifestação em comum. Portanto, em solo brasileiro germinou uma diversidade cultural, fruto da condição de oprimido, elaborada e criada nas infinitas redes das relações humanas. Ressaltamos a nossa herança negra pela sua influência como força de resistência e também como doadora e receptora de diversas formas de expressão.

As formas culturais acabam por gerar formas corporais, no entanto, nunca fôrmas, moldes, figuras pré-fixadas ou rotuladas por meio dos estereótipos configurados pelo processo histórico. As formas singulares da presença negra afro-indígena no Brasil estão permeadas de significados culturais, mas também subjetivos, até porque nossas subjetividades sempre são vistas em relação, no movimento em trânsito.

Falar de uma cultura negra brasileira é, assim, pensar em movimentos que se hibridizaram nos processos diaspóricos. Corpos diversos, em espaços diversos que se reatualizam a partir da herança africana plural. Concebe-se, pois, uma África plural por sua diversidade étnica, linguística, estética, econômica, social, política, mas que se reencontra e se converge na experiência das diásporas no mundo.

É o movimento que nos garante a vitalidade do corpo. Nas corporeidades, o que temos é o movimento, é ele quem garante e,

Enriquece a linguagem e o corpo escolhe a palavra. Foi a melodia do gesto que socializou a forma de comunicação não verbal e verbal. A liberdade do movimento é a mais pura, é mediante o gesto que a subjetividade alcança a vida. Ele é a expressão mais sociológica da liberdade individual e a liberdade é uma conquista. O movimento possibilita e assegura sucessivamente a autonomia e a independência (FONSECA, 1988, p. 167).

O corpo em movimento por meio de suas corporeidades é capaz de conhecer o mundo e a si mesmo, tem relação com processos de raciocínio e maturação. Portanto, esse movimento nos revela as singularidades e as coletividades desses corpos. A humanidade é então constituída de corpos singulares que se afetam e afetam culturalmente. A pessoa é então a expressão de sua corporeidade, de seus gestos, mediadas pelas formas culturais.

A relação entre os espíritos individuais e a cultura não é indistinta, mas, sim, hologramática e recursiva. Hologramática: a cultura está nos espíritos individuais, que estão na cultura. Recursiva: assim como os seres vivos tiram sua possibilidade de vida do seu ecossistema, o qual só existe a partir de Inter-retroações entre esses seres vivos, os indivíduos só podem formar e desenvolver o seu conhecimento no seio de uma cultura, a qual só ganha vida a partir das Inter-retroações cognitivas entre os indivíduos: as interações cognitivas dos indivíduos regeneram a cultura que as regenera. (Morin, 2008, p. 24)

Sendo assim, as corporeidades de que tratamos aqui são dos afro-brasileiros que, independente da cor de sua pele, trazem as marcas e o reconhecimento dos valores civilizatórios herdados das culturas africanas em confluência com os povos indígenas brasileiros. São corpos metamorfoseados, hibridizados, mas ligados por elementos convergentes, valores, crenças, tradições que nos constituíram. O elemento corpo e suas formas de expressão como a dança, servem então como categorias importantes para se compreender as identidades forjadas e experienciadas no Brasil.

A dança tem componentes importantes que nos dão condições de perceber todo um legado cultural constituído ao longo da história. As tradições em dança nesse país possuem um rico acervo de movimentação, simbologias e representações sociais das identidades do povo brasileiro. Neste sentido, faremos uma análise mais aprofundada da dança na história dos povos, bem como suas diversas formas e estilos vivenciadas no mundo e no Brasil.

2. A CULTURA DA DANÇA

“Para as negras e negros desterrados brutalmente da África para as Américas e cujos algozes procuraram por todos os meios destituir da humanidade, a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual. Assim, para nós, descendentes desses povos, a dança significa mais do que filosofia e cosmovisão, significa existir”.

(Petit, 2015, p74)

3.1 A Dança e os tempos.

A dança é uma das artes mais antigas da humanidade, uma forma de estar no mundo por meio dos movimentos que se traduzem no corpo, revelando e desvelando sentidos e sentimentos. Ela é uma potência de vida, expressão de nossas singularidades e coletividade no mundo, como nos afirma Toro (1991, p.487) “A dança é não só temário ato de vinculação ontocosmológica, senão também celebração da comunidade entre os homens”, por ela nos integramos à comunidade de vida, à totalidade do universo, ao cosmo, à nossa ancestralidade.

Em Viana (2005, p.43) o corpo possui uma respiração interna que, por meio da dança, consegue “responder à exigência do espírito artístico”. O autor salienta que todo movimento gera um campo de força energética capaz de estabelecer contato conosco e com o mundo, segundo Viana (2005, p.79) “[...] somos o centro do espaço que nos cerca e nele existimos como indivíduos, como pessoas, como seres humanos, estabelecendo nossa relação com o mundo”. A arte, e dessa forma a dança, é uma troca.

Essa relação de compartilhamento, de troca é bem descrito no próprio movimento dos átomos, das partículas que se movimentam numa relação energética, compondo de forma micro e macro, uma “dança do universo” (GLEISER, 1997, p.297). O movimento tem sua origem em um mundo microscópico, imperceptível a nossos

olhos. Segundo Gleiser (1997), o ato de acender uma luz, provoca uma cadeia de vibrações que geram energia, vida, percepção. Na verdade,

Cada vez que acendemos a luz, elétrons e fótons iniciam sua valsa quântica. Ao acendermos a luz, uma corrente elétrica passa pelo filamento, fazendo com que eles vibrem em incontáveis modos. A energia das vibrações é dissipada em fótons de diversas frequências, que se manifestam como calor (radiação infravermelha) e luz (visível) proveniente do filamento. (GLEISER, 1997, p. 311) .

Em Viana (2005, p.19) “A vida, o mundo e o homem manifestam-se por meio do movimento”. A dança seria essa apropriação de um movimento ininterrupto do universo, uma energia em movimento constante. Mesmo num corpo estático o movimento se faz presente, seja pelos micromovimentos das células, da pele, dos órgãos, dos músculos, do olho... “Não podemos ficar longe desse circuito energético que é a relação entre microcosmo e macrocosmo”. (VIANA, 2005, p.79). Dançamos porque somos resultado de uma energia espiral do próprio cosmo e das partículas do universo em expansão. Essas ideias corroboram como o que nos diz Gil (2013, p.14) quando nos afirma que “o acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstrata, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia”. Cada gesto, movimento, reelabora formas diferenciadas de qualidades energéticas no corpo do bailarino. Isso nos leva a crer que essa dança, pertence a um corpo como território do movimento, habitat das sensações e via de escoamento energético.

Acredito que, dessa forma, podemos pensar numa dança que seja inscrita num corpo-espaco, um lugar onde os signos⁵ se tornam sentidos e significados. O corpo afetado por esse tipo de compreensão de dança é a própria extensão do espaço físico, é como se a pele, os dedos, o pensamento se prolongassem no espaço gerando e construindo emoções. Nesta perspectiva, o movimento é que gera a emoção. A emoção seria uma fisicalidade em ação, o trânsito de nossas subjetividades na experiência corpórea e corporeidade vivida.

Do ponto de vista antropológico, a dança, na visão de Hanna (1999), é um comportamento humano organizado, planejado, pensado propositalmente numa relação entre sociedade e bailarino (a). Ou seja, ao dançarmos estabelecemos “(...) nossa relação

⁵ Os signos são classes de significados e não estão restritos como conceitos a um referente particular. [...] O sentido do signo só é completo e sistemático na sociedade como um todo (análise estrutural). Ou seja, o signo tem sentido se confrontado com a estrutura social na qual ele é produzido. (OLIVEIRA, 2006, p.82)

com o mundo”. (VIANA, 2005, p.79). Por isso, pensar na dança é visualizar a própria vida em toda sua amplitude. É um campo sob o qual podemos ter várias perspectivas: artística, terapêutica, educacional ou religiosa. No entanto, pelo presente estudo, vislumbramos a dança enquanto produção estética, artística, produzida e afetada pelos diversos povos e culturas.

Entretanto, quando falamos de dança precisamos compreendê-la enquanto uma categoria genérica, que inclui diferentes estilos, lógicas, sentimentos e pensamentos. Poderíamos então pluralizar seu termo para danças. Danças diversas que refletem, a partir de diferentes épocas e contextos, representações de uma determinada cultura.

A dança é uma expressão do ser humano que existe

[...] desde os tempos mais remotos. Todos os povos, em todas as épocas e lugares dançaram. Dançaram para expressar revolta ou amor, reverenciar ou afastar deuses, mostrar força ou arrependimento, rezar, conquistar, distrair, enfim, viver! (TAVARES, 2005, p.93).

Ainda pode-se observar que ela é registrada,

[...] nos mais antigos testemunhos gráficos da pré-história, documento que datam da última época glacial, dez a quinze anos antes da nossa era e podem ser observados nas cavernas pré-históricas do Levante espanhol – Alpera (Valência) e Cogull (Lérida) – e são semelhantes a outros documentos pré-históricos relativos à Dança encontrados na África do Sul (Rodésia e Orange) e na França (Solutrais e Dourdogne). Tais pinturas rupestres levam-nos a crer que o homem primitivo executava danças coletivas nas quais predominavam os movimentos convulsivos e desordenados [...]. (RIBAS, 1959, p. 26).

Nos mais diversos espaços sociais da humanidade estivemos permeados pelas manifestações de um corpo pré-expressivo, um corpo-dança que se movimentava para celebrar, ritualizar a vida, guerrear, representar, competir, enfim, viver.

Nas antigas civilizações vemos a dança incorporada ao elemento sagrado, “Shiva, Osiris, Dionísio, Celestes do antigo México, representam o Deus que desceu à terra e se encarnou em dançarino”. (CALDEIRA, 2008, p.2). Assim, temos esse movimento incorporado do sagrado por meio da dança que passa a ser condição de um corpo que se liga ao cosmo, aos ancestrais. Na própria dança de Shiva, um dos deuses mais populares e antigos dos indianos, vemos a figura desse deus como um dançarino em uma movimentação que, “[...] simboliza não apenas os ciclos cósmicos de criação e

destruição, mas também o ritmo diário de nascimento e morte visto no misticismo indiano como a base da existência” (CAPRA, 2011, p.251). São ciclos intermináveis de uma movimentação de vida-morte representados por meio da dança na figura de um deus. É o sagrado que nos habita por meio da dança, do corpo, do movimento.

Em muitos países da África temos danças permeadas de simbolismos cósmicos. Segundo Toro (2005, p.21),

As danças do Congo, sob o ritmo do tambor, conduzem os dançarinos ao estado de êxtase. Para eles, a dança não constitui um fim (como acontece com nossa dança clássica ocidental), mas um meio de ajudar o corpo a alcançar uma comunicação superior, um estado, uma força.

Nas danças primitivas temos uma expressão vital e natural dos seres, seja para celebrar a colheita, chamar a chuva, “plantar” seus mortos, homenagear as forças germinativas, extravasar desejos do instinto, reviver os feitos históricos das lendas e mitos da tribo, manter contato com os antepassados, enfim, teremos inúmeros motivos para se dançar, pois o ser humano movimenta-se como condição ontológica do ser, que é antes de qualquer coisa, um corpo, um acontecimento.

No entanto, a história da dança como da arte no ocidente é contada a partir das influências europeias. Registra os primórdios de uma dança atrelada às manifestações de arte Romanas e Gregas, chega à corte Francesa, passa pela Rússia e estabelece marcos de modernidade com o expressionismo da Alemanha e de alguns países do leste europeu. As danças da África Negra, em função de sua 'incompreensível' característica 'primitiva animista', não são citadas na construção histórica da arte de dançar até que os países africanos e principalmente suas diásporas se manifestam como força social significativa.

Por isso, uma grande maioria de artistas encontram dificuldades em considerar expoentes das danças asiáticas, orientais, africanas e indígenas como modelos ou mesmo técnicas a serem experimentadas e seguidas pelos artistas da arte-dança. Muitos festivais e bienais de dança no Brasil e no mundo ainda estão muito voltados para formas culturais de dança referendadas na Europa e Estados Unidos como eixo central de modelo e produção das danças cênicas.

Os termos: danças clássicas, modernas e contemporâneas, quase sempre estiveram ligadas somente a uma visão de dança que refletiam exatamente os conflitos, tensões e vivências de uma sociedade moderna ocidental. Um pensamento eurocêntrico

que acabava por influenciar as academias de dança, os cursos superiores das universidades, grupos e companhias de dança espalhadas pelo mundo.

O ballet clássico surgiu dentro de uma visão de mundo, como expressão da dança europeia, que servia à nobreza, com descrições coreográficas precisas, uma gramática do movimento com passos escritos e codificados. Uma dança erudita, cheia de métricas, linear e com passos predeterminados. Bourcier (1987, p. 64) diz que foi nesse momento histórico que “(...) toma-se consciência das possibilidades de expressão estética do corpo e da atitude das regras para explorá-lo”. O primeiro tratado sobre dança clássica surgiu nessa época com Domenico da Piacenza, com o escrito *De arte saltendi et choreas ducendi* (Da arte de dançar e conduzir coros). “Nesse tratado aparece, pela primeira vez, a palavra *balletto*, gênero não definido inteiramente, misto de dança, música, canto, mimos, declamação e até equitação e que mais tarde evoluiria para o balé”. (GONÇALVES, 2009, p. 49).

Nas danças modernas teremos a consolidação de um modo de pensar a sociedade tendo como eixo a Europa e/ou os Estados Unidos. Por isso ela surge, segundo relatos historiográficos pensados numa lógica linear de tempo, no final do século XIX e início do século XX, nos Estados Unidos e na Alemanha, como forma de contestação dos padrões clássicos de movimentação. Os regimes do pensamento moderno ocidental foram se alterando e por isso seguiu ser curso também nas artes.

Em meados do século XIX na Europa ocidental surge o que chamamos até os dias atuais de Dança Contemporânea, baseada na busca da essência expressiva do homem. Na Europa, Rodolf Laban (1878-1958), por exemplo, interessa-se pelo movimento e pelo corpo em geral. Seu trabalho originou o alastramento da dança a várias dimensões: terapia, educação e lazer. Na América, Isadora Duncan (1877-1927) renova o movimento que valoriza os fenômenos naturais, se sobrepondo à utilização de qualquer cenário. Resolve tirar as sapatilhas de ponta utilizadas no balé clássico e vai dançar de pés descalços. A musicalidade e figurino serão inspirados nas danças gregas primitivas. No entanto, é nesse mesmo período que nos Estados Unidos (um dos grandes territórios de diásporas africanas no mundo), o movimento intitulado de Dança Moderna, apresenta as primeiras rupturas deste pensamento hegemônico eurocêntrico e branco.

Por isso, o que nos interessa neste momento é olhar para o mundo de forma não linear e percebê-lo de outros ângulos e possibilidades. Nas dinâmicas civilizatórias Africanas encontramos uma diversidade de corpos que dançam. Estéticas que

vislumbram outros modos de fazer dança para além do eixo Europa. Deslocamentos, mudanças de eixos que parecem apontar para possibilidades de encontrarmos referências dentro de nossos contextos culturais e pluralizarmos redes de criação e ação.

Em diálogo com Rui Moreira: bailarino, coreógrafo, pesquisador paulista, mas radicado em Belo Horizonte desde 1984, articulador nacional da rede terreiro de danças negras no Brasil e um dos principais expoentes das artes negras, quando de sua visita na cidade de Itapipoca-CE no ano de 2015, percebi que há nomes importantes que foram e ainda são desconhecidos ou muitas vezes desconsiderados da maioria dos artistas da dança cênica nacional que tiveram e tem papel fundamental na construção da descolonização das mentes e ampliação dos olhares da comunidade global.

Na América do Norte e no Caribe teremos artistas, bailarinos e pesquisadores de danças cênicas que vão incorporar estéticas negro-africanas em suas composições coreográficas, fazendo com que suas obras dialoguem com diversas culturas da diáspora africana no mundo. Os trabalhos de Katherine Dunham e Alvin Ailey influenciaram muitos bailarinos que passaram a investigar processos motores e gestuais de danças africanas tradicionais e patrimoniais. Tudo isso para dizer que o que se move é diverso, é passível de movimentar-se enquanto cena na dança, uma negritude que não precise referendar-se a partir de um modelo europeu, mas que se inscreva enquanto corpo-território e corpo-memória afrorreferenciado.

Dunham foi bailarina, coreógrafa, antropóloga e ativista negra. Sua contribuição se deve ao fato de trazer para a dança americana as referências das danças afro-caribenha e desfocar, dessa maneira, a influência da dança europeia. Trouxe em suas técnicas de movimentação a ondulação da coluna vertebral, a contração e a circularidade da pélvis. Foi considerada a matriarca negra da dança moderna americana e fundou em 1933 a primeira companhia de dança formada inteiramente por bailarinos negros. Desenvolveu uma técnica específica a partir de suas pesquisas etnográficas nos países do: Haiti, Martinica, Jamaica e Trindade e Tobago, trazendo elementos da cultura afrodiaspóricas para a construção de seu trabalho.

Entretanto, nas décadas de 20 e 30 nos Estados Unidos, vemos muitos outros artistas que já recriavam para o palco elementos das culturas africanas e afrodescendentes influenciados pelo movimento negro norte-americano conhecido como Harlem Renaissance. Estamos aqui tecendo considerações a cerca de uma dança cênica que se pronunciava enquanto uma estética de representatividade para o palco, para a cena. No entanto, deixo claro que as danças africanas ou quaisquer outras

manifestações de dança têm suas existências independente de quem as conceba, pois elas são um modo de existir, uma maneira de vitalidade nas mais diversas civilizações.

Outro grande expoente da tradição negra nas danças americanas dos Estados Unidos foi a bailarina, coreógrafa e antropóloga, Pearl Primus, que, Influenciada pelas questões do movimento negro “Harlem Renaissance”, a artista focava em suas coreografias temas como a herança cultural africana, o sistema econômico opressor, a violência e preconceito racial. Primus inaugura um campo particular na dança moderna e congrega a tarefa de preservar e promover a dança afro americana. Sua pesquisa encena quase que etnograficamente, um repertório estético e étnico, onde a questão racial não era apenas retratada ou tematizada, mas incorporada fisicamente. Fora dos parâmetros estéticos dominantes, apesar de ter sido aluna de Charles Weidman, bailarino influente na primeira geração da dança moderna, ela não tivera formação clássica e com seu corpo robusto e pele negra, sempre foi apontada pela crítica como fundadora de um estilo moderno de marcante caráter étnico. (FERRAZ, 2010, p.02-03).

Uma dança que tinha assumidamente um caráter político, imbuída de uma representação da negritude histórico-social. Suas coreografias eram implicadas em seu próprio corpo como território de fala, de luta e de ação afirmativa enquanto produtora e coreógrafa negra. Por isso, essa dança era mais do que folclore ou temática negra, mas, sobretudo, categoria inclusiva de justiça e liberdade.

Para Rogers (1968), criador de uma das primeiras companhias de dança norte americanas, há uma crítica aos produtores da dança negra quando afirma em seus escritos que as danças negras não poderiam se limitar a falar de negritude por meio de produções que simplificassem a questão étnica a materiais afro-americanos tradicionais. Para o coreógrafo, as danças deveriam fugir do senso comum que prescrevem à criação artística aos ditames das culturas tradicionais afro-americanas tradicionais. Sua dança deveria seguir uma liberdade de criação imersa em poéticas de subjetividades inseridas na contemporaneidade. Um conceito que se amplifica e torna a dança negra muito mais abrangente e caleidoscópica.

Assim, o que pudemos observar, é que todas essas vivências de arte e mais especificamente de danças negras foram gerando outras proposições e pressupostos criativos no mundo inteiro. Seja bebendo das fontes na África ou em suas diásporas, o que podemos perceber é que os artistas de dança começaram a formular técnicas investigativas próprias que geraram publicações que se tornaram referências bibliográficas para artistas negros e não negros interessados pelas matrizes africanas ou matrizes negras.

No geral, nos processos diaspóricos, temos uma comunidade humana diversa, permeada por uma arte diversa, uma dança diversa que mesmo em meio à pluralidade encontramos as singularidades potentes. Nada permanece fixo ou separado,

tudo está contaminado com tudo e isso é também válido quando falamos sobre danças negras. Como nos diz Gilroy (2012) e Hall (2009), nos diversos contextos diaspóricos não há um legado cultural africano único, mas uma diversidade de experiências éticas e estéticas de produção em arte e, especificamente de dança. A estética negra não pode ser pensada sob um ponto de vista linear, único, mas em múltiplas culturas de resistências.

Porém, mesmo em meio à pluralidade e diversidade dessa dança negra, encontramos marcas e territórios que nos falam de uma história, de um legado, de um povo ou nação, uma dança que aciona dimensões de negritude afrodiáspóricas. É como se despertasse e atualizasse nossa ancestralidade negro-africana por meio das criações artísticas. No entanto, quando chegamos às instituições, nas academias de dança, nas pautas do Teatro, nos grandes festivais de arte e/ou de dança, o que vemos é uma hegemonia de valores e princípios eurocêntricos nas formas de produção e difusão em arte-dança. Há uma negação, subjugação e inferiorização das artes negras ou das danças negras como algo folclorizado ou mesmo exótico de se presenciar.

Por isso, produtores, pesquisadores de danças negras do Brasil e do mundo se articulam em redes de interação para difusão, produção e circulação das danças de matrizes africanas. Não é que agora a dança esteja presa dentro de uma especificidade, de uma nomenclatura que enclausura um estilo de dança étnica, folclorizada. Segundo Ferraz (2013, p.14), para muitos pesquisadores,

Essas denominações indicariam uma setorização que delimitaria o fazer da dança em gêneros intransponíveis cujas fronteiras manter-se-iam impermeáveis. A classificação do fazer de dança em gêneros também ajudaria a reproduzir a lógica dos festivais de dança que compartimentam fazeres em práticas e estilos isolados, numa visão instrumentalizada e tecnicista, como se as diversas linguagens de dança estivessem enclausuradas dentro de seus próprios ditames.

No entanto, o que se pode perceber é que, assumir uma nomenclatura em dança tem haver com a incorporação de uma experiência de negritude e pertencimento comunitário afrodescendente. Nas práticas corporais encontramos, portanto, saberes filosóficos e poéticos identificados ao continente africano e suas diásporas, imagens que foram construídas ao longo da história de seus descendentes. Portanto,

[...] ao que tudo indica, a aceitação de um olhar para além das fronteiras e nomenclaturas só será possível quando diferenças e desigualdades no campo artístico não existirem, por enquanto, marcar identidades em qualquer produção de conhecimento tem sido uma necessidade política, uma vez que a isonomia nos espaços de recepção crítica, produção e circulação artística ainda é uma utopia. (FERRAZ, 2013, p.15).

Sendo assim, no cenário mundial e brasileiro vemos artistas e pesquisadores de dança reivindicar espaços na produção cultural, para as danças afrodiaspóricas. O que há por trás de tudo isso são os sentidos históricos de pertencimento afro que estão implicados nessas produções. Não se pode simplesmente negligenciar esses corpos negros que se movimentam em cena e que, traduzem uma experiência de empoderamento pelo reconhecimento de sua história. Diferentes abordagens, técnicas e linguagens de danças negras têm, portanto, amalgamado experiências plurais na cena contemporânea e arregimentado processos de produção e difusão da arte-dança negra no mundo.

3.2 A contemporaneidade nas Danças Negras: sentidos plurais.

Abordar o tema dança contemporânea, requer, antes de qualquer coisa, fazermos uma análise do termo contemporâneo. E, como a dança, dentro de um sistema maior de arte faz parte dessa dimensão da contemporaneidade.

O conceito de contemporaneidade segundo Agamben (2012) está relacionado a um deslocamento de tempo, pois é ao mesmo tempo em que se pertence a um tempo, distancia-se do mesmo, num processo de reatualização constante das tradições. “(...) quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da arké, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico”. (AGAMBEN, 2012, p. 69).

Ou seja, é um movimento a um só tempo de ruptura e continuação. Para Cauquelin (2005), há uma bifurcação do termo contemporaneidade com relação à arte contemporânea e a arte atual. Para autora, uma arte atual seria aquela que está numa localização temporal – presente, sem maiores preocupações em distinguir tendências artísticas. Já a arte contemporânea designa o misturado, heterogêneo, um retorno às formas artísticas experimentadas, uma lógica de organizar um tempo suspenso não linear. Um conjunto de técnicas, estilos e tendências diversas.

Neste sentido, pensar a dança contemporânea, não é tão simples assim. Para Bardawil (2011, p.3), “[...] na contemporaneidade, tudo habita em tudo, tudo se contagia de tudo. Aceleração e excesso são os signos atuais do cotidiano”. Ou seja, as

novas formas de pensamento e de vivência que nos atravessam influenciam sobremaneira nosso fazer-pensar dança hoje. Para a autora, não se pode perguntar o que é a dança contemporânea, mas o que ela pode. Ela não é um estilo, mas um modo de organizar o pensamento em dança. Tomazzoni (2006) estabelece alguns fatores primordiais para se compreender a contemporaneidade na dança: o corpo como dramaturgia singular com outros vocabulários e sintaxes; movimento e corpo sem padrões definidos; o pensamento está no corpo e o corpo se faz pensamento; uma maneira de pensar a dança. Esses quatro fatores nos ajudam a compreender melhor a produção em dança contemporânea.

A cena contemporânea, neste sentido, permite múltiplos olhares, múltiplas leituras. Pelas considerações dos autores percebe-se que na dança contemporânea temos corpos plurais na transformação e transgressão do cotidiano. Como argumenta Gadelha (2010, p.20),

A dança contemporânea apresenta, à primeira vista, o corpo sob dois aspectos importantes. De um lado, o corpo que dança engaja-se numa experiência corporal ‘extra-habitual’, não comum ao corpo. (...) De outro lado, é trabalhado nele mesmo que o corpo deve dançar. (...) pensar o corpo não mais através ‘do que ele permite’, mas ‘do que ele pode’.

O corpo plural aqui pensado refere-se a um corpo que agrega em si mesmo, uma diversidade de afetações e experimentações corporais. Corpos desterritorializados, nômades, criativos, centros de pesquisa e experimentação.

Portanto, a dança contemporânea traz em si diferentes estilos, técnicas, procedimentos, abordagens e movimentos, tudo a serviço de pensar esse corpo enquanto ator principal do processo de construção da cena. Conforme nos afirma Gadelha (2010, p.20),

Como conjunto das artes contemporâneas, esta dança segue uma referência auto-reflexiva, inscrita em sua própria prática de dança; ou seja, em sua maneira de praticar o corpo na dança. Ela transmuta a arte coreográfica notadamente porque reconsidera sob um ângulo radicalmente novo seu principal ator: o corpo que dança. O corpo, nessa nova prática, é considerado como jamais ele havia sido antes.

Em dança contemporânea temos um corpo-dançante numa investigação sem limites, uma quebra total de códigos e técnicas para agregar possibilidades de um corpo-devir. Um corpo possível, ou como nos diz Gadelha (2010) *corpus* dentro do próprio

corpo, criando o que ela chama de “corpografias”, ou seja, escritas coreográficas a partir do próprio corpo enquanto material cênico primordial.

Algumas características de produções dos mais diversos artistas da cena contemporânea nos têm oferecido elementos para uma melhor compreensão do pensar-fazer dança na contemporaneidade. Para Fabião

[...] a dança contemporânea propõe uma revisão radical da definição tradicional de dança – mover-se ritmicamente acompanhando uma música e, em geral, seguindo uma sequência de passos. Em muita dança contemporânea não se encontrará passos, nem música e, talvez, sequer movimento (se compreendido exclusivamente como deslocamento no espaço). (FABIÃO, 2009, p.3).

Há uma pluralidade de contribuições advindas de outras artes que constitui o caráter híbrido da dança contemporânea: o teatro, a pintura, as artes visuais, a música, as artes maciais, a literatura, o cinema. Neste sentido, ela não precisa estar presa a uma forma, um estilo, uma técnica específica de produção. Ela desestabiliza velhos conceitos para criar outras possibilidades de pensamento. Como nos diz Bezerra e Porpino (2007, p.283), “a dança contemporânea problematiza, desestabiliza e desconstrói velhos conceitos para criar novos sentidos. Acrescentando-lhes a possibilidade de novas leituras”. Por isso, ela não cabe em uma definição única, pois abarca diferentes poéticas em dança, para gerar novas formas de pensamento.

Esse novo pensamento é emancipador, autônomo, singular, inclusivo e coletivo. Diferentemente do balé clássico, com seus corpos rígidos, presos a regras e técnicas, seguidas por uma orientação exterior, a dança contemporânea é marcada pela liberdade, pela espontaneidade, pelo diálogo, pela quebra de sincronia, pela incorporação do silêncio ou da música e por uma variedade de situações comprometidas com um corpo-dança emancipado, livre, “capaz de contribuir para a formação humana e para o desenvolvimento da expressão crítica e criativa”. (ASSUMPÇÃO, 2002, p.3).

Entretanto, quando pensamos a contemporaneidade nas danças negras queremos trazer à tona uma dança alicerçada nas bases de matrizes africanas reconfiguradas a partir de um pensamento intercultural e transversal. Não é simplesmente reproduzir passos codificados das danças primitivas ou folclóricas da África, mas ressignificá-las pelos novos processos das emergências do tempo e espaço. Uma dança que caminha nas encruzilhadas da oralidade, da musicalidade, dos valores míticos, dos gestos, dos ritmos, das tradições herdadas.

O corpo nessa perspectiva é construção cultural resultado de relações históricas e sociais, trás um legado ético-estético capaz de nos possibilitar processos criativos que se traduzem por meio de uma poética contemporânea em dança. Sendo assim, as ações corporais são carregadas de memórias ancestrais, de significados ritualísticos que carregamos enquanto seres humanos.

Em entrevista com Rui Moreira, um dos maiores nomes das danças negras brasileiras contemporâneas da atualidade, que esteve no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE no ano de 2015, percebi que o termo contemporâneo aplicado às danças é muito complexo e pode suscitar vários conceitos e concepções. Sob o prisma conceitual ocidental moderno, a era contemporânea tem início nos anos 30 e 40, quando os antigos conceitos são superados e reconfigurados pelos novos artistas que ampliam as formas de produzir dança e arte, questionando valores de uma arte clássica e linear. Para o coreógrafo, sob o ponto de vista cronológico pode significar uma dança que se faz na atualidade, que se reconfigura no momento presente. Uma dança afro que se executa, que se pensa e que se faz nos dias de hoje. Assim, nada se estabelece como uma verdade absoluta, tudo é passível de contaminação e de hibridização, colaborando, dessa forma com as ideias de Hall (2009, p.325), quando afirma que,

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula.

Isto é, a tradição é mutável, tudo vai se hibridando em fluxos contínuos nos diversos espaços sociais, como nas danças de rua, no samba, no *hip hop*, no *fank*. Há uma contemporaneidade da qual estamos imersos, numa espécie de portal que nos abre possibilidade de tocar nas tradições sob diferentes perspectivas e pontos de vista. No Brasil e em outros países assistimos uma grande produção de dança negra contemporânea como estéticas híbridas de uma negritude afrodiaspóricas.

Um dos grandes nomes da Dança Africana Contemporânea no mundo é a senegalesa Germaine Acogny, dançarina, coreógrafa, criadora do Centro Educacional Internacional de aprendizado e difusão de Danças Tradicionais e Contemporâneas da África e das Diásporas africanas – École des Sables (Escola de Areias), inaugurada em

1998. Acogny criou uma técnica específica de dança afro-contemporânea que une técnicas da dança moderna europeia com danças africanas tradicionais. Dançarinos do mundo inteiro tem frequentado esse espaço como importante centro de estudos e pesquisas em danças afro-contemporâneas.

Em sua passagem pelo Brasil no ano de 2004, Acogny deixou marcas de uma pele, um corpo em movimentação que nos fez pensar sobre como sua trajetória nas artes da dança fez confluír tradição e modernidade numa completa reatualização das africanidades na contemporaneidade. Segundo Silva (2014), ela tem uma percepção sobre a África bem distante do senso comum, pois sai daquele lugar de vitimização, subalternidade, primitivismo e passividade. Sua dança reflete um diálogo com o universal a partir de suas corporeidades e simbologias africanas.

Germaine Acogny nasceu no ano de 1944, no Benin e chega ao Senegal ainda muito criança com cinco anos de idade. De lá segue para França onde cursa Educação Física, mas retorna ao Senegal e inicia um processo de investigação com os movimentos africanos ligados à natureza de seus ancestrais.

Por volta dos anos de 1970, o então presidente do recente país independente do Senegal Léopold Sédar Senghor, político e escritor, resolve fundar uma escola pan-africana de dança, o conhecido *Mudra Afrique*, uma instituição de arte que pretendia estabelecer contato com várias civilizações do mundo por meio das bases das danças africanas e do balé clássico, além de outras linguagens como a música. Esta Escola fazia parte de um projeto inovador que colocava as artes como espaço de intervenção sociocultural onde se refletia a cerca da unidade política da África por meio das identidades culturais das civilizações negras.

Acogny então é convidada para ser a diretora artística desse grande empreendimento e começa a conviver com grandes colaboradores dançarinos e músicos de várias partes do mundo. No entanto, por falta de financiamento, por volta de 1982, o Mudra fecha suas portas, mas deixou um legado primordial com todos que passaram por aquele espaço de formação em dança e outras artes.

Com o encerramento das atividades do Mudra, Germaine então se dedicará a sua própria escola de dança, para então desenvolver e vivenciar uma técnica específica de dança moderna e contemporânea africana, com uma pedagogia particular de ensino-aprendizagem. A técnica Acogny de dança vislumbra codificar movimentos por meio de imagens e símbolos da cultura africana, tais como: o dromedário, o baobá, a palmeira da

costa, a boneca ashanti, dentre outros símbolos. Sua pedagogia parte do enraizamento dos pés na areia, na centralização da coluna vertebral e do centro do corpo.

Sua dança se apodera dos valores tradicionais em África e a ressignifica na atualidade, pois as tradições não são instâncias estáticas, imóveis, mas possuem um fluxo de vitalidade constante aberto a reatualizações na contemporaneidade. Com mais de 70 anos de idade, Germaine segue sua trajetória nas artes, fazendo de sua dança possibilidade de confrontar imaginários, suscitar leituras plurais e estabelecer diálogo com a comunidade humana, a partir de sua aldeia a conexão se faz global.

Já para a coreógrafa brasileira e diretora do Filme: Um filme de dança, a bailarina e pesquisadora Carmem Luz do Rio de Janeiro nos afirma que sua compreensão de dança negra contemporânea tem haver com uma dança diversa, múltipla, pensada conscientemente pelo corpo negro e com o corpo negro. Corpos que trazem marcas e trajetórias, memórias e histórias, movimentos que implicam em libertação e liberdade de expressão.

Mas só podemos compreender, de fato, o que seria essa contemporaneidade nas danças negras africanas se entendermos as danças africanas em sua origem. Pelo retorno às tradições temos condições de imprimir nas artes da dança, processos criativos que articulam narrativas míticas, memória, expressividade e transcendência. Para isso, as danças africanas nos oferecem uma riqueza de matrizes e simbologias, saberes filosóficos, poéticas da ancestralidade reverberadas em corporeidades contemporâneas.

3.3 Danças Africanas:

As artes africanas são expressões da memória, da ancestralidade, da conexão entre o todo e as partes, numa visão circular de interação com a vida e a morte. Os simbolismos presentes nas artes em África nos colocam num plano ontológico da existência, de modo que a prática do fazer artístico tem relação direta com os modos de existir das diversas civilizações africanas. Ela não está separada da vida, portanto, não é um recorte dentro das civilizações, mas uma forma de estar no mundo.

Na experiência contemporânea de pensar as artes africanas, temos, por exemplo, em 1969 o primeiro Festival Mundial de Artes Negras por incentivo de Léopold Sédar Senghor, político e escritor senegalês que muito influenciou sobre o

termo negritude no mundo. Quando Senegal foi proclamado independente em 1960, Senghor foi eleito presidente da nova república, ficando no cargo até o final de 1980. Sua luta e influência enquanto político e escritor favoreceu dessa forma a criação de um festival mundial de artes negras.

Cada país da África, nesse processo todo de independência por que passava, buscou uma estratégia de se afirmar enquanto nação independente. Neste sentido, o Senegal, por meio de Senghor começou a discutir questões sociais por meio desse Festival de Artes Negras. Ou seja, a partir das artes discutia-se a sociedade, questões relacionadas à saúde, à economia, à política e à unidade entre os países africanos. Uma inversão de valores que no continente africano é muito comum e possível.

Com a experiência desse Festival de Artes Negras, alguns nomes da dança norte-americana foram convidados a participar, como por exemplo, Katharine Dunham e a companhia de dança de Alvin Ailey, que por sua vez foram profundamente influenciados por essa dança africana e suas bases de movimentação.

No entanto, somos sabedores que durante muito tempo, essas danças não foram consideradas como parte da história da dança mundial, ou da própria história da arte. Geralmente elas são citadas como “[...] uma descrição etnológica e antropológica” (TORO, 2005, p. 22). O que nos revela a visão hierarquizada e preconceituosa da arte ocidental europeia.

Muitos estudiosos da dança europeia, não conseguiam vislumbrar o potencial estético presente na arte africana, em especial nas danças. Segundo Toro (2005, p.22), “existe uma estética na arte africana cujos parâmetros são completamente diferentes dos da arte clássica moderna. Os historiadores da arte têm estado completamente cegos a respeito dos valores estéticos da arte africana”. Há uma arrogância intelectual por parte daqueles que legitimam o fazer artístico mundial como parâmetro do fazer-arte, ignorando toda a riqueza estética do povo africano.

No entanto, quando falamos em África temos que considerar a extensão de suas terras de 30 milhões de quilômetros quadrados de superfície e com uma população estimada de cerca de 600 milhões de habitantes espalhados entre os 54 países atuais que formam o que conhecemos hoje por continente africano.

Mas mesmo com sua diversidade de línguas, culturas, organização social, econômica e política, sistemas filosóficos, crenças e etnias, encontramos pontos comuns que convergem em África, “[...] existem linhas fundamentais que caracterizam a África como um continente cultural”. (MUNANGA, 2009, p.29). Nas artes africanas

encontramos a síntese, elas “[...] inscrevem-se num quadro comum, mesmo que esse pano de fundo conceitual venha se exteriorizar de diferentes maneiras”. (MUNANGA, 2009, p. 32).

Nas danças africanas, por exemplo, temos a vivência do plano simbólico da existência em diversos momentos da vida das aldeias. Para Domingos (2010), os elementos da cooperação, da corporeidade, da ancestralidade, da dança, da religiosidade estão simbioticamente imbricados como valores e princípios éticos da cosmovisão africana. Tudo está interligado como numa grande teia de relações, dança-se para a morte, para a vida, para o trabalho. Na tradição africana,

O trabalho, o amor, a dança, os mortos-vivos, a palavra (o sopro dos ancestrais) são mensagens que o munthu, o homem africano banto atribui a ele mesmo, no tempo e espaço, para ser, estar e viver, apreciando, usufruindo subjetivamente e objetivamente a totalidade do Universo. A experiência do homem africano se apresenta como uma colaboração do homem com a natureza através das sínteses de todas as forças existentes no Cosmos. Desta forma o homem está reconciliado consigo mesmo, com sua história, seus antepassados, sua linhagem, seus contemporâneos étnicos e sua comunidade da aldeia. (DOMINGOS, 2011, p.5).

Dançar em África nos remete a um plano circular do movimento. Segundo Petit (2015, p.72) “Ao executarmos danças de matriz africana, conectamo-nos com os ancestrais, desde os mais remotos tempos de uma civilização milenar, que nos traz as vivências das rodas, debaixo de árvores frondosas, nos terreiros, quintais e praças”. Essa dança nos religa a um plano sagrado, devolve-nos a unidade cósmica de relacionamento com as forças da natureza e nos abre canais de uma energia vital.

A circularidade presente nas danças africanas é um campo teórico-prático de um corpo comunitário que nos faz lembrar as mais diversas cantigas de roda, encontros familiares nos terreiros das casas, as orações comunitárias, as brincadeiras infantis, ligados um “[...] ao outro numa corrente infinita de sentidos nos quais cada elemento existe em função do outro [...] em uma eterna procura e reestabelecimento de harmonia e equilíbrio (BÁRBARA, 1999, p. 151)”.

O círculo une as pessoas, as colocam em estado de visualização integral, da totalidade. Constrói ali um corpo-comunitário, casa comum, portais de energia em trânsito, em movimento. O circular como pensamento mítico “reforça a energia que emana da crença e da arte de seus corpos-templos de fé, corpos esses modificados pela força sobrenatural dos deuses africanos” (CARVALHO, 2014, p. 19). No ritual de

candomblé, por exemplo, as danças são executadas em círculo que funcionam como pontes entre o mundo material e imaterial, entre os homens e os Orixás. Para Carvalho (2014, p.19) “Pela dança-círculo, o candomblé entra em contato com suas divindades, busca a incorporação e o êxtase, assim como pelo tambor e cantos sagrados”.

O elemento sagrado está muito associado às artes da dança em África. Um sagrado que habita nos vegetais, minerais, animais, espíritos, ancestrais, munthu – homem. “Por meio desse complexo rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse (SODRÉ, 1988, p. 123)”. Essas ideias corroboram com Petit (2015, p. 73-74) quando nos diz que:

Sendo nosso corpo um altar sagrado da criação, é preciso dançar para receber a divindade na forma de energia da natureza, é essa energia que estabelece a necessária comunicação. A dança ritualiza o natural e realiza, junto com a musicalidade dos instrumentos e da voz, o encantamento da vida. Dança-se o cotidiano, como também o extraordinário, o belo, aquilo a que somos gratos/as: as doações de vida- nascimento, batismo (cerimônia do nome), aniversários diversos, saúde, alimento – as passagens que nos fazem crescer em espiritualidade, experiência e sabedoria – o tornar-se mulher/homem, iniciada/o, integrada/o, mais próxima/o dos segredos existenciais.

A comunicação dos Orixás dentro do candomblé, por exemplo, é realizada por meio de movimentações e danças específicas para cada Orixá. A revelação de sua presença é marcada pelo corpo em estado de dança. Uma dança que nos religa e nos põe em estado de inteireza e plenitude.

Nas expressões da religiosidade de matriz africana “os vivos estão em estreita relação com os defuntos, os mortos-vivos, os ancestrais e diversas divindades da natureza e diversas entidades espirituais” (DOMINGOS, 2013, p.1152).

Quanto ao aspecto da movimentação nas danças africanas, percebemos movimentos fortes e ondulados, a gestualidade simbólica, o contato com a terra, a musicalidade, o ritmo e os pés em contato com o chão, elementos comuns que fazem vibrar o homem e a mulher por inteiro. Toda dança tem relação estreita com o que se vive, com os fatos do cotidiano, do trabalho, dos rituais sagrados, da caça, da pesca, do cuidar e plantar, enfim, está inserida num contexto real, próximo. Neste sentido, a movimentação é intensa, forte, sendo claramente perceptível,

O uso das articulações que são amplamente utilizadas, como as dos joelhos, sempre dobrados, ou as dos cotovelos. Assim, o movimento torna-se amplo, por exemplo, o do braço (que parte da articulação do ombro) ou o da perna (que se origina nos quadris). A ampliação do movimento encontra-se em

oposição a algo de interior que está imóvel, percebe-se isso pelo olhar dos dançarinos, não só na dança de transe, mas também nas danças de rua, como o samba de roda, nos quais os dançarinos concentram-se interiormente para poder movimentar o corpo todo e, desse modo, deixar livre o movimento da coluna. (BARBARA, 2002, p.132-133).

Por isso, sempre que presenciamos uma dança de origem africana somos afetados por esse tipo de movimento como extensão do próprio espírito que parece nos alcançar. Somos afetados em nossos sentidos porque o ritmo do corpo é o mesmo do espírito. Os quadris gestam uma energia que se apodera de todo o corpo num ritmo intenso como marcas de uma ancestralidade corporificada. Intensos movimentos que se prolongam num amplo espaço material, mas também subjetivo, espiritual, emocional, que nos religa a tudo e a todos.

3.3.1 Música e dança: ritmos do sagrado-profano

Em África, vemos uma associação uníssona entre dança e música. Estas duas categorias artísticas estão intimamente ligadas. A combinação entre o instrumento musical e a dança, torna possível uma maior comunicação com o sagrado que habita em tudo. “A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando- lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada (SODRÉ, 1988, p.24)”. Há uma força vital propiciada pelo conjunto harmônico entre dança e música, uma expressão coreográfica que marca a presença negra no mundo. Um empoderamento forte, que agrega e reanima a vida, fazendo dela festa e celebração constante, a partir de um corpo como orquestra polifônica de ritmos, sons e movimentos.

O canto, o toque, a movimentação dos corpos nas danças africanas ritualizam e simbolizam suas crenças e valores, pois “[...] a combinação de ambos, instrumentos e corpo, gera uma comunicação mais próxima com o divino... quem dança para os Orixás, por exemplo, sabe reconhecer as danças também segundo o ritmo tocado” (PETIT, 2015, p. 82). Na cosmovisão africana as danças não são ações isoladas do ritmo, da música, dos sons, pois a vibração emitida pelo toque dos tambores, pelos instrumentos, faz emergir o axé, a força vital dos ancestrais num corpo em estado poético de êxtase rítmico. Para Rocha (2008, p. 26), “Em muitas línguas bantu, a mesma palavra que designa ‘música’ também designa ‘dança’. O intérprete não deve apenas

produzir sons, deve movimentar coordenadamente sua cabeça, seus ombros e pernas”. Isso nos leva a crer que o papel da música nas culturas africanas é provocar uma série de movimentos que se ligam a uma dança ancestral que une vida material e imaterial.

Segundo Sodré (1998, p.20), “o som, cujo tempo se ordena no ritmo, é elemento fundamental nas culturas africanas. Isto se evidencia, por exemplo, no sistema jêje-nagô ou ioruba, em que o som é condutor do axé”. Corpo e som se tonam processo de uma mesma sinfonia, elementos indissociáveis.

Na cultura tradicional africana, ao contrário, a música não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum)... Os meios de comunicação musical não se restringem a elementos sonoros, abrangendo também o vínculo entre a música e outras artes, sobretudo a dança. (SODRÉ, 1998, p. 21).

Na cultura negra africana e afro-brasileira a estrutura musical afeta as estruturas coreográficas do corpo que faz do ritmo sua reverberação interior, um meio de comunicação e uma afirmação da identidade social e cultural. Os movimentos são gerados por esse som que já se inicia com as batidas do coração e se exteriorizam nas palmas, nos pés, no toque dos instrumentos musicais.

3.3.2 Pés nus: a dança-chão.

Nas danças de origem africana observamos uma forte relação com o chão. Os pés funcionam como um centro energético que se ligam a terra, captando as forças sagradas do universo e da natureza. Segundo Petit (2015), o chão é símbolo de reconhecimento da sacralidade da terra, sinal de respeito aos nossos ancestrais e origem da vida. “Por isso, nessas culturas, tradicionalmente, eram e ainda são comuns atos como os de sentar no chão, comer no chão, deitar rente ao chão (em esteira), e tirar os sapatos para pisar o chão de espaços sagrados e/ou dignos de particular respeito”. (PETIT, 2015, p.91).

O movimento de ir ao chão, pisar com os pés nus o solo, é uma reverência às nossas origens, num gestual que provoca vibração que parte da planta dos pés ao corpo inteiro. Nas danças-capoeira, por exemplo, é sempre uma ação que se liga ao chão, quando não são os pés, são as mãos como prolongamento desse corpo-chão. “[...]”

a capoeira, principalmente a angola é, em todos os sentidos, comparável aos mais sofisticados estilos de lutas de chão existentes”. (SILVA, 2008, p. 101). Por isso, percebe-se na movimentação do corpo, uma curvatura da coluna e os joelhos sempre flexionados, com planos baixos e olhar fixo no outro, no espaço. Em círculo, os capoeiristas batem palmas, cantam e ficam nos primeiros momentos em plano baixo, perto do chão. A terra é apoio dos pés, das mãos, do corpo em estado de prontidão, agilidade e flexibilidade. A relação entre corpo e chão é de reciprocidade, cumplicidade e irmandade. O fato de estar com os pés no chão implica um viver

[...] que deve ser aqui e agora, de não termos que fugir para outro mundo, um mundo de felicidade, como mostra o balé clássico com os pés que dançam apoiados na ponta e movimentos que nos inspiram leveza e quase um mundo de visões. Pelo contrário, na dança de origem africana os movimentos do corpo nos falam da vida cotidiana, do trabalho, dos homens e das mulheres. (BARBARA, 2002, p.133).

Para Rodrigues (1997), os pés são comparados às raízes que se fincam no solo e dele abstrai a seiva necessária para toda árvore.

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. (RODRIGUES, 1997, p.43).

Há ressonâncias daquilo que se pisa em todo o resto do corpo. Para a autora, nos diversos rituais de Umbanda e Candomblé, “os pés exercem a função de sintonizar cada indivíduo consigo próprio e estabelecer a relação com o espaço ritual” (p.46). Ações de recolher energia do solo e descarregar energia acumulada são funções específicas dos pés durante os rituais do Candomblé ou Umbanda. Isto é, observamos que há uma dinâmica e um fluxo na própria dança dos Orixás que, ao se manifestarem conferem uma qualidade estética e energética específica no uso dos pés durante a execução de sua dança.

Nas distintas linguagens das danças de cada orixá e entidade, pelos pés enunciam-se suas configurações, associadas a seus respectivos significados. A maneira como é utilizada a combinação dos apoios e a quantidade de esforços empregados, encontra-se muitas vezes associada a uma ação específica. Cada dinâmica de movimento apresenta uma composição rítmica que é auxiliada pelo toque do atabaque. (RODRIGUES, 1997, p.47).

Há uma articulação de significados e de emoções ligados ao chão pela movimentação dos pés e pela inclinação do resto do corpo direcionado a terra-mãe. De acordo com Rodrigues (1997, p. 49) “a relação do cóccix-rabo com o solo é uma constante na linguagem de movimento na bacia”. É como se os pés fossem tomadas, que ligadas ao solo e acionadas pela vibração dos sons e músicas dos tambores, fizessem gerar uma corrente para todas as partes do corpo humano: joelhos, braços, dedos, mãos, olhos, tronco, cabeça, cóccix, bacia, sacro... É como se uma gramática corporal fosse acionada para estabelecer a comunicação de uns com os outros. “A dança na África e nas tradições da diáspora é uma forma de conhecimento, que não é apenas mental, mas passa através da experiência dos sentidos e das emoções”. (BARBARA, 2002, p.133).

Diante do exposto, percebe-se com certa clareza que há um pronunciamento de um corpo afro-brasileiro constituído ao longo da história, que capta as tessituras do divino-profano que existe em nós. Ecos de uma ancestralidade africana que se manifestam por meio dos mitos, dos ritos e das danças. No que diz respeito aos valores filosóficos implicados nestas danças, podemos observar:

Unidade na diversidade, firmeza junto com flexibilidade, integração das partes, do dentro e do fora, da verticalidade com a horizontalidade. Assim é notório o caráter profundamente holístico dessa cosmovisão habitada no corpo e inteiramente perpassada pelo elo inquebrantável com o sagrado (espiritualidade nos movimentos) e com a ancestralidade (simbolizada pelo chão). Tudo isso se dá de forma atualizada e retroalimentada (saída da raiz para projeção da energia para cima e retorno à raiz, descarregando a energia sugada), num movimento de constante renovação. (PETIT, 2015, p.99).

Por isso, uma dança africana ou negra brasileira contemporânea se apodera de todos os elementos das culturas de arké, “que está no passado e no futuro, é tanto origem como destino” (SODRÉ, 1988, p.153), convive dessa forma com várias temporalidades. Um eterno retorno (NIETZSCHE, 1882) às origens de nosso “corpo-dança afroancestral” (PETIT, 2015, p. 99).

3.4 Danças Negras Brasileiras Contemporâneas.

O termo ‘negro’ aqui é utilizado enquanto adjetivação de uma dança que nos religa a um forte sentimento emocional e cultural brasileiro. A expressão nos coloca perante uma história de luta e resistência. Parece-nos que em todas as partes do mundo,

o termo negro está associado a uma história de subjugação e inferiorização, construídas por uma lógica europeia de pensar o outro como diferente e, por conseguinte, inferior. Por isso, trazer o conceito de Danças Negras é muito mais um posicionamento político-ideológico de afirmação da própria humanidade afrodiaspórica.

O olhar conceitual em torno da expressão “danças negras” está ancorado nas ideias de Patrick Acogny, bailarino, coreógrafo e professor de danças africanas contemporâneas na França e Senegal. Filho de Germaine Acogny formou-se na Europa e África e se especializou em técnicas contemporâneas e tradicionais de danças da África, cuja tese de doutorado abordou a técnica Acogny e a gênese de corporeidades interculturais. Tem uma sólida formação nas técnicas de dança contemporânea ocidental e por uma década, dançou em companhias de dança na França e em seguida, em meados dos anos noventa migrou para o Reino Unido, onde trabalhou com a companhia de Teatro Dança Afro Caribe Kokum como coreógrafo residente e diretor artístico.

Como colaborador de Germaine Acogny e Helmut Vogt (marido de Germaine), Patrick dirige pedagogicamente o Centro Internacional de Formação em danças tradicionais e contemporâneas da África, em Toubab Dialaw - Senegal. Para o coreógrafo e pesquisador (2008, s/p), a dança negra pode ser caracterizada como,

Toda prática que se inspira, seja nas danças locais tradicionais ou patrimoniais originárias diretamente do continente africano; seja nas danças derivadas do continente africano; seja nas danças que encontram uma inspiração mística, espiritual, ou no imaginário e saber filosófico africano. Importante – Dança Negra não é monopólio do continente africano e nem dos africanos da África. (...) Esta expressão está para além das diferenças de cor da pele e prioritariamente se interessa pelas práticas e os diferentes símbolos do imaginário africano difundido no mundo.

Na verdade, quando assumimos esse termo em dança, não deixamos de considerar os inúmeros nomes que existem referentes ao termo Danças Negras: étnicas, folclóricas, primitiva, afro-brasileira, danças afro-contemporâneas, afrodiaspóricas, negra contemporânea, dentre outras classificações. Todos esses nomes têm a ver com contextos históricos, políticos e artísticos relacionados aos produtores dessas danças que, a partir de suas relações de formação com seus mestres e linguagens coreográficas, assumem determinada expressão para o seu pensar-fazer dança.

Assumir, portanto, o termo Danças Negras, nos posiciona estética e politicamente perante nossas diásporas africanas no mundo, reclamando para nós, nosso

patrimônio de pertencimento na humanidade. O sentido de pertencer está posto aqui para além de determinismos biológicos como a cor da pele.

A dança não tem cor, mas tem história, memória e resistência. Ela é fruto de todo um legado histórico-cultural capaz de nos traduzir pertencimentos. São práticas não cristalizadas ou estereotipadas de uma dança que nos atravessa o corpo e hibridiza repertórios tradicionais dos afrodescendentes. É “[...] rica, variada, complexa e impossível de definir, pois ela é como a vida, um movimento que se inscreve além dos olhares da humanidade e da sua história” (ACOGNY, 2008, s/p). É uma dança híbrida, plural, até porque não existem formas “puras”. Está para além do continente africano e se inscreve em diversas partes do planeta.

Segundo Ferraz (2013, p. 06-07),

[...] o uso do termo dança negra no Brasil parece indicar dimensões estéticas dilatadas, compondo um conceito mais elástico e caleidoscópico que avalia sua consistência a cada nova expressão associada. Desta forma, podemos conceber a dança negra como resultado de uma linguagem artística que se articula politicamente, congregando diversos estilos de dança. Essa linguagem incorpora como motivo principal de sua criação a experiência da negritude, seja porque atualiza entre seus intérpretes os sentidos de pertencimento comunitário e suas experiências e vivências como afrodescendentes, mas também porque encontra um impulso expressivo, simbólico ou imaginário, nas práticas corporais, saberes filosóficos e poéticos identificados ao continente africano, às imagens construídas sobre ele, sua história e seus descendentes.

De acordo com Sousa (2008, p.140), “[...] depois do fim da escravatura as elites brasileiras buscaram eliminar nossos laços com as culturas africanas e os sinais de afrodescendentes entre nós, sonhando com o branqueamento da população”. Dessa forma, muito da história do negro no Brasil foi sendo negligenciada e assumidamente esquecida pela maioria da população brasileira.

Porém, muitos elementos da cultura africana foram permanecendo no Brasil e foram sendo corporificadas na memória coletiva do povo. Vindos de diferentes regiões da África, principalmente da região chamada de Sudão ocidental, os povos africanos foram tendo contato uns com os outros, agregando valores e símbolos de diferentes etnias: fulanis, fons, mandingas, hauçãs e outros grupos iorubás. De acordo com Ellmerich (1987), os povos negros vindos da África sudanesa- ioruba, jêje e nagô-e a bantu, foram as principais culturas que contribuíram com a arte popular brasileira. Neste sentido, a formação e o comportamento do povo brasileiro foram sendo

alicerçados pelas diversas influências advindas dos povos africanos seja na área da música, da religião, da língua, da culinária e principalmente da dança.

Um corpo-dança com claras marcas de pertencimento afro e que se aglutinaram ao longo dos tempos, formatando um desenho peculiar da diversidade dos corpos e das danças brasileiras. Uma mistura que estabeleceu as bases desse corpo afroancestral fruto dos deslocamentos diaspóricos e encontros culturais.

Nas senzalas, nos terreiros, nos campos descobertos e encobertos ocorreu uma mescla cultural. Foram afinidades e necessidades que propiciaram a corpos distintos encontrarem uma manifestação em comum. Portanto, em solo brasileiro germinou uma diversidade cultural, fruto da condição de oprimido, elaborada e criada nas infinitas redes das relações humanas. Ressaltamos a nossa herança negra pela sua influência como força de resistência e também como doadora e receptora de diversas formas de expressão. (RODRIGUES, 1997, p.27-28).

As chamadas danças negras brasileiras foram resultados, então, dessa mescla de influências com os diversos povos que aqui chegaram. Uma fusão da cultura africana com a cultura brasileira, com uma forte evidência na movimentação dos braços, das mãos, dos pés, da cabeça, da expressão facial, do troco (movimentos ondulados), dos quadris (com forte movimentação pélvica) e molejo, jinga.

É uma dança como expressão da vitalidade negra constituída ao longo da história, tais como a Capoeira, o Maracatu, o Maxixe, o Samba, o Lundu, Caboclinho, o Congado, a Folia de Reis, o Batuque, Boi Bumbá, Tambor de Criola, o Côco, o Jongo, a Chiba, a Umbanda, o Candomblé, além de danças indígenas como o Torém e diversas outras danças regionais.

Uma das primeiras manifestações folclóricas negras no Brasil são os **Congos**. Eram danças dramáticas com enredo e personagens bem delimitados: rainhas, reis, príncipes, princesas, capatazes, guerreiros e quimbotos (feiticeiros). Nestas danças dramáticas houve uma apropriação da Igreja católica, pois aconteciam quase sempre em frente a uma igreja e o padre fazia a ação de coroar o rei negro. A manutenção do poder da igreja católica estava ali como administração do ritual e para a instituição da ordem.

Para Carvalho (2000, p.27), os congos “[...] nada mais eram do que a sobrevivência da coroação de monarcas africanos nas terras de origem”. No entanto, com a chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, os Congos foram proibidos de

se manifestar, resistindo dessa forma em pontos isolados do Brasil e dando origem às congadas, maracatus, Moçambique e autos populares.

A coroação dos reis de Congo, ocorrência comum em todo o país nas festas em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, foi criação dos negros africanos escravos no Brasil, sendo que nunca houve grupos semelhantes na África. Os reinados de Congos são fruto da escravidão, incentivada pelas autoridades locais como forma de manter a calma e a ordem nas senzalas, que se confortavam ao verem seus reis coroados. (CORTES, 2000, p.144).

Já a dança do **Lundu**, uma espécie de dança sensual, que incluía uma roda de espectadores, pares enlaçados, balanço violento de quadris, acompanhada por uma viola, atabaques, agogôs, marimba, triângulo e pandeiro anunciava um primeiro desenho do que seria a música brasileira. Segundo Sodré (1998), esta dança de origem negra foi uma primeira manifestação de música negra brasileira aceita pelos brancos. É praticamente uma dança-conquista, em que um homem busca pelo corpo sensual, atrair a mulher, que, por sua vez, esnoba o parceiro “jogando” o tempo todo com o elemento da sedução. Há uma dramaturgia do corpo exótico, pulsante, sensual e livre de pudores. Segundo Ellmerich (1972, p.43), o lundu é uma “[...] dança e canto de procedência africana, primitivamente espécie de samba indecente”. A expressão indecente, nas palavras do autor, nos revela um caráter preconceituoso para com as danças de origem negra que não tinha a intenção de diferenciar o sagrado do profano, nem a moral da ética. O corpo era assumido em sua expressão de sensualidade natural que, por natureza era intenso e vivo. Por sua natureza de sensualidade em excesso, chegou a ser proibida em alguns lugares, pois a igreja a considerava imoral e profana. No entanto, ela continuava a resistir em diversos espaços e manifestar-se às escondidas.

Pelo lundu, percebe-se claramente a interferência da cultura negra na sociedade brasileira branca. Diversas danças urbanas tiveram sua origem nesse ritmo, sobretudo o **maxixe**. Segundo Sodré (1998, p.32) “O maxixe toma o lugar do lundu (e também de danças como o baiano, a quadrilha, o fandango, a fofa, a habanera, a polca etc.)”, tornando-se, assim, a dança por excelência da década de 20. A exemplo do lundu, o maxixe também possui essa característica de dança sensual, apresentando-se ora mais branda ora mais selvagem. No início, era dançada pelas camadas mais baixas da população, depois virou gênero musical e começou a invadir os salões de festas e teatros, passando a ser reconhecida como música e dança típica do povo brasileiro. Entretanto, mesmo sendo incorporada pela sociedade brasileira, era perseguida pela

Igreja católica como dança do diabo e considerada como algo a ser evitado. O corpo-dança precisava ser comedido e sem intencionalidades sensuais.

Há uma linha que divide o samba do maxixe, que está situado principalmente na cintura. Essa divisão clássica pode ser observada da seguinte forma: o samba se evidencia da cintura para baixo, já o maxixe da cintura para cima. Esta é uma das danças mais eróticas que tomou conta do mundo, influenciando uma legião de bailarinos em várias partes do planeta.

Já o **batuque** era toda e qualquer dança ao som de tambores dançados pelos negros da África. Acompanhada por instrumentos de percussão, este tipo de dança se caracterizava por uma grande roda formada por tocadores e dançarinos. O movimento se dá por idas e vindas de pares ou solos ao centro do círculo, sempre acompanhado de batidas de pés, mãos e umbigadas, executando sempre passos improvisados. O próprio samba urbano, em especial aquele do Rio de Janeiro, surgiu da influência do batuque.

Temos outra dança conhecida como **jongo**. Uma dança característica da região sudeste do Brasil, praticada por trabalhadores escravizados de origem bantu. É uma dança de roda e de umbigada, geralmente dançada de pés descalços e movimentando-se em sentido anti-horário. Deriva do batuque e é dançada por meio de cantos, sons de tambores, palmas numa disputa de ginga e agilidade. Segundo Souza (2008, p.135) “[...] enquanto a capoeira é cada vez mais praticada, o jongo é dançado por poucos grupos”. Para muitos pesquisadores, é uma variante do samba, exigindo um grande grau de dificuldade nos passos e coreografias que exibem.

O samba, por sua vez, é um gênero-síntese que se desenvolveu a partir de um processo dinâmico da seleção de elementos negros no Brasil, um movimento de continuidade dos valores culturais negros (SODRÉ, 1998).

O samba, entretanto, é muito mais do que uma peça de espetáculo, com mal definidas compensações financeiras. O samba é o meio e o lugar de uma troca social, de expressão de opiniões, fantasias e frustrações, de continuidade de uma fala (negra) que resiste à sua expropriação cultural. Por isso, a produção desse tipo de samba é selvagem com relação à ideologia produtiva dominante, embora cada canção resulte trabalhada como uma joia: ritmo e melodia caprichados, sutis, às vezes bastante eruditos. (SODRÉ, 1998, p.59)

Uma dança-música que traz fortes aspectos de resistência cultural negro-brasileira, pois imprime em si mesma uma improvisação e descontração corporal dinâmica, alegre, interativa e comunitária. Produzida tradicionalmente nos botecos, bares, terreiros dos morros, fundos de quintal, calçadas e rodas de conversa, o samba “se

afirma na capacidade da canção negra de celebrar os sentimentos vividos, as convicções, as emoções, os sofrimentos reais de amplos setores do povo, sem qualquer distanciamento intelectualista (SODRÉ, 1998, p. 45-46)”. Mesmo absorvida pelo mercado financeiro e pela indústria fonográfica que impõe as músicas de samba que devem ser consumidas pela população em geral, este tipo de dança conserva sua produção artesanal de ritmos e sons, que podem ser executados a partir de objetos que compõe o cenário urbano das camadas baixas e médias das cidades: caixas de fósforo, painéis, cadeiras, latas, pentes, pratos. Isto é, existem alternativas artesanais de se produzir um bom samba, o inusitado acontece e a dança surge como suspensão de um corpo-celebrativo.

O corpo-samba é, assim, maleável, malandro, sensual, flexível, feliz e festivo. O jogo sutil dos quadris, os pés e as coxas que se requebram e evoluem, constrói um movimento sensorial de resistência simbólica, em que “música não se separa de dança, corpo não está longe da alma, a boca não está suprimida do espaço onde se acha o ouvido” (SODRÉ, 1998, p.61). Tudo está integrado no corpo, numa dinâmica de troca e transgressão do real.

Segundo Cascudo (1984, p.690) “[...] o samba possui atualmente uma grande variedade de tipos e de formas, nos quadros rurais e urbanos, e no Rio de Janeiro, a variedade, que é uma das velocidades iniciais, é o samba de morro. Neste ainda perdura a denominação de batucada”. Para muitos pesquisadores o samba deriva do lundu e do batuque, sejam pelos ritmos, sons, improvisações e tempos sincopados⁶.

O samba provém do batuque angola-congolês; o nome, provavelmente, deriva de semba, palavra africana para umbigo. No centro de uma roda de dançarinos evolui uma figura, a qual, depois de muitos requebros, dá uma umbigada em outra de sexo diferente... O samba, que tem sua origem no Congo e em Angola, foi uma dança fremente e agitada, acompanhada de instrumentos de percussão e batida de palmas. O canto era executado pelo bailarino ou pelos dançarinos. Havia uma grande variedade de figuras coreográficas no samba de roda. Compasso binário alegre. (ELLMERICH, 1987, p.107-108).

⁶ Parte fraca do tempo musical que se prolonga até o tempo forte. Convém lembrar que todo tempo (pulso) possui uma parte forte e outra(s) fraca(s). A parte forte de um pulso é exatamente o momento em que a marcação do tempo é feita. A duração restante do tempo constitui a parte fraca. Portanto, este deslocamento pode ser feito em qualquer um dos tempos do compasso. Diversos gêneros musicais possuem síncope no seu ritmo básico, tais como o samba, reggae e diversos ritmos latinos. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncope_\(m%C3%BAsica\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncope_(m%C3%BAsica))>, acesso em: 20/10/2015.

O elemento da alegria, da festividade, da brincadeira é próprio de muitas danças afro-brasileiras. É o espaço do prazer, do sentimento circular comunitário, da sociabilidade que integra e diverte, ritualizando a gestualidade do corpo em movimento. O samba, pelo som e ritmo, traz o axé no e pelo movimento. Uma energia vibrante que contagia a todos, provocando as tessituras de um corpo-negro em expansão e resistência. Um campo de atuação sociocultural apropriado pela dinâmica da troca e dos valores afroancestrais, na luta por seu espaço de vitalidade contra o samba-indústria ou o carnaval-espetáculo das grandes capitais brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador.

Ainda nesta atmosfera de resistência, alegria, circularidade, temos uma dança-jogo muito conhecido de todos: **a capoeira**. Luta e dança, um jogo duplo de vadiação, mandinga, destreza, brincadeira. “Luta com aparência de dança, dança que aparenta combate, fantasia de luta... jogo cultural”. (SODRÉ, 2005, p.155). Para Cortes (2000, p.97) “Dança, luta ou jogo de origem negra, foi introduzida no Brasil pelos escravos bantos de Angola, tendo se difundido com grande intensidade no Nordeste do Brasil, especialmente nas capitanias da Bahia e de Pernambuco, durante o período colonial”. Segundo Ellmerich (1987, p.111-112),

A capoeira foi introduzida por escravos vindos de Angola, sendo conhecida em todo Brasil desde o século XVI. Nos tempos do senhor de engenho, a capoeira sofreu grande perseguição; para impedi-lo; os capoeiristas resolveram camuflar o jogo com pantomimas, música e dança. Surgiu então o berimbau (urucungo) como instrumento acompanhante dos passes do jogo. A capoeira deixou de ser luta para se converter em divertimento. Dizia-se então: ‘Os negros estão brincando de Angola’. Depois de uma fase turbulenta, praticada por toda sorte de malfeitores e malandros, a capoeira passou para as atividades esportivas, sendo ainda bastante popular na Bahia. Seus movimentos têm nomes pitorescos, tais como balcão, rabo de arraia, cabeçada, rasteira, etc.

Durante o período escravocrata essa dança que era ao mesmo tempo combate, jogo e arte, confundia os olhos de quem os via na roda. O corpo se rebelava na ginga do movimento, no ritmo do sagrado e profano justapostos no círculo da alegria e da reverberação da alma negra. Pela ginga, o capoeirista entra em movimento de fluxo contínuo com o chão, numa fluência total com o outro jogador, consigo e com o universo. Essa fluência marca um jeito particular do corpo se mover na capoeira, descontraído, solto, gingado, ativados pela respiração ativa. O princípio da respiração nos sinaliza essa qualidade de movimento alternado e circular.

O princípio da circularidade vivenciado pela e na capoeira repetem o próprio movimento da natureza que é circular, dinâmico. “[...] tudo ocorre com o máximo de naturalidade e de relaxamento, o que não impede movimentos por vezes bem rápidos e, sobretudo ágeis e imprevisíveis, assim como acontece com os fenômenos da natureza”. (PETIT, 2015, p.101)

Com relação aos olhos, observa-se um comprometimento com o outro, com a coletividade, numa atenção e destreza constantes. Um olhar que dança junto com outro, que acompanha os movimentos e joga uma dança da cumplicidade.

A capoeira é símbolo da cosmovisão africana no Brasil e, apesar de todas as perseguições e proibições ao longo da história, ela ganhou *status* hoje como patrimônio cultural imaterial da humanidade. Junto ao samba de Roda do Recôncavo Baiano (BA) e ao Frevo (PE), eles são Patrimônios Culturais da Humanidade como salvaguarda de práticas culturais afro-brasileiras espalhadas por todo o mundo. No dia 26/11/2014 a roda de capoeira recebeu o título de Patrimônio da humanidade junto à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como forma de valorização, reconhecimento e fortalecimento identitário de nossas raízes ancestrais.

O tambor de crioula, outra manifestação dançante e musical afro-brasileira, é uma forte expressão de matriz africana no Brasil, desenvolvida principalmente nos municípios do estado do Maranhão. O tambor de crioula está incluído entre o que passou a ser chamado de samba, nasceu das manifestações do batuque, do samba de roda do Recôncavo Baiano, da dança do côco do Nordeste, do jongo do Sudeste e de algumas modalidades do samba carioca. Praticado de forma livre, seja como divertimento ou como devoção a São Benedito, o tambor de crioula se caracteriza por ser uma dança circular feminina, acompanhada pelos ritmos e sons dos tambores, acompanhadas sempre por toadas dos cantadores e tocadores.

Uma dança executada essencialmente por mulheres, as coreiras. Enquanto acontece o tambor na roda, alguns homens dançam fora dando pernadas ao invés de umbigadas. A função dos homens é tocar o tambor na roda e puxar as músicas, os chamados coreiros. Nesta manifestação do tambor de crioula a participação das mulheres tocando não é permitida, somente pela dança.

A dança executada pelas mulheres é caracterizada pela punção, umbigada dada em outra mulher e, também, marcação de passo realizada junto com a marcação rítmica do tambor grande, realizada em frente ao mesmo. A dança é marcada por uma sutil sensualidade expressa principalmente na

movimentação com o quadril. A saia, adorno fundamental para performance, faz parte da dança, na qual giros e movimento de quadril são valorizados. (SILVA, 2010, p.118).

Geralmente esta dança ocorre em honra a São Benedito, considerado padroeiro dos Negros na Igreja Católica. As mulheres dançam em alguns momentos com a imagem do santo na cabeça ou encostado na barriga. De origem etíope, o santo italiano é proclamado durante alguns cantos que precedem à dança. Sobre esta relação entre entidades religiosas e o tambor de crioula, Cordeiro por meio do dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (2006, p.32) nos diz que,

A ligação feita entre tambor de crioula, santos e entidades foi mencionada em todos os grupos. Alguns afirmam que a prática do tambor só se justifica se em louvor a São Benedito, ou outro santo festejado. Outros consideravam que o tambor é uma festa, uma diversão, logo a presença do santo só é necessária quando se está pagando promessa. Para alguns apenas santos católicos. Já outros reverenciam santos, entidades de culto afro, sobretudo do tambor de mina.

Além do Tambor de crioula, temos outras danças de matriz africana no Brasil que contribuíram para alicerçar as corporeidades do povo brasileiro e suas marcas ancestrais, histórias, valores e mitos. **Os Maracatus**, por exemplo, são transfigurações das solenidades de coroação dos Reis do Congo, abolidas no Brasil em meados de 1830. Segundo Real (1990), os maracatus eram originalmente conhecidos como “nação” ou afoxés, tinham esse nome, pois representavam nações africanas. Tais manifestações migraram para as festas carnavalescas a fim de perpetuar uma tradição que fora proibida pela própria Igreja após a abolição.

De origem bantu, segundo Lopes (1988), os maracatus nasceram no Nordeste Brasileiro e foram desenvolvidos principalmente em Pernambuco que por sua vez se espalharam pelos Estados do Ceará e Alagoas. Maracatu era o lugar onde os negros praticavam o seu batuque. Quanto às formas de expressão eles podem ser de dois tipos: maracatu-nação, ou baque virado e o maracatu-rural, ou baque solto. No baque virado o ritmo é mais frenético e a percussão é feita com tambores grandes, denominados de alfaias, caixas, taróis, ganzás e um gonguê. Como uma dança dramática (ANDRADE, 1982), ele possui vários personagens: rei, rainha, damas-de-honra do rei e da rainha, príncipe e princesa, embaixador, ministro, duque, conde, condessa, vassalos, damas-do-paço (que levam a boneca denominada de calunga), porta-estandarte, escravo que protege a rainha e o rei, figuras de animais, baliza, lanceiros, corneteiro, secretário,

batuqueiros, caboclos de pena e baiana. A boneca levada pelas damas-do-paço, conhecidas como Calunga, representa a divindade dos orixás, portam o axé e o respeito de todo grupo. As músicas executadas são chamadas de toadas, que geralmente tem procedência africana. Dança, poesia, música, personagens, representações e revelações de uma cultura rica de simbologias e celebração da própria vida.

No passado os maracatus tinham um cunho muito religioso, eram dançados primeiramente em frente às igrejas católicas. Eram no pátio da igreja que se coroavam os reis negros (FERREIRA, 1951). Segundo o autor era uma forma de a Igreja permitir certas danças para amenizar a revolta dos negros.

Para Bastide (1945), o folclore nordestino incorporou o maracatu que acabou virando expressão do carnaval coletivo africano, com suas cores e rituais de cortejo.

A religião não fica fora do carnaval é quando os Xangôs com suas procissões, os maracatus, vão a rua. As procissões iniciam-se com a coroação do rei e da rainha, pela ressurreição das antigas realezas africanas, e continuam com uma festa religiosa em que se dança em homenagem aos deuses da África. O maracatu tem um traço característico, uma dama de honra, com o braço escondido, agita uma bonequinha negra- a calunga- durante o tempo da procissão. (BASTIDE, 1954).

Os personagens que essa dança dramática trás também incorporam a ideia da corte africana, como o rei, rainha, boneca preta- elemento sagrado-, dama do paço e baianas. Além desses elementos mais sérios, temos também figuras cômicas que trazem humor e descontração ao cortejo do maracatu rural, tais como a burrinha, o Mateus e a Catita, elementos que representam a palhaçaria e a comicidade da brincadeira.

Uma dança que traz um corpo ativo, brincante, com uma movimentação com joelhos flexionados, fazendo uma inclinação na coluna. Uma dança com aspectos da religiosidade, do encantamento e da ancestralidade de nossos antepassados. Rituais sagrado-profanos que se anunciam por meio das cores, da música e do caráter festivo. Há um argumento sonoro-visual gestado nas bases de um corpo brasileiro de matriz indígena-africano, uma brasilidade que revela nossa africanidade.

Os cortejos dos maracatus tem sua origem na África ancestral e está em constante renovação, reatualização no Brasil. Eles reivindicam o direito à cultura, uma vida alicerçada na cultura afro-brasileira.

O **maracatu cearense** possui muitos ritmos, alguns deles associados aos de Pernambuco, mas outros apresentam uma cadência, uma lentidão na movimentação e na

musicalidade. Eles trazem muitos elementos da umbanda e do candomblé, dos povos indígenas e dos bailes da corte europeia. Como uma grande teatralização, os personagens presentes são: os índios, o baliza (comparado ao exu do candomblé), ele é o mensageiro do cortejo e vem na frente realizando malabarismos. Temos também dois sentinelas que trazem luzes acesas na ponta de um mastro, anunciando o grande estandarte do maracatu. Temos também o cordão das negras, as baianas e o balaieiro.

Este último faz uma dança que equilibra um grande balaio de frutas, representando a fertilidade e a natureza. Em seguida temos o preto velho e a preta velha, que representam os ancestrais negros e também os pretos velhos da umbanda. A movimentação corporal é bem cadenciada com uma leve inclinação da coluna para frente. Temos a dama do paço que carrega a boneca calunga, uma boneca preta que carrega o axé do desfile. Logo depois vem a ala da corte com os príncipes e princesas. Por fim, a rainha com seu rei, figuras luxuosas, que nos remetem aos reis negros da África. O momento alto do maracatu é a coroação do Rei e da Rainha. A música é especial para esse momento e tudo se volta ao momento da coroação da grande mãe África.

Seguidos sempre por uma voz forte do tirador de loas ou macumbeiro, o maracatu vem se arrastando pela avenida, trazendo em seu cortejo a força, a beleza e profundidade da ancestralidade africana reatualizada no Brasil. Os bombos, as caixas e os chocalhos tocados pelos batuqueiros, ressoam e estimulam uma dança solene e ritualística no carnaval cearense.

O negro e a negra é autor de sua forma peculiar de dançar, sujeito de sua identidade cultural. Dançar uma história afro-brasileira de forma que todos os arquétipos e símbolos da nossa ancestralidade sejam revelados no e pelo corpo. Um corpo que carrega em si os signos culturais de uma história e memória africana no Brasil.

Paladino de toda a experiência simbólica e material na diáspora, o corpo torna-se maestro de uma orquestra de experiências não-verbais que efetivam a estética da vida dessa civilização recriada pela força da imaginação. (TAVARES E GARCIA, 2008, p.42)

Elementos que se reatualizam na contemporaneidade e assumem feições e corporeidades específicas em cada região, mas mantendo sempre matrizes de uma dança

afroancestral. Uma experiência estética, que pelas artes do corpo, consegue se manifestar de maneira mais forte e revolucionária. Como nos diz Eramo (2010, p. 40) “É no corpo que as experiências dos povos da diáspora africana se reproduzem e se mantêm”. No caso do Brasil, por meio das diversas manifestações de nossas danças e folguedos populares.

Quando acrescentamos a expressão “contemporânea”, ao termo Danças Negras Brasileiras, queremos exatamente trazer à tona as contribuições de uma dança cênica com estéticas que mesclaram influências europeias e africanas, a partir dos anos de 1930 no Brasil. Inspiradas nas pesquisas e na dança de Katherine Dunham – bailarina negra, pesquisadora e antropóloga norte americana, vemos nascer em terras brasileiras uma dança negra com procedimentos coreográficos variados. Posturas, estéticas, modos de pensar e fazer dança com linguagem própria.

Nomes como Mercedes Batista e Eros Volúcia, professora de Mercedes Baptista constituíram um legado das danças negras modernas e contemporâneas brasileiras que influenciaram uma legião de artistas, pesquisadores e bailarinos até hoje, tais como: “[...] Marlene Silva, Marcelo Midanga, Maurici Brasil, Carlinhos Bata, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Charles Nelson, Carlos Afro, Evandro Passos, Márcio Valeriano, Augusto Omolu”. (MOREIRA, 2008, s/p). Artistas de danças negras brasileiras que constituíram um legado cultural das tradições africanas no Brasil.

Mercedes Baptista foi considerada a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma garota pobre, negra, filha de empregada doméstica e que já sonhava com o mundo das artes. Mercedes estudou primeiramente na escola de dança de Eros Volúcia, uma das pioneiras no Brasil há estabelecer as bases do modernismo nas danças brasileiras, quando propunha quebrar com as tradições do simbolismo das danças clássicas e trazer para a cena as contribuições das tradições populares do Brasil, a partir das influências das danças afro-brasileiras.

Estudou com Katherine Dunham nos Estados Unidos e trouxe toda uma influência das danças modernas africanas norte-americanas para o Brasil. Sua participação nas danças do Teatro Municipal foi marcada por elementos de uma concepção de dança que ela acabou desenvolvendo enquanto linguagem própria e acaba fundando o Balé Folclórico Mercedes Baptista.

Mercedes propôs uma leitura peculiar, da cultura afro-brasileira e situou a dança afro em novas bases. Mais uma vez o termo se redefiniu. A dança afro de Mercedes Baptista configurou-se como uma prática, um estilo, um

repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. O material trabalhado por Mercedes diferia daquele pesquisado por Dunham, já que as danças praticadas no Brasil, não condiziam exatamente com a tradição afro-caribenha. (MONTEIRO, 2011, p.10).

Segundo Monteiro (2011) o nome de Mercedes Batista está ligado diretamente a uma dança moderna brasileira a partir de matrizes corporais do folclore brasileiro e do candomblé. Ela criou toda uma gramática corporal e contribui na formação de muitos atores e bailarinos do Brasil. Suas contribuições para a fomentação de uma dança cênica moderna e contemporânea afro-brasileira geraram novas proposições em dança, pois,

Do ponto de vista de uma história da dança no Brasil esse momento foi crucial, pois representou a primeira manifestação modernista de dança elaborada a partir da cultura brasileira, com uma fisionomia original. Eros Volúcia havia dado os primeiros passos nessa direção, mas foi somente com Mercedes Baptista que a dança moderna brasileira tomou pela primeira vez uma forma completa: uniu um repertório específico a uma técnica e a um método de ensino. (MONTEIRO, 2011, p. 11).

Além de bailarina, Mercedes começou a frequentar o Teatro Experimental do Negro – TEN-, fundado por Abdias do Nascimento. Militante da causa negra no Brasil, um dos grandes nomes na defesa dos afrodescendentes em terras brasileiras. Foi político, deputado federal e senador, além de ator, escultor e fundador do TEN.

O TEN fez parte de um importante movimento de afirmação do negro na sociedade do Rio de Janeiro na década de 40. A grande luta do Teatro fundado por Abdias do Nascimento era forjar espaços de ocupação do negro no teatro moderno brasileiro, bem como promover diversas outras ações de cunho social e político de visibilidade e inclusão do negro na sociedade.

O Teatro Experimental do Negro também foi um espaço importante de reafirmação da identidade afro-brasileira e de estéticas negras modernas para artistas afrodescendentes no Brasil. Neste sentido, Mercedes Batista, mesmo pertencendo ao corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, começou a militar junto ao TEN e contribuir com grandes espetáculos de teatro.

Todos esses artistas das artes da cena, das artes do corpo foram fundamentais no processo de consolidação de um pensamento sobre a dança negra

brasileira. O que efetivou vários outros grupos, ONGs, artistas e pesquisadores do Brasil a investigar e produzir trabalhos que pudessem dialogar com as tradições africanas.

No entanto, quando falamos de uma dança-afro enquanto estilo coreográfico, nos deparamos com um leque de possibilidades dado seu caráter genérico e de tão amplo alcance. Os inúmeros territórios da diáspora africana em nosso país trouxeram influências diversas às várias regiões do Brasil, bem como nos ofereceram um leque de estilos e modos de fazer dança que dialogam com as matrizes corporais africanas e afro-brasileiras. Assim como não existe apenas um modelo de dança clássica ou dança moderna, também teremos entre as danças-afro, uma variedade de estilos, conceitos e características que formatam o que temos de riqueza plural nas danças de matrizes africanas e afro-brasileiras.

No caso da pesquisa aqui realizada, a dança é aqui assumida enquanto negra, brasileira e contemporânea. Negra enquanto componente fortemente implicado numa relação política que se traduz em marcas de pertencimento com as matrizes corporais africanas. Negritude enquanto poética militante sociotransformadora e instauradora de uma ética comunitária. A brasilidade dessa dança tem africanidades nas composições coreográficas, nas estéticas de criação e nas lógicas de organização da própria dança. O jeito de dançar nas companhias residentes no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca revelam peculiaridades que os torna singulares e coletivos.

Pensar, portanto, na contemporaneidade das artes e em consequência nas produções em dança no Ponto de Cultura Galpão da Cena é, sobretudo, pensar numa dança pluricultural enraizada na cultura africano-brasileira, com uma dramaturgia pautada “[...] na simultaneidade das ações ancestrais no corpo e na transcendência dessas no contexto contemporâneo” (SANTOS, 2006, p.38). Uma dança contemporânea constituída de força, sentido, que gere transcendência numa dinâmica poética onde o corpo seja o elemento central de comunicação, afeto e reverberação das riquezas culturais do país.

Entendemos dessa forma, que uma Dança Negra Brasileira Contemporânea seria,

[...] mais uma possibilidade de conhecimento, pesquisa, criação e expressão artísticas, que se realizam a partir do âmago da cultura herdada dos ancestrais, mas com uma dinâmica própria, que expande pela criatividade e sensibilidade do intérprete e aponta para o entendimento das diversidades culturais. (SANTOS, 2006, p. 38).

O que inspira, portanto esses artistas da dança cênica contemporânea brasileira é toda uma memória corporificada de suas ancestralidades. Uma dança portadora de vitalidade e de portais que nos religam às nossas origens. Como nos diz Oliveira (2007), é o corpo que dá forma à ancestralidade, ao mesmo tempo em que por ela é formado. Assim, corpo e ancestralidade nos possibilitam encantamento, dança, vida e poetização da existência.

Pensando um pouco mais sobre ancestralidade, dança e corpo, suas relações e diálogos, faremos uma análise mais detalhada no capítulo seguinte.

3. A DANÇA E O CORPO NA ANCESTRALIDADE AFRICANA

“[...] a ancestralidade é o que dá forma ao corpo e, inversamente, o corpo dá conteúdo à ancestralidade. A sapiência que brota do chão fecunda o território-corpo que expressa a cultura dos africanos e afrodescendentes”.

(Oliveira, 2007, p.256)

4.1 Ancestralidade Africana no Brasil.

A construção social, histórica, política, étnica e cultural do Brasil se deve em grande parte aos povos africanos que aqui chegaram e ergueram essa nação com seus valores civilizatórios, bens simbólicos, força de trabalho e uma vasta riqueza cultural, ou seja, a “brasilidade, em muito, é tributária da africanidade” (OLIVEIRA, 2003, p.5). Assim, reconhecer nossas raízes ancestrais é um importante passo para a compreensão da formação do povo brasileiro, pois a dinâmica civilizatória africana reinterpretada no Brasil deixou-nos um legado e uma herança fundamental no projeto ético-político dos afro-brasileiros. Sob esse aspecto é que trazemos uma análise do conceito de ancestralidade como construção histórico-cultural do negro no Brasil e signo de resistência dos afrodescendentes.

O termo ancestralidade aqui apresentado é alicerçado sob as bases conceituais propostas por Oliveira (2009, 2007), que nos apresenta ancestralidade enquanto uma epistemologia e uma filosofia. Para o autor ela é “empregada como uma categoria analítica e, por isso mesmo, converte-se em conceito-chave para compreender uma epistemologia que interpreta seu próprio regime de significados”, ou seja, pensar em ancestralidade tem a ver com uma lógica de organização, um princípio de existência, “uma epistemologia que nasce do movimento, da vibração, do acontecimento” (OLIVEIRA, 2009, p.4).

A palavra epistemologia pensada por Oliveira (2009) não tem relação com uma Teoria do Conhecimento produzida por uma lógica eurocêntrica ocidental. Nem mesmo tem ligação com um *episteme* universal pensada pelos gregos. Para ele, a epistemologia é “como a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo da sedução que a cultura é capaz de promover” (OLIVEIRA, 2009, p.1). Ou seja, cada cultura seria, na visão do autor, uma produtora de conhecimento e uma organizadora do seu próprio regime de signos. Neste sentido a epistemologia estaria ligada diretamente a um conjunto de valores e princípios éticos que regeriam sentidos e significados de uma determinada comunidade humana.

Ancestralidade entendida aqui no Brasil, nas palavras de Oliveira (2012, p.39) “se traduz numa experiência de forma cultural que, por ser experiência, é já uma ética”, assim, ela é uma categoria de relação, “pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato” (OLIVEIRA, 2007, p.257). A minha existência está marcadamente numa relação simbiótica com o outro, esse outro “[...] é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente” (SILVA, 2000, p. 97). E esse diferente de mim, segundo Pardo (1996), é alguém absolutamente diferente, sem relação alguma com o que possa ser semelhante comigo, um outro que não pode jamais ser eu mesmo.

Neste sentido, falar em ancestralidade tem relação com a diversidade. Pois “a unidade só é possível porque existe a diversidade, doutro modo não haveria unidade se se prescindisse das diferenças, das singularidades e da diversidade” (OLIVEIRA, 2007, p.257). O que nos leva a crer que é na diversidade que encontramos as potências singulares em estado de trocas permanentes, de interação e inclusão. Esta natureza plural da ancestralidade nos mobiliza a enxergar cada vez mais a potência das

diferenças. O fundamento sociológico da ancestralidade está na relação com o outro, na ética das trocas e convívio com as diferenças.

Os seres como distintos uns dos outros e situando a identidade nessa distinção, não caberia nenhum tipo de discriminação, nem tão pouco uma prática de exclusão das diferenças. A diferença (a distinção) passa a ser, nesta visão, uma característica comum à espécie humana. O outro é aquele que altera o mesmo pela sua distinção. Essa alteração é um movimento de enriquecimento do contexto geral no qual todos fazem parte. Um contexto que é transformado e movimentado no desenrolar da diversidade. (FERNANDES, 2006, p.3).

Ou seja, não cabem aqui os binarismos certo/errado, feio/bonito, branco/negro, rico/pobre, produzidos pela racionalidade ocidental. O que de fato temos enquanto natureza ancestral é nossa condição de pluralidade cósmica, singularidades permeadas e encantadas pela dinâmica da diversidade e da mutabilidade dos sentidos de pertencimento afro. Pois como nos diz Machado (2015, p.83), “[...] ancestralidade é um encontro, um reencontro, ao mesmo tempo em que nos permitem ser quem somos”, é ela que me diz de onde venho, que me dá segurança, que me permite enxergar com a pele as marcas de meus antepassados que me constituíram. Um modo de estar no mundo, pautado a partir de uma ética da convivência, de inclusão e das relações com o meio ambiente e a sociobiodiversidade do planeta Terra.

Antigamente, quando falávamos em ancestralidade lembrávamos logo dos terreiros de candomblé ou umbanda, experiências de espiritualidades dos povos originários e de tantas outras religiões de matrizes africanas. Óbvio que na experiência das religiões de matrizes africanas no Brasil, temos a salvaguarda da memória dos povos que nos constituíram. Elas são, nas palavras de Flor do Nascimento (2015, p.45),

[...] um dos vetores mais importantes da preservação das histórias, das tradições, das culturas, dos valores, das crenças e das práticas de nossos (as) ancestrais africanos (as) trazidos para o Brasil durante o período escravista colonial.

Essas religiões reconstroem vínculos perdidos com uma história fraturada pelo projeto capitalista ocidental de expropriação da natureza e da vida. Elas são, na atualidade, um território que corporifica as tradições negro-africanas no Brasil como sinal de resistência, luta, festa, alegria e arte. Tudo é religado, não há distinção entre natureza humana e divindades, a natureza e o humano se interpenetram numa lógica dançante. Não há divisão entre sociedade, cultura e natureza,

Tudo pode ser sujeito, tudo pode fazer parte dos processos sociais, tudo tem agência. As plantas, os animais e os objetos agem sobre as pessoas humanas, assim como os seres humanos agem sobre as plantas, os animais e os objetos. Esse caráter promove profundo respeito e reverência pela natureza que, entre outras características, é a manifestação das divindades. Por sua vez, a relação com a ancestralidade remonta ao modo como a comunidade se organiza: composta pelos que já nasceram, os que ainda não nasceram e os que já não estão mais vivos, além das divindades e tudo o que tenha agência. A ancestralidade conecta todos esses elementos, sendo o que sustenta a história. (FLOR DO NASCIMENTO, 2015, p. 47-48).

Essa dimensão relacional de individualidade e comunidade integrada é uma característica do homem e mulher tradicional africano. A noção do sagrado e do profano, portanto, são duas realidades justapostas, não há uma dimensão profana e outra sagrada, tudo está misturado na experiência tradicional africana assim como no candomblé e umbanda. Na experiência dessa ancestralidade africana o sagrado convive com o profano a partir da realidade corporal. É o que nos diz Sodré (1988, p.31) quando afirma que “o indivíduo é assim, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (orun) e parte, no corpo visível”. Convive com polaridades, bem/ mal, feminino/masculino, divino/profano, realidades justapostas vividas e experienciadas numa corporeidade dançante. Os deuses e ancestrais das religiões de matriz africana são humanos e divinos, a experiência do sagrado se dá na festa, nos ritos e na relação integrativa com a terra, com os elementos da natureza, os vegetais, minerais, águas e no homem/mulher.

Esse sentimento e vivência comunitária integrada se dão num clima festivo de celebração e alegria. É um “[...] espaço de prazer, de alegria, de tornar o ideal sagrado mais próximo, mais humanizado e mais íntimo, como acontece nos terreiros [...]” (LODY; SABINO, 2011, p.104). Ou seja, o caráter sagrado traz esse elemento da alegria, da festa, do riso, da celebração, o que nos leva a crer que há um envolvimento emocional com a totalização sagrada. Não necessitando, pois, de argumentos racionais para explicar tal sentimento.

Sodré (2005, p.5) nos diz que “[...] a alegria é o grande conteúdo litúrgico dos cultos negros”, um corpo movente que se envolve com a presença cósmica em fluxos constantes de liberação de energia num tempo presente. É o que Sodré (1988) chama de *alacridade*, isto é, alegria vem das palavras alacer (alado) e sacer (sagrado). Dessa forma, alegria ou álaque “[...] é o movimento do céu [...] em ligação com a constância da terra” (1988, p. 147). Mesmo na condição de escravos o negro africano

conseguia emponderar-se por meio do seu canto-dança em momentos de festa e celebração. Por isso, até hoje vemos as danças de matrizes africanas como experiências do brincar, da ludicidade, como os brincantes do côco de roda, dos sambas de umbigada, dos maracatus, dos reisados... Danças, mitos e ritos que, permeadas pelo sentimento de alegria e respeito, ativam nossa memória ancestral.

A ancestralidade nos atravessa por meio do corpo, da mente e do espírito. É um movimento vibratório que carrega a força vital. O conceito de força vital está associado “[...] àquela energia inerente aos seres que faz configurar o ser-força ou o força-ser, não havendo separação possível entre as duas instâncias que, dessa forma, constituem uma única realidade”. (LEITE, 1984, p.34). Ela é a condição para que todas as coisas estejam interligadas e formem um elo único e universal. Assim, todos os seres, mineral, vegetal, animal e homem/mulher possuem essa força vital no transcurso da existência. Ela é a própria manifestação do sagrado que habita em tudo e em todos. E é na palavra que ela encontra sua materialidade mais próxima. Segundo Oliveira (2006, p.32), “A palavra atua como criadora do universo, expressão da Força Vital, organizadora da esfera política, tanto em relação à comunidade quanto em relação às famílias. Ela gera e movimenta a energia”. Isto é, nas tradições africanas, o uso da palavra é visto com muito respeito e verdade, com um valor moral e sagrado a ser seguido desde a infância.

A fala que gera compromisso de quem fala e de quem escuta. Uma palavra dotada de sabedoria e força vital que mobiliza o corpo inteiro a participar de um movimento de transformação. A palavra-corpo impulsiona uma atitude de aprendizagem constante, um respeito aos mais velhos, uma escuta ativa e atenta ao que está sendo repassado. Segundo Bernat (2013, p. 97) “Na África [...] na medida em que as crianças participam de todas as atividades, escutam as conversas dos adultos, ouvem os conselhos e os ditados nas rodas e nos encontros. A palavra dita é a base da educação.” E a educação é um processo que acontece a vida inteira, por isso a escuta e a palavra serão sempre processos de crescimento e renovação das tradições.

Num corpo-dança a palavra provoca movimento, ela é movimento, possui ritmo, brilho, sintonia, energia e força vital. A palavra, desde cedo na África, embala as crianças que vão encaixadas nas costas da mãe, da tia ou da irmã mais velha, assim, elas vão “[...] sentindo desde pequena o ritmo e a pulsação da música. Quando vai para o chão é natural que ela já comece a dançar sem pensar no ato em si” (BERNAT, 2013,

p.82). Ou seja, é o movimento que está impregnado naquele continente, um elemento comum que une os povos africanos em seus territórios e no mundo inteiro.

O movimento é uma condição da existência das partículas subatômicas e dos componentes dos átomos, ele permite trocas incessantes de partículas em processos dinâmicos de interação e variação de energia. “Todo o universo está, pois, empenhado em movimento e atividade incessantes, numa permanente dança cósmica de energia”. (CAPRA, 2011, p.233). Essa metáfora da dança cósmica nos dá uma visão da natureza sistêmica da humanidade, onde tudo está em constante movimento e troca de energia.

A dança, neste aspecto, é um acontecimento, um fluxo constante de sucessivas transformações de escoamento de energia dentro do corpo. Um corpo que, por sua vez, é território da ancestralidade. Como nos diz Oliveira (2007, p.100-101),

O corpo ao mesmo tempo é a ancestralidade como é por ela regido. Ancestralidade é tradição, e não se pode entender o corpo sem tradição uma vez que esta é um baluarte de signos e, dessa forma, a produtora da semiótica que significa os corpos. [...] A história dos ancestrais africanos permanece inscrita nos corpos dos afrodescendentes. É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados pelo planeta. Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo um corpo que se movimenta como cultura.

Sendo assim, partimos do corpo como matéria prima para compreensão da ancestralidade e da cultura. Para Oliveira (2012, p. 30) “no contexto latino-americano a ancestralidade tem no mito, no rito e no corpo seus componentes singulares”. Pois são eles que vão dar cor, movimento e sentido para nossas coexistências.

A dança entra nesta dimensão da ancestralidade africana enquanto elemento fundamental para formação e reconhecimento de uma forma singular de ser e viver. “... nas danças de possessão... o próprio corpo se torna a cena ou espaço da dança” (GIL, 2013, p.47). No pensamento de Viana (2005), há uma forte relação entre pensamento e dança, pois para ele a pessoa que dança deve atribuir sentido e estar inteiro no ato de dançar. “Essa nova relação mente-corpo, que não seria mais dualista, dá-se através de uma reelaboração da ideia de organismo... que não funcionaria segundo uma lógica dual (mente-corpo), mas numa complexa rede de interações” (SANDER, 2009, p.396).

Essas interações acontecem porque existe o encantamento. Este se torna fator fundamental para uma atitude ética perante o mundo e as pessoas. Segundo

Oliveira (2012) a ética é uma experiência de encantamento, um exercício solidário de religação do ser humano ao universo, um exercício de uma vida plena e da cidadania planetária. “É uma ética porque comporta uma atitude frente ao mundo”. (OLIVEIRA, 2012, p.35). Essa atitude ética perante a vida seria um modo de existir encantado, religado, vivificado e plenificado como numa dança cosmológica. Uma dança que contém poéticas sob as bases da ancestralidade que nos envolve, encantos que se transfiguram em imagens, em fisicalidades ressignificadas em solo brasileiro.

É dessa dança que queremos aprofundar e vivificar em nossas considerações a cerca das experiências dançantes que temos construído no Brasil e no Estado do Ceará. Com todas as suas potências criativas e singularidades misturadas.

4.2 Dança-encantamento: poéticas da ancestralidade.

A racionalidade ocidental eurocêntrica foi aos poucos constituindo um mundo permeado pelas grandes certezas e progressos da ciência. A supremacia da razão pragmática e instrumentalista “[...] matou o mistério e desencantou o mundo” (OLIVEIRA, 2012, p. 42). Ficamos fragmentados em nossas superespecializações e com isso perdemos a capacidade de coexistir integralmente com todos os seres.

Ficamos alheios ao mundo que criamos. Racionalizou-se o sagrado e mitificou-se a tecnologia. O fetiche do Capital ocupou o lugar do mistério. O virtual materializou-se. O real implodiu diante da transcendência do mal. A história ruiu. A crise tornou-se permanente. O artifício venceu a natureza. A moral ganhou seu contorno cínico e a ética reduziu-se a códigos de conduta profissional. Reducionismos por toda parte em nome de globalizações em todos os lugares. Ironia de inversão que massifica modelos em nome da quebra de paradigmas. Retórica sobrepondo-se ao conhecimento. Imagem no altar da política. Aparência como discurso metafísico: nada além do simulacro. Com sentido demais o mundo ficou sem sentido. Caminhos demasiados levaram ao caminho único. Desencantamento desenfreado. Jaula de possibilidades. Pobreza ao extremo. Miséria. Expropriação de continentes inteiros. (OLIVEIRA, 2012, p.41).

Mas além desse mundo desencantado, pré-fabricado pela lógica do sistema capitalista, encontramos outros mundos possíveis. Mundos que resistiram pela experiência do encantamento. O termo encantamento é aqui relacionado ao que diz Machado (2014, p. 209) quando diz que,

O encantamento é aquilo que dá condição de alguma coisa ser sentido de mudança política e ser perspectiva de outras construções epistemológicas, é o sustentáculo, não é objeto de estudo, é quem desperta e impulsiona o agir, é o

que dá sentido, é inspiração formativa, inspiração que cria e recria continuamente. É esse encantamento que nos qualifica no mundo, trazendo beleza no pensar/fazer implicado, no produzir conhecimento com os sentidos, todos eles.

Isto é, a experiência do encantamento é da ordem dos sentidos humanos alicerçados numa práxis cotidiana. Ela faz parte da ancestralidade enquanto movimento que nos impulsiona para a ampliação de nossas liberdades individuais e coletivas. “[...] não é um estado emocional, de natureza artística que nos arrebatava os sentidos e nos impõe sua maravilha. Não é da ordem do sublime... muito menos da ordem religiosa” (OLIVEIRA, 2012, p. 43). Ele é uma condição de possibilidades de existências tendo como parâmetro o Outro. Portanto, é de natureza ética e política frente ao mundo, pois nos mobiliza a uma atitude frente à realidade.

O “olhar encantado” percebe a experiência africana no Brasil como estrutura de pertencimento, pois desperta um sentimento de autoreconhecimento e de afirmação das raízes ancestrais. Esse olhar “[...] não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já dado. O olhar encantado recria o mundo. É uma matriz de diversidade dos mundos”. (OLIVEIRA, 2006, p.162). Esse olhar então imprime ao mundo, por meio de uma razão encantada, uma ética de cosmoconvivência com a pluralidade dos povos e sua diversidade necessária.

A arte africana e afro-brasileira é, neste sentido, o lugar da convergência e dos encontros. Caminha sempre na integração entre arte e vida, vida e arte. Elas se confundem e se complementam. “A arte é a sensibilidade que enriquece os caminhos que trilhamos e as experiências que são tecidas em nós, é o desejo da ancestralidade se fazendo encantamento, por isso viver é uma arte”. (MACHADO, 2014, p.196-197).

Pensar, portanto, numa dança-encantamento é vislumbrar uma dança que dialoga com suas matrizes ancestrais, que parte de um corpo presente, singular e coletivo. Uma dança que nos provoque a descolonização dos olhares e dos pensamentos, que subverta as ordens preconcebidas do que seja arte e dança. Que vá para além das formas corporais produzidas pela dança clássica europeia. Onde a arte não seja simplesmente uma experiência do arrebatamento virtuoso ou uma experiência de distanciamento de quem a presencia, mas que dialogue com os instantes emergentes, confrontados e atualizados na contemporaneidade.

Nessa dança-encantamento, encontramos o movimento da integração, do encontro com o outro. A cena teatral ou dançante é pensada sempre em detrimento ao

outro, “[...] tudo parte do íntimo do seu ser em direção à audiência em busca do contato”. (BERNAT, 2013, p.76). Assim, as danças cênicas negras brasileiras são pensadas sempre numa relação de contato com a pele, a respiração, os olhares atentos da plateia. As artes da cena do corpo propõe uma total cumplicidade com o público.

Para Bernat (2013), em sua obra: “Encontros com o griot⁷ Sotigui Kouyaté”, as relações artísticas construídas entre o diretor e pesquisador teatral Inglês Peter Brook e o ator-griot africano Sotigui Kouyaté, eram sempre permeadas pela necessidade de atingir o ser humano, tocar a plateia.

A fronteira entre atores e plateia é apenas de situação, e não de qualidade. Os atores preparam algo para oferecer ao público, mas sem que haja o estabelecimento de qualquer fronteira. São todos seres humanos compartilhando um momento único e efêmero, que por isso mesmo encerra em si algo que pode ser tão precioso. A busca pelo outro é tão importante para um *griot* que nas contações públicas a luz da plateia jamais é apagada, pois é para aquelas pessoas que aquela história é contada, por isso é preciso vê-las, senti-las. (BERNAT, 2013, p.78).

Todas as energias do artista em África se plenificam na troca, nos fluxos do corpo-palavra presentes no aqui e agora. O tempo é presente, mas fraturado, religado há outros tempos, um portal que se inscreve no corpo cênico do ator-bailarino.

A noção de encantamento em dança ou uma dança-encantamento produz poéticas da cena, vivências de um corpo em estado de poesia. “A poesia ultrapassa o dito pela forma. Ultrapassa a forma pelo sentimento que desperta, que afeta, que mobiliza. A poesia, neste sentido é uma ação”. (OLIVEIRA, 2007, p.152). Esta ação parte do encantamento do mundo e de si mesmo. Portanto, quando falamos de movimento em dança vislumbramos desdobramentos poéticos que, pelas formas, provocam desejos, afetações e sentimentos.

Esses movimentos se constituem em pequenas partes, como corpos sutis dentro de um mesmo corpo. Um corpo que é “comum”, sem muitos artifícios ou artefatos de bailarino convencionalizado pelas danças clássicas, modernas ou mesmo contemporâneas. As singularidades de cada bailarino intérprete-criador é possuidor de fragilidades orgânicas, de limitações, de algo que podem os fazer parar, por medo,

⁷ Nas sociedades tradicionais africanas ele é o porta-voz dos conhecimentos ancestrais. Através de contos, ditados ou conselhos o griot é até hoje um dos elos mais fortes na perpetuação de valores e conceitos que formam a base ética e histórica da comunidade à qual pertence. Além de artista, músico, contador de histórias, genealogista, conselheiro de reis, o griot é, sobretudo, o personagem que vai mediar toda espécie de conflitos. (BERNAT, 2013, p.51.)

vergonha ou pavor. No entanto, o encantamento poético se instaura exatamente no assumir as fragilidades em cena, para além dos exibicionismos ou virtuosismos dançantes. É aí que reside a poesia no corpo, na cena e na vida.

O que se percebe muitas vezes nas danças clássicas, nas danças modernas e até mesmo em muitas danças ditas contemporâneas, é a formalização de um corpo padrão, “predestinado a dançar”, preparado em termos técnicos e com condições de executar determinados movimentos que impressionem o público. Nas danças cênicas negras brasileiras contemporâneas que aqui trazemos, o corpo-dança é possuidor de uma natureza ancestral, singular, coletiva e que traz consigo uma humanidade que se revela no corpo. Revela fragilidade, provoca encontros e afetos, evoca imagens poéticas, liga sagrado e profano, busca as dobras e as circularidades no próprio corpo ao invés de escritas lineares e esticadas.

A noção de corpo inacabado, num constante devir, algo que está sempre por construir é um elemento que também faz parte da natureza dessa dança-encantamento no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE. As grandes certezas preconizadas pela lógica ocidental não encontra aqui sua lógica do pensamento-feitura em dança, pois o que aqui encontramos são as incertezas, as buscas constantes, estados de equilíbrios e desequilíbrios. A cena pode nascer do súbito, do inesperado, da relação entre plateia e artista, do improvável, daquilo que ainda não se testou no ensaio ou na cena, mas que já está em cada um.

Fazer-se corpo cênico é, assim, exercitar um olhar encantado de si e do mundo. Esse encantamento partirá sempre de potencialização das singularidades na perspectiva de uma dança colaborativa, interativa e grupal. Possuir-se e entregar-se, eis o movimento de uma poética da ancestralidade. Ativação das memórias ancestrais inscritas no corpo-território, uma dança que parte daquilo que já trazemos enquanto verdade orgânica e presença singular. Depois, partindo do que temos, avançamos no encontro com o outro, ampliamos repertórios, partilhamos dores e alegrias, fragilidades e possibilidades. Provocamos rupturas e transcendemos ao espaço-forma.

Os sentidos do pertencimento ao outro, ao mundo, ao cosmo, aos vegetais, aos minerais, aos animais, aos espíritos, a si mesmo, geram o que podemos definir como um corpo em estado de ubuntu ou um corpubuntu. O encantamento faz-se seguir nesta dança dos complementos, é como nos diz Oliveira (2007, p.63),

É conhecimento do Outro. Outro como devir. Devir-sagrado, devir animal, devir-planta, devir-mineral, devir-tempo... É impossível conhecer aquilo que eu sou se eu não conheço aquilo com o qual eu interajo. Eu sou o meio com o qual interajo. Eu sou aquilo com o qual me relaciono. Eu, em última instância, sou relacionamento! Sou movimento.

Dessa maneira, consideramos essa condição de arte-encantamento como natureza implicada no outro, com o outro. Por isso, faremos um maior aprofundamento sobre este corpo constituído como substrato singular e coletivo.

4.3 Corpubuntu: estéticas negras de uma dança coletiva.

Nesses vinte anos de trajetória em dança, o Balé Baião – companhia de dança que originou o ponto de cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE carrega consigo as tessituras de uma militância sociopoética comprometida com o outro, numa relação quase parental. Sua dança nasceu da necessidade de provocar encontros e trocas de experiências. Seja nas brincadeiras de rua, no encontro nas praças, nos movimentos sociais, nas festas, tudo era motivo para provocar encontros e construir coreografias, seja para celebrar, denunciar ou simplesmente alegrar-se.

Para o coreógrafo e fundador da Companhia Gerson Moreno, sua dança surge na década de 90 dentro das vivências das pastorais sociais da Igreja Católica latino-americana que na época se fundamentava nos princípios da Teologia da Libertação.

De acordo com Moreno (2015, p.59),

Em Itapipoca nos articulávamos com o Movimento de Artistas da Caminhada (MARCA) que tinha uma ação em rede com outros “artistas da caminhada” do estado e país (os dizeres: “caminhada” ou “caminheiro” eram termos herdados pela Igreja Popular e evocavam ideias ligadas a “seguir juntos”, comprometidos com a causa da justiça social, mirando uma nova sociedade). O MARCA agregava artistas da música, canto, artes plásticas, teatro, dança e poesia, atuantes e comprometidos com as causas e lutas dos movimentos sociais. Ambos nos inspiraram a provocar em Itapipoca uma mobilização que integrasse artistas atuantes nos bairros da cidade. [...] Constatamos que integrados, ajudando uns aos outros, poderíamos realizar ações artísticas com maior visibilidade e consequentemente fazer valer o fortalecimento e difusão do nosso trabalho, saindo dos guetos e potencializando uma mobilização, integrando toda a cidade em rede, “brilhando juntos em uma só constelação”, como afirmou Zé Vicente.

Havia, portanto, um compromisso firmado com as minorias oprimidas, as demandas excluídas da sociedade. Ou seja, sua dança nasce como desejo de libertação, como desejo de interferência e transformação do mundo. Mas esse anseio por mudança deveria ter uma condição: dançar no coletivo.

A dança deve ser instigada pelo professor e construída gradativamente pelo próprio dançarino a partir de sua pesquisa individual, que na verdade, sempre será uma construção coletiva, pois inevitavelmente as relações e atravessamentos cotidianos serão determinantes no seu processo de formação. Todos ensinam/aprendem juntos: professores de dança e alunos, coreógrafos e dançarinos, que colabora, públicos e artistas/obras. Somos resultados/somatórias de nossas interações. (MORENO, 2015, p.160).

Essa dança coletiva é impressa em individualidades potencializadas, singulares, autônomas. Cada pessoa possui um gestual, uma dança pessoal. Os acordos firmados na Companhia Balé Baião nascem da edificação da dramaturgia de um corpo protagonista, isto é, que não precisa da tradicional figura do “coreógrafo impositor”, que trás tudo resolvido para reprodução dos dançarinos. Há na beleza das potências individuais, um coletivo que se congrega para dançar uma poética-ética ubuntu.

Ubuntu, segundo Ramose (2011) é uma forma de viver, praticado pelos povos Bantu⁸, do sul da África, que exprime a ideia de tornar-se, ser como manifestação do movimento não estático. No entanto, essa ética da convivência humanitária relacional está presente em várias outras regiões para além do sul da África mesmo com outros nomes e expressões.

Na filosofia ubuntu as pessoas se completam na relação com os seres humanos e com seres não humanos, com seres vivos ou mortos. A completude da existência se dá num movimento holístico de total integração com os seres, com a natureza, com o meio ambiente. O conceito africano de comunidade inclui um sentimento de pertencimento a toda humanidade humana e não humana, uma lógica de relação implicada no outro, que pode ser resumido em uma das línguas do povo bantu – zulu: “*umuntu ngumuntu ngabantu*”, que quer dizer, “eu sou porque nós somos”.

Para os antigos egípcios, segundo Obenga (2004), a concepção filosófica ubuntu do mundo tem a ver com a mutabilidade das coisas, seu caráter flexível e em movimento da terra, do céu e em baixo d’água. Para alguns autores como Daye (2004),

⁸ Podemos designar como região de línguas Bantu uma imensa região correspondente a quase metade do território africano indo de Camarões no Atlântico ao Quênia no Índico, incluindo todos os países até a África do Sul.

ubuntu apresenta muitas definições, descrições e muitas vezes são apresentados somente como filosofia da paz, sem levar em consideração a violência como condição ontológica herdada como sobrevivência das espécies. A grande questão é que os adeptos da filosofia ubuntu são humanos e como seres humanos vivem a experiência do conflito como inerente a toda realidade relacional. Entretanto, lidar com a experiência do conflito numa perspectiva dialógica, como nos incita Freire (1999), é o desafio de quem vive ubuntu. Não é negar a realidade do conflito, mas assumi-lo no sentido de superá-lo pelo diálogo amoroso e crítico.

O ubuntu como compaixão, partilha, ética coletiva também está presente em todas as grandes civilizações, todas as cosmovisões, ideologias e religiões do mundo. Entretanto, possui uma forma particular de ser vivida e experimentada na África, um jeito próprio e singular de se exercitar o caráter humanitário e transcendente em cada etnia ou País.

O termo ubuntu, segundo Tempels⁹ (1945), está situado em diversas partes do continente africano com outros nomes, mas com um mesmo sentimento de interconectividade com a humanidade. Para o autor, há uma lógica do pensamento dos povos bantu, uma epistemologia, uma ontologia, uma filosofia, uma ética, uma religião que concebe o ser como força. Ou seja, há uma relação intrínseca entre força e vida, o que podemos chamar de força vital.

A concepção de ser humano na filosofia ubuntu está para além da filosofia ocidental derivada do racionalismo iluminista de ser humano como centro do universo. A pessoa, só é humana, por meio de sua pertença a um coletivo humano, segundo a ética ubuntu. A humanidade de uma pessoa é definida por seu compromisso ético-coletivo com o outro. “Isso significa dizer que a manifestação da força basilar da existência só se manifesta de modo articulado e dinâmico, interconectada a todas as coisas que possuem a mesma força ntu”. (FLOR DO NASCIMENTO, 2015, p.51).

Em África, as palavras possuem força geradora de poder, sentido e significado. Trazem elementos da própria cosmovisão africana em sintonia com sua ancestralidade. O *ntu* de que fala Flor Nascimento (2015) é exatamente um dos elementos que compõem a palavra ubuntu. Ou seja, segundo Ramose (2011, p.7)

⁹ Padre franciscano belga, que foi missionário na região da África Central e atuante enquanto etnofilósofo. Tornou-se conhecido por seu livro *La Philosophie bantoue* (Paris: Présence Africaine, 1945).

Ubu evoca a ideia do Ser, entendido de um modo dinâmico, integral, anterior às manifestações particulares ou modos de existência. O termo *ntu* já indica toda manifestação particular, os modos distintos de existência. Vale destacar que *ubu* está invariavelmente orientado para *ntu*. Ou seja, na acepção de *ubuntu* toda a realidade está integrada. Com efeito, a tradução de *ubuntu* por “humanismo” não nos oferece toda a dimensão da palavra. Em linhas gerais, “*ubu*” indica tudo que está ao nosso redor, tudo que temos em comum. “*Ntu*” significa a parte essencial de tudo que existe, tudo que está sendo e se transformando.

O *ubuntu* surge então como um movimento de afirmação e uma crítica à racionalidade ocidental que desconsiderava a possibilidade da existência de uma filosofia africana. Para muitos filósofos ocidentais não havia filosofia ou pensamento que pudesse ser chamado de africano. Até por que, na filosofia pensada por Descartes, o “*cogito, ergo sum*”- penso logo existo, a existência do ser está condicionado ao pensamento, pela razão, pela ideia. Já na filosofia bantu *ubuntu*, temos outra lógica de raciocínio que se concretiza na relação. O conhecimento surge da relação, da existência enquanto força móvel, não estática- “*umuntu ngumuntu ngabantu*”- sou porque nós somos. E a relação se dá por meio do corpo. Por isso, trata-se de pensar desde o corpo e não sobre ele. Sob este aspecto, trazemos uma série de reflexões epistemológicas e ontológicas sobre o corpo, o movimento e a dança como categorias permeadas pela ancestralidade africana no Brasil.

O corpo, neste sentido, é um todo orgânico, um tecido social único conectado à energia comunitária. A noção de corpo no Balé Baião e na maioria dos núcleos de dança que compõem o Galpão da Cena encontra correspondência com os valores e princípios éticos da cosmovisão africana, onde tudo está interligado.

A arte-dança surge primeiramente como manifestação do estar junto, dos encontros, dos movimentos sociais que reivindicam uma práxis libertadora e integradora. Há uma ética-estética que prima pela natureza coletiva dos processos de criação e produção de espetáculos. A noção de estética que aqui trago corrobora com o pensamento de Oliveira (2015, p.34) quando afirma que não propõe a pensar estética,

[...] como um ramo especializado da filosofia que se ocupa da arte, como reza a tradição hegeliana. Não é sequer a apreciação rigorosa da arte popular em geral, renegada e diminuída em sua importância pelos padrões estéticos dominantes, hegemônicos e elitistas. Parto da Estética em seu uso etimológico mais antigo, utilizado por Baumgarten no século XIX, no sentido de Ciência da Sensibilidade. Ademais, compreendo a Estética como a forma cultural da qual emergem as práticas sociais com sentido. É o invólucro cultural, [...] é o campo do desejo. Do recalcado. Do emergente. Do fluido. Do incerto. Do imprevisível. Agenciável. Sedutor. Devastador. Produtor. Criativo. É o território da criatividade.

Portanto, vislumbro a pensar em estética a partir dos conceitos de Oliveira (2013) e alicerçados pelas práticas criativas desenvolvidas no Ponto de Cultura Galpão da Cena que pensa uma arte e seus processos de criação em dança numa lógica circular de envolvimento colaborativo de tudo com todos. A vida se constitui matéria prima para o fazer-dança no Galpão da Cena. As emergências do tempo presente afetam os corpos sociopolíticos dos bailarinos, fazendo com que essa dança seja afetada pela poesia que reside no cotidiano de cada artista. Sua decisão estética tem vinculação direta por uma ética das singularidades que, potencializadas, geram uma coletividade dialógica, amorosa, colaborativa e cúmplice.

Mais do que um elenco provisório, é um coletivo, um grupo que assume o caráter familiar e profissional de estar juntos. A maioria das pessoas se conhece desde a infância e adolescência, partilham segredos, são amigos (as) e confidentes. “A afeição que existe entre todos gera uma dança acolhedora e tolerante, uma ação de escuta e resposta diante do que está sendo perguntado pelo corpo do outro.” (MORENO, 2015, p.163).

Mas essa configuração se efetiva na prática por meio da própria manutenção do espaço físico do Galpão, dos processos colaborativos criativos dos diversos núcleos, do empreendedorismo cultural orgânico inovador, das Mostras de arte proporcionadas durante o ano, dos encontros de avaliação e planejamento e das celebrações dos afetos realizada sempre ao final de cada etapa de trabalho realizado. Para Moreno (2015, p.109),

O alicerce filosófico do Ponto de Cultura Galpão da Cena nasce dos preceitos de vida construídos pela Cia Balé Baião: senso de coletividade, colaboração, autonomia e cumplicidade no exercício do pensar e fazer. Seu principal objetivo é suscitar necessárias interferências sócio-artístico-culturais no bojo da cidade de Itapipoca e região do Vale do Curu e Litoral Oeste do Ceará, a partir de seus núcleos permanentes: Escola livre de dança Balé Baião, Núcleo Advento de Audiovisual, Tambores Afrobaião, Cia Rebentos, Núcleo de danças negras e de suas mostras: ‘Arte Caseira’ e ‘Intenções’; e assim contribuir com a fruição e o acesso democrático das artes contemporâneas, especificamente a Dança.

Esse sentido coletivo em África, essa natureza implicada no outro enquanto pertencimento comunitário faz-se sentir nesse tipo de dança preconizada por jovens dançarinos de Itapipoca-CE. Um corpo em ubuntu ou corpubuntu é, portanto, uma

expressão que identifica o tipo de dança e de corpo construído no Ponto de Cultura Galpão da Cena. Um saber-sabor inscrito nos corpos dos dançarinos, que por sua vez produz cultura, valores e simbologias.

4. CORPO E DANÇA NOS PROCESSOS DE PERTENCIMENTO AFRO

“[...] precisamos agora fazer o caminho de volta, nem sempre fisicamente, mas simbolicamente, pela assunção de postura afirmativa, de valorização desse legado, para não termos que simplesmente tomar emprestado de modo acrítico as raízes europeias com seu inevitável lastro de dominação. E o primeiro passo é, sem dúvida, o trabalho sobre o autopertencimento”.

(Petit, 2015, p.162-163).

5.1 Sentidos do Pertencimento afro: O corpo como território da cultura.

A questão da identidade é ainda muito complexa de se estabelecer e por isso bastante discutida nas ciências sociais, isso implica que não podemos fazer afirmações conclusivas a seu respeito. Temo em trazer esse termo, pois ele pode nos remeter a uma ideia de essencialização da negritude enquanto categoria de análise, o que não caberia numa proposta de se pensar a partir de uma lógica da cosmovisão africana. Apesar de sermos constituídos num processo de interação, mistura e mesclas culturais, carregamos traços, marcas singulares que nos religam a uma história, uma herança comum de civilização. Pelo corpo-memória sentimentos comuns permeiam nossa consciência coletiva mesmo em meio a processos interculturais de interação social.

Nesse sentido, trago para minha investigação o conceito de pertencimento afro caracterizado por Petit (2015) que diz que o pertencer tem haver com as dimensões que estão para além do parentesco biológico, com sua autoafirmação e a própria ancestralidade político-cultural. Sentir-se parte de uma ancestralidade negro-africana é como uma extensão da própria vida é como o “[...] o indivíduo inseparável de sua linhagem, que continua a viver através dele e da qual ele é apenas um prolongamento” (HAMPÂTÉ BÂ, 2003, p. 23).

O pertencimento afro, conceituado em Petit (2015), surge como uma emergência do tempo presente para um reencontro com nossa ancestralidade afrodiaspórica, pois segundo a autora, o termo,

[...] engloba o reconhecimento de estarmos ligados a pessoas negras por vínculos de parentesco ou similares (agregados considerados família ou pessoas que fazem às vezes de pais ou da nossa comunidade e que constituem para nós referência de vida). Mas temos também as linhagens simbólicas, como as míticas (posso ser descendente ou reencarnação de um orixá) e outras formas de filiação, por exemplo, pelo vínculo com detentoras e detentores de um poder declaradamente sagrado, como o das mães e pais de santo, rezadeiras, rezadores, parteiras e representantes de outros ofícios envolvidos em práticas de segredo e cura, ou ainda outras mais secularizadas, mas que necessitam igualmente de iniciação e de espiritualidade, como nas relações de maestria construídas pela transmissão oral em várias tradições tais como a capoeira. Para além dessas formas de linhagem, temos todo o nosso vínculo histórico-cultural que se expressa por meio das nossas práticas diárias e que também são marcas do nosso pertencimento. (PETIT, 2015, p.134).

Partir dessa lógica, estabeleceremos contato com os vínculos pessoais que nos tornam coletivos. Pelas conexões biológicas, simbólicas, míticas e culturais as noções de pertencimento vão desenhando nossa subjetividade no planeta, nas relações interpessoais e nas narrativas que construiremos ao longo do tempo e da história.

Mas o pertencimento perpassa por lógicas não racionais ou objetivas, estão implicadas nos sentimentos de saudade que inspira e nos liga a um tempo-espço. Como nos afirma Oliveira (2007, p.228),

A saudade é um sentimento de ancestralidade. A saudade sempre está voltada para o tempo passado, o tempo dos antepassados. Sente-se saudade de algum lugar, de um evento, de alguém. Não qualquer lugar, qualquer evento ou qualquer pessoa. [...] A saudade não tem motivos. Tem vínculos. Tem antecedente. O motivo da saudade é o tempo, a potência da saudade é a de re-criação da vida e não de sentimento de perda.

Isto é, ter saudade é ter potência de vida, ter elo, sentir-se agarrado a algo especial que nos une no tempo e no espaço. Quando as coisas nos são significativas, nossa memória-afetiva se instaura e como numa tela de cinema, tudo se move e aciona uma série de sentimentos e desejos. Pela saudade colamos sonhos, tradições, línguas e corpos, nos fazemos pertencer a um lugar, a um povo e a consequente a nós mesmos.

O corpo-negro afro-brasileiro foi nutrido e tecido nas memórias afetivas das africanidades no Brasil. O cheiro de terra molhada, o gosto da fruta tirada do pé, as histórias contadas no terreiro de casa, as canções e brincadeiras de roda, os sons dos tambores dos terreiros de umbanda ou candomblé, as danças brincantes e alegres do reisado, do coco e dos dramas, as comidas, os temperos, tudo isso e muito mais mora em nós como saudade latente, potente, que nos liga e re-liga a um lugar de pertencimento afro.

*Pedaços de mim se reverterem em cheiro
em suor, em gosto, em toque, em movimento.*

Saudades dos tempos de outrora...

Saudades que me leva e me trás,

*Que me deixa vivo, ligado às plantas,
aos bichos, às pedras, aos ventos, às águas...*

Saudades de um corpo anterior,

Morador de montanhas

Encantador de pássaros...

*Saudade como potência de vida
como pertencimento afroancestral...*

(Rinaldo Mesquita, 2016)

Pelos sentidos humanos abrimos os portais e canais de pertencimento afro, pois mais do que um conceito ou abstração é um movimento corporificado que produz sensações e encantamento. E é no corpo como lugar, como espaço e território que encontraremos a manifestação desses sentidos de pertencimento afro. Pois o corpo “[...] é um acontecimento que inaugura a existência” (OLIVEIRA, 2007, p.103), um modo de existir enquanto cultura material e imaterial, reatualizando o simbólico e o sagrado que o atravessa. Consideramos, portanto, que esse corpo é mais do que uma memória, é um

percurso, um caminho, um entre-lugar nos lugares que ocupa, tendo em vista seu caráter relacional e cultural.

Dado seu caráter cultural, o corpo ao mesmo tempo em que é singular é também coletivo, imerso numa condição ontológica de pluralidade sociocultural.

As sociedades são diversas, os homens e as mulheres são diversos, não é possível, pois, que a globalização, por mais que se instale no campo econômico, consiga homogeneizar o que ontologicamente é diverso. Esse talvez seja o grande paradigma a ser superado: a ignorância da diversidade. Para Badio (1995) as diferenças humanas nada mais são que a evidente multiplicidade infinita da espécie humana. Entretanto, não basta percebermos a evidência dessa multiplicidade dos seres humanos, é preciso, como nos orienta Sodré, que a percepção dessa diversidade vá além das aparências porque o olhar percebe e atribui imediatamente um valor ao mesmo tempo. Ou seja, o problema do valor é uma questão a ser considerada para tratarmos com as diferenças. Temos um juízo de valor que formatamos a partir de nossas crenças, costumes, tradições, enfim, valoramos algo ou alguém sempre com referência a um valor que trazemos em nós.

Isso nos leva a crer que a questão do pertencimento passa pela condição do senso comum que opera por meio de comparação para se chegar a uma suposta verdade absoluta sob o termo comparado. Àquele que promove a comparação parte sempre de suas convicções, valores e verdade, tornando o outro sempre réu de suas comparações. Um exercício de poder sobre o outro, isto é, comparamos para dominar. Por isso, podemos considerar que a moderna civilização ocidental opera por meio de construção de verdade absoluta universal, tornando às pessoas como objetos.

Portanto, esse poder de comparação entre os iguais e diferentes aplicamos às coisas e objetos e não a seres humanos. Prova disso é que os grandes empreendimentos intelectuais promovidos pelos discursos dos teóricos europeus eram a partir de comparações, tentando a todo custo justificar a superioridade branca sob a inferioridade negra. A aceitação da diferença era apenas um discurso para separar fronteiras.

Mas é na diversidade de corpos que nos dará a qualidade da força dessa humanidade. Há um provérbio nagô que diz: *ikako doguiba*- “os dedos não são iguais”. Os dedos das mãos não são iguais nem desiguais, são uma potência coletiva diversamente singulares, que cumprem uma função dentro de uma rede. Eles coexistem na mão com suas capacidades, funções e singularidades. A fortaleza da mão se sustenta por essa condição. Segundo Sodré (2000), “[...] reconhecer a diversidade é um pedido de palavra anônimo contra a violência frente ao outro”. Ou seja, o reconhecimento do

diverso, parte sempre do respeito afetivo, sensível sobre a natureza diversa de mim mesmo. Não é uma operação puramente intelectual ou discursiva sobre o respeito, mas uma lógica sensível daquilo que é totalmente diferente. As diferenças não precisam ser compreendidas pela razão, mas precisam ser sentidas. É a lógica dos afetos, dos sentimentos que deslocarão o grande problema da convivência com a diversidade.

Neste sentido, tecermos considerações a cerca do pertencimento nos faz compreender que, pelo caráter diverso e múltiplo dos seres humanos e de suas comunidades de vida, temos que pensar em corpos diversos que se refazem. Estamos implicados numa coexistência de natureza plural. As identidades nunca estão prontas ou acabadas, fixas, mas mutantes, flexíveis, implicadas na convivência com a diversidade. Não é uma questão de aceitar ou não o outro, mas conviver pacificamente com um diverso daquilo que sou. Isso implica em

[...] deixar que o outro seja como eu não sou, deixar que ele seja esse outro que não pode ser eu, que eu não posso ser, que não pode ser um (outro) eu; significa deixar que o outro seja diferente, deixar ser uma diferença que não seja, em absoluto, diferença entre duas identidades, mas diferença da identidade, deixar ser uma outriedade que não é outra “relativamente a mim” ou “relativamente ao mesmo”, mas que é absolutamente diferente, sem relação alguma com a identidade ou com a mesmidade. (PARDO, 1996, p.154).

Nesta perspectiva, assumimos a categoria do pertencimento afro enquanto conceito que consegue abarcar a natureza plural e diversa desses corpos afrodiaspóricos que se manifestam por meio das artes, das danças e enquanto território vivo de uma cultura que, por natureza é híbrida e multifacetada. E que, mesmo em meio à diversidade, consegue se autoafirmar e reconhecer a singularidade que o constitui. E a grande questão a ser superada é essa noção de identidade fixa e imutável, que precisa ser afirmada como condição de existência histórica. Por isso, o termo que melhor se adequa à natureza desta pesquisa é a noção de pertencimento afro, por todos os motivos acima elencados.

No Brasil essa questão da construção de uma identidade única e nacional enfrentou sérios questionamentos e reflexões. Um falso problema que se instalou durante muito tempo e que até hoje encontra sérios problemas nos sentidos de pertencimento, pois o que contará no final das contas é sua afirmação cultural e política por meio desse corpo-território.

5.2 Pertencimento afro-brasileiro: desafios e perspectivas.

Em 1888, com o fim do regime escravocrata no Brasil, os pensadores brasileiros vão colocar em discussão a questão da construção de uma identidade nacional. Mas o fato é que estavam diante de um dilema: como trabalhar identidade em torno de ex-escravos, que foram historicamente considerados como seres a-históricos, sem identidade, sem alma, coisas sem formas nem importância? Colocar como símbolo da nação brasileira um povo que herdou do passado todo um conjunto de preconceitos não seria uma afronta às elites brasileiras? Neste sentido, “(...) a busca de uma identidade étnica única para o país tornou-se preocupante para vários intelectuais” (MUNANGA, 2009, p. 48). A questão da raça então seguiu caminho como pressuposto no Brasil para se tentar encontrar uma identidade nacional.

O fato é que, a grande questão era saber como vislumbrar toda a pluralidade de raças, de culturas e valores tão diversos numa identidade única, de um coletivo coeso que representasse a nação brasileira. Acreditava-se verdadeiramente

[...] no nascimento de um povo tipicamente brasileiro, que resultaria da mestiçagem entre essas três raças e cujo processo de formação estava ainda em curso. Mas desse processo de mestiçagem, do qual resultará a dissolução da diversidade racial e cultural e a homogeneização da sociedade brasileira, dar-se-ia a predominância biológica e cultural branca e o desaparecimento dos elementos não brancos. (MUNANGA, 2009, p. 49).

Portanto, a mestiçagem possuía um caráter de aniquilação dos sentidos de pertencimento negro e afro-brasileiro. Na medida em que havia um processo de branqueamento resultante da mistura de cores entre brancos, índios e negros, o brasileiro ia se tornando um sujeito alienado de sua condição étnica ou racial. “A maior parte das populações afro-brasileiras vive hoje nessa zona vaga e flutuante” (MUNANGA, 2009, p.83). A figura do mestiço nos traz essa imagem de alguém que ora é negro, ora é branco ou é meio termo. Um alguém sempre em busca de si mesmo, em zonas vagas de auto-representação.

Tudo isso gerou, o que Munanga (2009) chamou de mito da democracia racial, reforçado por Ortiz (1994, p. 41) quando diz: “somos uma democracia porque a mistura gerou um povo sem barreira, sem preconceito”. Uma ideia de convivência harmoniosa entre todos os indivíduos e todos os grupos étnicos, fazia com que, pouco a pouco, as elites brancas dominantes fizessem com que os negros e povos das florestas, não tivessem consciências dos sutis mecanismos de exclusão e inferiorização racial. A ideia era de que o Brasil vivia e convivia harmoniosamente sem conflitos e sem

preconceito de cor ou raça, uma espécie de laboratório vivo para o mundo, modelo de democracia racial. Porém, o que de fato tivemos foi,

Uma distorção criada no mundo colonial, como contraparte da inclusão de mestiços no núcleo legal das ‘grandes famílias’ – ou seja, como reação a mecanismos efetivos de ascensão social do ‘mulato’. [...] Esse quadro revela que a chamada ‘democracia racial’ não tem nenhuma consistência e, vista do ângulo do comportamento coletivo das ‘populações de cor’, constitui um mito cruel. (FERNANDES, 2007, p. 43-46).

Portanto, em nome de uma unidade e identidade nacional, a elite brasileira via na mestiçagem uma solução para o branqueamento total das etnias e sentia-se ameaçada pela pluralidade étnico-racial. Alguns autores e intelectuais brasileiros responsáveis pela proliferação dessas ideias racistas e influência do determinismo biológico da Europa, foram: Alberto Torres, Gilberto Freyre, Nina Rodrigues, Silvio Romero, Euclides da Cunha, João Batista de Lacerda. Tais intelectuais foram profundamente influenciados pelas concepções europeias de que herdamos a inferioridade do ser negro.

Para Nina Rodrigues (1957), o Brasil estava prejudicado em seu progresso pela degeneração da mistura de raças. O povo brasileiro estava sujeito a um nível de inferioridade devido a uma herança biológica e à raça negra. Seu posicionamento marca decisivamente a crença na superioridade das raças e na legitimação do racismo científico. Já Freyre (1954) via com bons olhos a questão da mistura de raças. Atribuía um valor positivo à convivência harmoniosa entre branco, negros e índios. Reconhecia as contribuições dos negros e índios na formação do povo brasileiro. Justificava até de forma científica a questão do mito da democracia racial no País. No entanto, ele na verdade reforçava o ideário do branqueamento do povo brasileiro, na medida em que recorrendo a métodos eugenistas¹⁰, criava um sistema de classificação e gradação de cores do povo: mestiço, pardo, mulato..., como nos afirma Schwarcz (1993, p.12),

¹⁰ A eugenia foi um termo criado em 1883 por Francis Galton. O termo trás a expressão do “bem nascido”, no sentido de um controle de agentes internos para o controle social da população. As qualidades raciais da população podem ser controladas física ou mentalmente no sentido de favorecer uma nação mais pura e desenvolvida. Galton foi influenciado pela obra de seu primo Charles Darwin, *A Origem das Espécies*, onde aparece o conceito de seleção natural. Baseado nele, Galton propôs a seleção artificial para o aprimoramento da população humana segundo os critérios considerados melhores à época. Foi também Galton quem lançou as bases da genética humana e cunhou o termo *eugenia* para designar a melhoria de uma determinada espécie através da seleção artificial, em sua obra *Inquiries into Human Faculty and Its Development (Pesquisas sobre as Faculdades Humanas e seu Desenvolvimento)*, de 1883. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Eugenia>>, acesso em: 07/dez./2015.

O país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria algum dia, branco.

A presença do corpo negro no Brasil seguia então um itinerário de subjugação, eliminação e subalternidade. A identidade aqui tentava ser classificada, fechada, orientada por uma minoria intelectual que, influenciada por uma cultura europeizada, formatava tipos “ideias” para a cultura brasileira. Na verdade, o que aconteceu foi que “[...] tanta mistura biológica, tantos corpos coloridos, tantas culturas em frenético movimento de colonização... contribuíram fortemente para a construção de um corpus social absolutamente mestiçado”. (PAIVA, 2011, p.85) No entanto, a própria ideia de mistura tinha um valor positivo, ela “[...] pode afastar as afirmações perigosas de pureza racial e subverter os rígidos sistemas populares e oficiais de classificação racial e étnica” (SANSONE, 2007, p.287).

Por muito tempo, o Brasil sustentou a tese da mestiçagem como uma condição cordial de convivência entre brancos, índios e negros, disfarçando a real situação de racismo intrínseco que permeava a sociedade brasileira.

A figura do mestiço surge então como uma identidade meio termo, nem é negro, mas também não é branco. Sua real função não foi cumprida, que era de tornar o país mais branco. O mestiço não “purificou” o país, portanto, ficou numa categoria de indeterminação, um entre-cores, que não constituía o branqueamento tão almejado. Identificado como pardo, marrom ou mulato, acabava por ser identificado como negro. A ideia de identidade aqui era classificatória, hierarquizada, fixa e fechada.

Portanto, assim como Hall (2011) e Munanga (2009), acreditamos que os processos de pertencimento afro perpassam necessariamente por questões de ordem político-ideológica, tendo em vista que não existe essa ideia de pureza racial em nenhuma parte do mundo, principalmente num país marcadamente mestiço como o Brasil. Nossa marca não é de síntese, mas de pluralidade e, dentro desta, o reconhecimento de nossas ancestralidades que foram nos constituindo.

Desde os primeiros tempos de invasão europeia no Brasil, os corpos foram, com suas texturas, formas, cores e crenças, os elementos fundamentais que permitiram uma classificação fechada e estereotipada do homem e da mulher negra nas sociedades

coloniais. O ser negra ou negro constituiu na formação do povo brasileiro uma situação de subjugação, inferioridade, como nos diz Fernandes (2007, p.33) quando afirma que “[...] o negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como ‘igual’”. Uma figura sempre avessa ao que foi posto como normalizado- branco.

Neste sentido, a representação do corpo negro chega a ser, ainda hoje, estereotipado, associado a um corpo estranho, animalizado e sensualizado.

Na cultura visual brasileira, o corpo negro aparece como a antítese do que se imagina como normal. É um corpo cuja representação está associada ao que há de mais caricato, como se ele existisse justamente para demonstrar o contrário do humano. O corpo negro amedronta, porque a ele foi atribuída uma noção de força que se sobrepõe ao intelecto. Esse mesmo corpo provoca risos porque sua leitura está vinculada a comparações que o animaliza. (INOCÊNCIO, 2006, p.185.)

Essas associações negativas construídas historicamente sobre a figura do negro, da negra, dos próprios povos originários do Brasil, causaram profundas exclusões e folclorizações em torno do pertencimento afro-brasileira. A realidade étnica do brasileiro sempre procurou aproximar-se ao máximo da condição cromática do modelo tido como superior. O ser branco, com a cor da pele mais clara traz em si marcas simbólicas de uma suposta superioridade, portanto,

A identidade étnica do brasileiro é substituída por mitos retificados, usados pelos próprios não-brancos e negros especialmente, que procuram esquecer e/ou substituir a concreta realidade por uma enganadora magia cromática na qual o dominado se refugia para aproximar-se simbolicamente, o mais possível, dos símbolos criados pelo dominador. (MOURA, 1988, p.64).

As construções sociais negativas em torno da negritude provocaram negação de si mesmo, não reconhecimento, anulação e estigmatização. Dessa forma, “a construção da identidade negra está associada a usos específicos do corpo (negro), e isso a distingue da maioria das outras identidades étnicas.” (SANSONE, 2007, p.24).

Entretanto, mesmo reconhecendo sua negritude, durante muito tempo, a história desse pertencimento negro foi autonegado, para tentar assemelhar-se ao máximo à branquitude. A tentativa era, segundo Sousa (1983, p.5), “[...] no desejo de embranquecer, deseja, nada mais, nada menos, a própria extinção”. O projeto seria num

futuro próximo deixar de existir, o ideal seria não ser. O repúdio à cor está subjacente a um repúdio ao próprio corpo.

As características físicas do ser negro foram, portanto, marcadores fundamentais de violências racistas que ridicularizaram a imagem do corpo negro, vistos de formas estereotipadas como feios, com lábios grossos, bundões, corpo sensual e erótico, cabelo ruim... Enfim, “[...] a identidade do sujeito depende, em grande medida, da relação que ele cria com o corpo” (SOUSA, 1983, p.6). Ou seja, os sentidos e significados de pertencimento à condição de ser negro ou negra se deram, sobretudo pelas experiências de dor e desprazer vivenciadas pelos corpos negros.

Neste sentido, um dos grandes desafios que se põe em relação ao processo de reafirmação do ser negro passa necessariamente pelas imagens do corpo. Um corpo-imagem que se autoafirme enquanto beleza, potência e dignidade. Um corpo que consiga ampliar os níveis de percepção e de reação contra os próprios sistemas de legitimação da superioridade branca construídas historicamente no Brasil e no mundo.

Nossos corpos desterritorializados, recriaram aqui no Brasil, uma forma peculiar de viver sua negritude. Pelas artes, temos assistido o desvelamento desse pertencimento afro de forma muito mais fecunda, seja nas artes visuais, na arquitetura, na literatura, na música, no teatro ou na dança. O exercício das artes tem sido desde sua mais tenra idade, a expressão das mais genuínas e sinceras formas de vida. Essas formas de vida acabam por revelar peculiaridades básicas das matrizes africanas negras no Brasil. Assim sendo, pelo exercício e vivências da arte-dança, podem-se acionar sentidos e sentimentos de pertencimento das nossas origens.

5.3 Arte, Dança e Pertencimento.

A arte é o lugar das revelações, das sínteses, dos encontros, da poesia, das expressões, o território das desconstruções e dos diálogos. Ela afeta as subjetividades, pois tem caráter mutável, polifônico, nunca aprisionado num indivíduo, mas aberto às múltiplas variações e interações.

Segundo Toro (2005, p.22) “A arte... é a manifestação das forças vitais originárias e representam, em todas as épocas, a celebração dos momentos culminantes na vida dos povos: homenagem às divindades da natureza, celebração, rituais... o amor e a fecundidade.” Portanto, nossa ancestralidade ecoa como espírito corporificado nas

produções das artes de todos os povos e nações, ela é transcendente e imanente, nos fixa na realidade, tem uma pulsão de vida do cotidiano, mas nos abre portais para outras experiências, outros tempos, nos revelando a nós mesmos ao encontro de nossas origens.

Aqui nos concentramos nas artes da cena, nas artes do corpo e mais especificamente na arte da dança. Danças negras brasileiras contemporâneas alicerçadas sob um legado cultural da África negra e indígena. Uma dança que traz outras matrizes gestuais pensadas para além do eixo Europa e que desmonte os discursos canônicos eurocêntricos e nos revelem outras práticas corporais que dialoguem com nossa africanidade na brasilidade.

Nossa história das artes- e especificamente da dança cênica, pensada como espetáculo no Brasil-, esteve atrelada por muito tempo em referenciais europeus e norte-americanos. A dança clássica, moderna ou contemporânea no ocidente é contada quase sempre a partir dos códigos estabelecidos e criados por coreógrafos (as) e bailarinos (as) europeus.

No entanto, mesmo possuindo fortes tendências europeias nos modos de pensar-fazer arte da dança no Brasil e no mundo, vemos movimentos de rupturas que vão incorporar outros discursos, estéticas e corporeidades de matrizes africanas e indígenas. Os próprios movimentos abolicionistas presentes nas grandes diásporas espalhadas pelo mundo foram aos poucos provocando revoluções em busca de espaços sociais, visibilidade, reconhecimento e conquistas de direitos civis. Em diferentes espaços, vemos militantes e artistas negros que começaram a pesquisar e criar obras coreográficas a partir de signos das culturas africanas.

Podemos citar os principais eventos, encontros e espaços de produção, discussão e fomentação da arte negra no Brasil, tais como: Encontro Internacional de Dança Negra – Eidan (2008- Salvador-BA), o Fórum da Performance Negra (anos de 2005, 2006, 2009- Salvador-BA), Festival a Cena Tá Preta (2012-Salvador-BA), a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009 a 2016) e o FAN – Festival de Arte Negra de Belo Horizonte-MG, o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012 a 2015); o Fórum Dança e Cultura Afro-Brasileira (2009), a Semana Negra de Dança (2010)- no Rio de Janeiro; Balaio Negro de Itapipoca-CE (2013-2015) e Memórias de Baobá-Fortaleza-CE (2014 aos dias atuais).

Todos esses espaços bem como outros coletivos, grupos, companhias, pesquisas acadêmicas, grupos de estudos africanos e afro-brasileiros das Universidades

brasileiras, vem se dedicando a construir lugares onde se possa pensar uma arte negra contemporânea. De uma maneira geral, essas iniciativas articulam modos de pensar-fazer arte e dança que estejam de alguma maneira conectados com a expressão cultural negra no Brasil. Neste sentido, a maior riqueza desses encontros, grupos e eventos é proporcionar um espaço para a diversidade de propostas cênicas, reelaborações e críticas dos próprios trabalhos.

Neste sentido, a arte e a dança servem como instâncias sociais de vivência de um pertencimento afro por meio de diferentes corporeidades experimentadas. Talvez, pelas vias de acesso ao corpo e aos modos de fazer arte-dança no Brasil, encontremos alternativas concretas de pensarmos e vivermos uma sociedade pautada no respeito à diversidade, no reconhecimento das diferenças como completude, na visão de totalidade integrativa com o meio ambiente, o cosmo e todos os seres vivos e não vivos.

Uma sociobiodiversidade integrada nas relações transversais do ser humano com a comunidade de vida em toda sua complexidade. Numa lógica afroancestral que concebe um mundo circular e inteiramente relacional, desmontando, dessa forma, com os binarismos próprios da racionalidade moderna ocidental que pensa a humanidade por meio do certo ou errado, o preto e o branco, o feio e o bonito, o céu e o inferno, o bom e o mal, o homem e a mulher, enfim, polos separados e fragmentados que não revelam a verdadeira natureza da vida que é integradora e tecida em conjunto.

A arte enquanto manifestação dessa totalidade vital e que nos acompanha desde muito tempo, carrega consigo as marcas dessa plural existência manifestada. Por ela, podemos tocar fundo em nossa ancestralidade africana, atingir canais de autoreconhecimento e possibilitar encontros necessários em tempos de intolerância.

Nas danças negras brasileiras vemos, portanto, as tessituras das novas identidades acessadas pelas memórias trazidas pelo corpo. Por meio dessas danças podemos vislumbrar “[...] um orgulho racial e uma autoimagem positiva devida aos exemplos positivos que a dança fornece da cultura negra, valorizando seus mitos, sua história, os gestos e indumentária de um povo que foi historicamente retratado como inferior” (ERAMO, 2010, p.138). Esse atributo valorativo das culturas que foram postas como inferiores, só é possível graças às memórias emotivas acessadas pelo corpo. A saudade, as emoções, o pensamento, tudo move e comove o corpo que se reveste de forma, conteúdo, símbolo, movimento e existência.

Forjamos identidades plurais, pois temos corpos plurais, diversos. “Cada indivíduo pode escolher de se afiliar a vários grupos diferentes, assumindo múltiplas

identidades dependendo da situação.” (ERAMO, 2010, p. 137). Isto atesta que tentativas de fixar identidade nos retira a possibilidade de vivência do ‘eu’ que só se efetiva na relação. Não há uma identidade pré-existente, não é algo dado ou atribuído. Há sim, processos de pertencimento que nos revelam aproximações, autoreconhecimento e volta às nossas origens afroancestrais.

Quando resumimos ou fixamos identidades, abrimos os portais da intolerância, dos estereótipos, das categorizações. A diversidade humana se constitui pelas diferenças, pela beleza das singularidades em sintonias coletivas. Como nos diz Franz Fanon,

Eu, homem de cor, só quero uma coisa: que jamais o instrumento domine o homem. Que cesse para sempre o domínio do homem pelo homem... Ambos (o negro e o branco) têm que se liberar das vozes desumanas de seus ancestrais para que nasça uma autêntica comunicação... Superioridade? Inferioridade? Por que, simplesmente, não tentar alcançar o outro sentir o outro, revelar-me ao outro? (Fanon, 1983, p.189).

Alcançar o outro na diversidade, nas diferenças talvez seja uma das maneiras que a arte encontra para construir pontes dialógicas entre os seres humanos. Por isso, o que apresento aqui neste trabalho são achados sobre esse caminho de pertencimento afro por meio da dança, do movimento. São portais que nos religam uns aos outros, bem como conosco mesmos.

O espaço social investigado conhecido como Ponto de Cultura Galpão da Cena representa, dentre tantos outros espaços sociais de arte-fruição, produção e pesquisa espalhados pelo Brasil, um caminho possível de alcançar as subjetividades desse outro olhar que chega para firmar conexão, diálogo, integração e interação.

É desse espaço-arte que articulo as noções de corpo, ancestralidade, pertencimento e dança, seus achados, buscas e investigações. No caminho também me encontro, me vejo, me reconheço, encontro formações de um corpo anterior, com cores e marcas de um negro dançante, intérprete-criador.

Sinto-me dilatado em mim, em ti, em nós...

Um corpo dançante que encanta o mundo!

*Mato-me para viver, não busco compreensões, quero apenas
respirações, pulsações, arte e movimento.*

Meus versos são canções negras, intensas.

Quando danço me pertenco e me devolvo.

Sou ponte, sou negro, sou dança e ator...

Venho de muitos tempos

Lugares e habitações.

Mas sei de onde vim

E sei pra onde vou...

(Rinardo Mesquita, 2016).

6. PONTO DE CULTURA GALPÃO DA CENA

“E os corpos mais diversos dançaram, nos cantos mais ermos, nos lugares mais inóspitos. Nas fábricas mais capitalistas. Nas ruas mais enxameadas de gente. Nas portas das igrejas mais conservadoras. Não havia cão que assustasse, nem medo que paralisasse. A dança atravessou cada beirada de calçada. Espalharam e derramaram a insistência, feito sina inabalável, feito ofício sagrado. E de tanto insistirem e girarem, o sertão virou mar de dança. Feito flor de cacto, que teima em brotar nos lugares mais áridos, a dança do Baião teimoso insistiu em desbravar terras e tempos. Destemida”.

(Bardawil, 2015, p.207)

6.1 Galpão da Cena: [...] de serraria à espaço-arte.

O Espaço “Galpão da Cena”, antiga serraria do bairro Coqueiro, é atualmente a sede da Cia. Balé Baião que atua em Itapipoca e Litoral Oeste desde 1995. A serraria de propriedade particular do pai do fundador do Galpão da Cena estava situada nos fundos da residência do Senhor João Amâncio (Pai do fundador do atual Galpão da Cena). Senhor João Amâncio desde muito cedo também desenvolveu atividades artísticas por meio dos dramas populares, entre os anos de 1964 a 1966. Esses dramas eram um teatro muito vivo, natural, improvisado que reunia texto, música e muito humor. Os figurinos eram produzidos com papel crepom, areia prateada e cenários de papelão. Comédias matutas feitas com muita ingenuidade e simplicidade. A sensibilidade cultural do dono da serraria já o acompanhava desde a mocidade no alto da serra de Arapari e Assunção (Distritos de Itapipoca: região serrana).

Em entrevista com Senhor José Américo ele nos revelou que no ano de 1984 começou a trabalhar por conta própria num terreno que ficava nos fundos da própria casa e montou ali sua marcenaria. Dessa forma de 1984 a 1995, trabalhou fabricando móveis. Tinha uns sete a oito funcionários, tinha uma boa clientela. No entanto, as dificuldades vieram e ele teve que encerrar suas funções e foi passar um tempo em São Paulo. Quando retornou resolveu trabalhar novamente como empregado de outras empresas e então o Galpão ficou ocioso, com madeiras guardadas, material de construção e outros artefatos de trabalho.

Tendo em vista que a Cia. de Dança Balé Baião já desenvolvia seus trabalhos de dança na cidade e não possui sede fixa para seus laboratórios de pesquisa e criação, Gerson Moreno – Fundador da Cia e filho do senhor José Américo, pediu a seu pai a permissão para ir ocupando o Galpão da serraria para os ensaios e encontros da companhia de dança.

O bairro Coqueiro, periferia que abriga o atual Galpão da Cena (sede da AARTI desde 2004), juntamente com os bairros Violete, Cruzeiro, Fazendinha, Ladeira e Picos (bairros assistidos pelo Balé Baião) são vítimas de todo esse descaso sócio-político-cultural vivenciando a falta de atividades continuadas na área de produção e apreciação artística. Os adolescentes e jovens dessas comunidades são obrigados a anular qualquer possibilidade de desenvolverem seus talentos artísticos para serem explorados em subempregos traumatizantes.

Para membros do Galpão da Cena, outro desafio presente nesses bairros é o “Trabalho infanto-juvenil x Escola”. Uma grande porcentagem de adolescentes encontra-se não motivada a estudar pela desqualificação e precariedade das próprias

escolas, ou estão fora delas por precisarem trabalhar para ajudar nas despesas da família, geralmente ganhando menos que a metade de um salário mínimo. As crianças e adolescentes que manifestam tendência para as artes, especificamente para a dança, são proibidas de praticá-las ou simplesmente obrigadas a fazer outra coisa que possa “dar um futuro promissor” e que garanta sobrevivência. Em meio a tantos problemas sociais, econômicos e culturais, sempre são perceptíveis adolescentes e jovens extremamente dotados de talento para a dança. Esses jovens alertam para a existência de uma “sensibilidade adormecida” que reside na periferia, e inspira a associação de artes cênicas a enfrentar esse desafio buscando alternativas que proporcionem o despertar para essa sensibilidade.

Infelizmente em Itapipoca existe uma “omissão histórica” por parte das gestões públicas que barra a possibilidade de termos equipamentos culturais satisfatórios. Nossa cidade é uma das maiores do estado. Possuem de acordo com o último censo (2010) mais de cento e vinte seis mil habitantes. Enquanto que cidades menores possuem anfiteatros e até teatros municipais sem funcionamento por falta de artistas, o município de Itapipoca possui uma grande mobilização de grupos e entidades artísticas de diversas áreas que se organizam em espaços alternativos, dentre eles a Banda Dona Zefinha que se circula o Brasil e o mundo com seus shows e a Cia Balé Baião de Dança Contemporânea, reconhecida como uma das pioneiras em dança cênica no interior cearense, que desenvolve um trabalho socioeducativo há seis anos na periferia, produz e circula com espetáculos de dança no estado, país e mundo.

Segundo o coreógrafo da Cia Balé Baião, a arte da dança e do teatro, surgiu nesse panorama pela iniciativa de artistas e arte-educadores de bairros periféricos que aspiravam por transformação social via arte de qualidade. O que se queria enquanto associação de artes cênicas era intervir e afetar de forma concreta no pensamento e comportamento cultural de Itapipoca através do que se sabia fazer de melhor: arte.

Diante do quadro da realidade desses bairros e da cidade no seu todo, constatou-se que se fazia necessário trabalhar com ferramentas lúdicas para que a cultura do sedentarismo, do conformismo, da violência e autodestruição fosse substituída pela cultura da efetividade, do trabalho conjunto e do zelo pela vida. O Balé Baião estava cada vez mais ciente que precisava dar uma “resposta” à comunidade em que estava inserida viabilizando um projeto de “acompanhamento continuado” aos adolescentes e jovens no que diz respeito ao ensino da dança e a construção de novas relações sociais que apontasse para uma sociedade humanizada e cidadã.

O ponto de cultura Galpão da Cena surgiu como uma alternativa de espaço-arte que conseguisse suprir a carência de espaços artístico-culturais em Itapipoca. A serraria já funcionava como pontos de encontro de membros da Cia de Dança Contemporânea Balé Baião em horários alternativos de funcionamento do espaço-trabalho. Aos poucos, o local vai sendo esvaziado de móveis, serras e madeiras... Em contrapartida, os corpos de artistas, crianças, adolescentes e jovens vão ocupando a serraria e constituindo ali um espaço-arte legítimo. Um Galpão de madeiras e feitura de móveis, agora servindo como Galpão de feitura de cenas, de arte, de corpos cênicos afrodescendentes, de intervenção sociocultural na periferia de Itapipoca.

Diante das observações empreendidas e das entrevistas realizadas, constatou-se que, no galpão é oferecido semanalmente, aulas de diversas técnicas de dança cênica, desde a contemporânea à afro-brasileira, oficinas de vídeo-arte, palestras, debates sobre temas emergentes e mostra aberta de filmes de arte, espetáculos e performances com a participação de grupos locais e de outras cidades da região. Todas essas ações são ministradas e coordenadas voluntariamente pelos professores e pedagogos da Cia Balé Baião, como também por parceiros que lecionam em escolas públicas do município e universidades.

Para o fundador do Balé Baião, Gerson Moreno, com isso pretende-se,

Fornecer para nossos jovens, famílias e bairros assistidos: formação sócio-artística e cultural, resgate e fortalecimento das manifestações populares e étnicas, apreciação artística com o acesso às mostras permanentes e preparação técnica para o mercado de trabalho através de cursos continuados.

Pela fala do entrevistado pode-se perceber que um dos principais objetivos do Galpão é favorecer um espaço de formação e acesso à arte, bem como contribuir com a difusão e formação de plateia na cidade de Itapipoca-CE. Antes de qualquer coisa, se presa pelo encontro, pela integração e pela militância sociocultural.

No momento o Galpão da Cena é o espaço físico e o programa de produção, formação, difusão e circulação das artes cênicas, musicais e visuais de Itapipoca. A entidade que gerencia os processos burocráticos do espaço é chamada de Associação de Artes Cênicas de Itapipoca – AARTI. E os coletivos artísticos que compõem o espaço do galpão são: Cia. Balé Baião de Dança Contemporânea, Cia. Rebentos, Tambores Afrobaião, Núcleo Advento de audiovisual, Escola Livre Balé Baião, Núcleo de Danças

Negras Brasileiras Contemporâneas e o Bloco Afrobaião. Este núcleo do bloco, na verdade surge apenas no período do carnaval e funciona como uma celebração e integração entre todos os membros do Galpão e novos convidados que acabam participando depois das atividades permanentes do espaço.

Acontecem também eventos permanentes que mobilizam todos os artistas do galpão, tais como: Carnaval Afrobaião, Festival de dança do Litoral Oeste, Mostra Performática Intenções, Mostra Arte caseira e Festival Balaio Negro. Todos esses eventos potencializam e servem como espaços de fruição das obras produzidas pelos artistas do espaço bem como contribuem para a formação de plateia no município e cidades da região.

6.2 Núcleos artísticos residentes: vidas coletivas, afetos compartilhados.

O Galpão da Cena é um espaço-arte gerido pela Associação de Artes Cênicas de Itapipoca – AARTI e pela Cia. Balé Baião de Dança Contemporânea e composto ainda por núcleos atuantes que desenvolvem um trabalho semanal no espaço, bem como integram as ações do Ponto de Cultura. Os núcleos são: Cia. Balé Baião, Cia. Rebentos, Núcleo Advento de audiovisual, Danças Negras Brasileiras e Tambores Afrobaião.

O **Balé Baião** é uma companhia de dança contemporânea que atua há 21 anos no interior cearense – Itapipoca-CE. Formada por bailarinos intérpretes-criadores, esses artistas, em sua maioria são pedagogos, professores de arte, educadores sociais atuantes em projetos socioeducativos de Itapipoca-CE e escolas públicas municipais e estaduais. A companhia de Dança Balé Baião é pioneira dentre os grupos do interior cearense a desenvolver um trabalho de pesquisa, criação, formação e difusão da dança contemporânea no interior, com uma linguagem própria e bastante singular.



Figura 1 - Cia. Balé Baião – Imagem do vídeo-dança- Tábua.



Figura 2 - Cia. Balé Baião - Espetáculo no Centro Dragão do Mar. Ano/2015- Direção de Rui Moreira. Foto: Núcleo Advento.

Por esta companhia já passaram muitos artistas, bailarinos, professores, militantes de movimentos sociais e sindicatos, estudantes de ensino médio e fundamental, universitários. Enfim, muita gente já foi afetada por esse jeito baionense de dançar e fazer arte em Itapipoca e Ceará. Atualmente a companhia é composta por oito (08) membros fixos, mas que se revezam em outros núcleos e atividades. Durante o processo de criação de espetáculos da Cia. Balé Baião, outros bailarinos de outros núcleos do Galpão da Cena também são convidados a compor a nova obra, dependendo da necessidade e disponibilidade dos artistas bailarinos.

O nome Balé Baião traduz o próprio significado da palavra baião, que é um prato típico da região do Nordeste do Brasil, especificamente oriundo do Ceará. O baião é uma mistura do arroz e do feijão, acrescida de carnes e outros temperos. O termo baião também é uma dança típica do nordeste, derivada de uma forma do lundu, chamada baiano. O nome da companhia nos remete então a essa mistura de possibilidades, de hibridismos dançantes, uma dança plural com tempero afro-brasileiro.

Apesar da pluralidade, das misturas e da fusão de técnicas e possibilidades, há uma matriz comum que alicerça o trabalho de criação. Essa matriz vem das raízes

ancestrais dos povos originários do Brasil e Ceará, bem como dos africanos que aqui constituíram nossa nação brasileira. Há uma estética e uma dramaturgia interiorana, multicultural, afro-referenciada, afro-brasileira, que constitui a inspiração dos trabalhos de pesquisa e criação da companhia. Por essa identificação vemos no trabalho do Balé Baião uma gestualidade, uma movimentação que tem como base as danças tradicionais populares brasileiras, cearenses. Nascidas do seio de uma dança ancestral africana reinterpretadas no Brasil, com potências singulares de força e sacralidade, alegria e integração. Essa é a dança que surge no bailado do Baião contemporâneo em Itapipoca e que influencia todos os outros núcleos residentes no Ponto de Cultura Galpão da Cena.



Figura 3- Aulas de Danças Negras Brasileiras no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca. Facilitada por Gerson Moreno. Foto: Núcleo Advento.

Cia Rebentos: Um coletivo de artistas oriundos da escola balé baião que reside no Ponto de Cultura Galpão da Cena desde o ano de 2009. De acordo com Mateus, integrante da Cia Rebentos,

Nós começamos pela Escola de Dança, depois da Escola de Dança ficou um grupo de jovens que já estava chegando numa certa idade que não era mais adolescente e daí surgiu o Balé Baião Jovem então todo mundo começou a criar trabalhos individuais criando uma autonomia além do Balé Baião Jovem, foi assim que criou uma necessidade de criar a Cia Rebentos, percebemos que estava em outro patamar, cada um estava criando seus trabalhos.

Seu trabalho iniciou no intuito de remontar as obras coreográficas do Balé Baião: “Pátria Sertaneja” (2009); “Estética” (2010) e “Finitude” (2011). Suas criações são frutos de pesquisa e experimentação a partir das técnicas do sistema Laban de movimentação, dança moderna de Martha Graham, danças tradicionais populares cearenses e nordestinas, teatro físico, Lume, contato-improvisação e danças negras afro-brasileiras.

Com relação às corporeidades desenvolvidas na Cia Rebentos, Rafaela nos diz:

A Cia. agrupa múltiplos corpos tanto no aspecto físico quanto o que esse corpo traz de bagagem de conhecimento, memória, técnicas. O desenvolver criativo da Cia Rebentos, o dialogo, a rotina, o dia a dia vai sendo o dialogo desse diversos corpos, ajudando um ao outro, trocando ideias. Eu vejo dentro da Cia Rebentos vejo trabalhos muito performáticos, o ultimo espetáculo não se havia muito coreografia feitas, passado sincronizando, foi uma coisa muito performática que partia de objetos e imagens.



Figura 4 - Ensaio fotográfico com a Cia. Rebentos. Fotos: Núcleo Advento.

Uma dança híbrida com características singulares em sua maneira de pensar-fazer dança, nascida a partir dos corpos comuns que ali transitam e se integram. Na Cia. Rebentos o processo criativo nasce do coletivo e das necessidades emergentes do grupo. Composto por dançarinos jovens na faixa etária entre 20 e 26 anos, esse núcleo residente do Galpão da Cena já produziu as seguintes obras performáticas: “Adentro” (2012), “Arquiteturas Instantâneas” (2013), “Fruta-cor” (2015) e “Solos proibidos em tempos de intolerância” (2015).

Tambores Afrobaião: um coletivo de jovens percussionistas de Itapipoca que investiga, produz e difunde os ritmos da música afro-brasileira. Inspirados nas loas do Maracatu cearense e pernambucano, nos ritmos das músicas religiosas de matriz africana – umbanda e candomblé, nos samba de raiz, no samba reggae, no coco, no frevo, no afoxé e no baião. O grupo desenvolve uma música híbrida que mescla essas influências todas, fundindo principalmente sonoridades africanas e indígenas.

Composto por seis a sete jovens entre 15 e 27 anos, o grupo se encontra periodicamente para estudar e experimentar os seguintes ritmos: Afro-latinos: Cumbia e salsa; ritmos afro-brasileiros: samba-reggae, samba de raiz, Maracatu – Pernambuco, Ceará e Itapipoca; Ritmos Africanos: nações Ketu, Jêje, Nagô e Angola.



F

Figura 5 - Tambores Afrobaião no Aniversário da Federação dos Trabalhadores no Serviço Público Municipal do Estado do Ceará – FETAMCE. Em Maio/2015. Fotos: Núcleo Advento Audiovisual.

O Afrobaião é dirigido por um dançarino, percussionista, palhaço e ator da Cia. Balé Baião- Viana Júnior, o que torna o trabalho bem mais corporal e integrado à dança. Vale ressaltar que o Grupo dos Tambores Afrobaião é responsável por conduzir, desde 2012, o bloco Afrobaião, que é uma ação carnavalesca do Ponto de Cultura Galpão da Cena que acontece todos os anos nas ruas de Itapipoca no período do carnaval.

Núcleo Advento de audiovisual: Um núcleo de pesquisa, formação e experimentação em vídeo-arte, vídeo-dança, vídeo-documentário e fotografia. Formado

essencialmente por jovens estudantes de escolas públicas, na faixa etária entre 16 a 20 anos, essa atividade assume a função de registrar todas as atividades do Galpão da Cena: Mostras, festivais, ensaios, espetáculos, rodas de debate... Além do registro das atividades do Ponto de Cultura, o núcleo tem uma agenda de formações e produção audiovisual. Sob a coordenação de Cacheado Braga: dançarino e *vídeomaker* da Cia. Balé Baião, o grupo tem aulas de fotografia, história do cinema e do vídeo-dança no Brasil e no Ceará, teoria e prática em fotografia, princípios de vídeo-dança e vídeo-arte, estudo e produção de vídeo-documentário, som, montagem, edição e finalização de vídeo.



Figura 6- Exposição fotográfica no Galpão da Cena – Núcleo Advento de Audiovisual – ano de 2015.

Segundo as entrevistas realizadas, os membros do Advento partem de uma formação inicial, numa dinâmica flexível e que parta do olhar dos jovens. Cada um tem sua singularidade, sua forma própria de ver e sentir o mundo. Com relação à fotografia, por exemplo, uns gostam de fotografar formas geométricas, outros gostam de ver os detalhes imperceptíveis e silhuetas das pessoas e objetos, ruas. Já outros gostam de ver o mundo pequeno, dos detalhes pequenos que possam ser ampliados. Para Cacheado Braga, coordenador do núcleo advento de audiovisual,

Ele nasceu com uma perspectiva de um curso, oficina de vídeo-dança, antes de ser Galpão da Cena o Balé Baião começou com uma produção de vídeo-dança então eu fui estudando com Gerson. Quando o núcleo nasceu para ampliar esse estudo sobre vídeo dança para pessoa de rede pública e para pessoas que moram perto dos arredores e com o decorrer, em 2012 começou o núcleo, e fomos criando essa identidade que estávamos discutindo agora a partir dos alunos que foram entrando. E chegou uma turma agora de 2015 que é a mais consistente e veio muito para fotografia, que é o pensamento em comum deles. Atualmente o núcleo não pensa mais exclusivamente em vídeo-dança, o núcleo procura trabalhar com diversas possibilidades, então desenvolve fotografia, mas o objetivo real do núcleo é fazer um atendimento ao galpão da cena, no sentido de registro fotográfico, produção de obras artísticas de cinema, fotografia de dança e artísticas. A gente tem uns objetivos em relação ao núcleo no sentido de deixar ele mais lucrativo, porque o sentido do ponto de cultura é tornar os núcleos e que o ponto de cultura seja mais sustentável, para quando o recurso acabar a gente consiga se manter, com ajuda de parceira, desenvolver trabalho de criação artística.

Isto é, a necessidade do vídeo, do registro da imagem nasceu bem antes do espaço do Galpão da cena. Os trabalhos da Cia. de dança Balé Baião foi que inspiraram o nascimento de um núcleo específico dentro do Galpão da cena que pudesse capturar aquilo que existia de imagem nas produções de dança do Balé Baião. Aliás, segundo os depoimentos dos artistas visuais do Ponto de cultura, a dança produzida no Galpão da Cena é cheio de imagens poéticas, tem muita fotografia em movimento, produz emoção e possibilita muitas imagens interessantes. A emoção, a imagem, o movimento e a dança tem uma relação intrínseca com a fotografia e com o vídeo produzido pelo núcleo Advento. É como se eles incorporassem a dança nas lentes da câmera de vídeo e da fotografia. Portanto, dançar é provocar imagens poéticas na perspectiva dos fotógrafos e videomakers do Núcleo Advento de audiovisual.

Escola livre de dança Balé Baião: Formada por jovens, crianças e adolescentes que se interessam em investigar e vivenciar a dança produzida pela Cia. Balé Baião. A meta desse núcleo é preparar dançarinos que possam engajar-se nos núcleos de dança mais maduros do Galpão da Cena, por isso, as aulas são variadas e contemplam as seguintes vivências: dança moderna, dança contemporânea, dança afro-brasileira contemporânea, estudo do movimento a partir do sistema Laban, danças tradicionais populares nordestinas, dança e audiovisual, dança-teatro, teatro físico, poesia, capoeira, hip hop, *clown* – palhaçaria, contato-improvisação, princípios de criação e solos, criação coletiva.

A escola livre surge como uma iniciação em dança, por isso, ela pretende,

Agregar a todas as idades e experiências para um processo de aprendizado compartilhado, visando danças singulares e coletivas. - Metodologia:

aprofundarmos a dança plural desenvolvida pelo Balé Baião a partir das pesquisas dos dançarinos-educadores que compõem a Cia e convidados. - Didática: trabalharmos a partir de exercícios técnicos aliados a jogos de criação e autonomia criativa, instigando para o aprofundamento artístico em dança, a manutenção dos afetos comunitários e o senso de participação ativa. (Gerson Moreno).

Com isso, pretende-se consolidar as bases para uma dança que comungue dos afetos e das ideias de um espaço que estimula a prática da criação individual e coletiva sob as bases de uma militância artística e contemporânea. A dança passa a ser exercício de autonomias, singularidades potencializadas e senso de coletividade e irmandade dançante.

Danças negras brasileiras contemporâneas: Esse núcleo é um agregador de todos os núcleos que compõem o galpão da cena. As experimentações são abertas a educadores das escolas públicas da cidade e região, universitários, capoeiristas, atores, arte-educadores, militantes do movimento negro, quilombolas, umbandistas e candomblecistas, dançarinos dos núcleos residentes no Galpão: Rebentos, Escola Livre, Balé Baião, tambores Afrobaião e Núcleo Advento.

A partir das observações empreendidas no espaço do Galpão, dentro das atividades das danças negras brasileiras contemporâneas, percebemos uma metodologia circular/tribal, em que são trabalhados matrizes e códigos de movimento afro-indígena visando à construção de corporeidades e poéticas ancestrais numa perspectiva contemporânea. Os ritmos afro-dançantes trabalhados neste núcleo são: samba de roda, maracatu cearense, danças dos orixás, samba-reggae, capoeira angola e matrizes de improvisação a partir das corporeidades dos caboclos, erês e pretos velhos da Umbanda e o torém da comunidade indígena Tremembé de Itapipoca-CE.



Figura -7 - Apresentação de danças negras brasileiras contemporâneas no Galpão da Cena. Ano/2015. Foto: Rinardo Mesquita.



Figura 8- Oficina de Danças Negras com Rubens Lopes no Galpão da Cena. Ano/2015. Foto: Rinardo Mesquita.

Todos esses núcleos residentes no Galpão da Cena são alimentados por esse espaço de experimentação das danças negras. *“A dança do Galpão da Cena tem haver com a nossa ancestralidade, principalmente a dança afro, que busca a nossa raiz negra e que resgata nossa cultura”.* (Janaína). Isto é, *“Apesar de trabalhar com dança contemporânea, dialogar com dança europeia, o Balé Baião tem um pé na dança negra muito forte: tem um enraizamento social que se constitui numa pesquisa artística”.* (Andréa Bardawil).

O trabalho da Cia. Balé Baião constitui um núcleo que acaba por influenciar toda a dança vivenciada nesse espaço-arte. O reconhecimento dessas matrizes africanas e afro-brasileiras dentro do Galpão não surgiu do nada, tem uma história bem anterior ao próprio espaço, está impresso nos corpos dos dançarinos-atores, músicos e percussionistas.

Durante todo percurso nos sempre tivemos a presença de dançarinos negros. Eu sempre procurava ser fiel ao assunto Culturas Oprimidas em todas as obras que estávamos montando para apresentar. Enquanto diretor fundador minha intenção era desenvolver uma dança que pudesse trazer em cena questões que eram primeiramente sociais porque a gente queria provocar o senso crítico, então era o primeiro tema que vinha a mente como inspiração, para cena era o negro e o índio. Nas festas de Itapipoca, que procurei ir, para aprender a dançar com dançarinos das cidades, e até comecei a convidar para participar do grupo Dance Rua que foi o grupo que antecedeu o Balé Baião. Venho percebendo que estamos não só envolvendo esse dançarino que é negro, mas famílias negras, por exemplo, a família da Benedita Márcia está sempre nas ações do Galpão da Cena, por muito a Liliane Serafim que é negra participou da Cia e a família dela é negra. O Pelado também participou, depois o irmão dele também participou, o Paulo Eduardo que contribuiu muito durante 6 anos, todos citados são pessoas negras. Isso também se deve a toda uma herança dançante que é herança do carnaval. (Gerson Moreno).

Com isso, percebe-se que há um legado cultural que foi se constituindo enquanto pesquisa e estética artística dentro do Galpão da Cena. Há nesse depoimento do fundador do Galpão a presença de um corpo anterior. Um corpo-arte negro, indígena, um corpo social, singular e coletivo que nasce na periferia, nas bases do povo que está à margem da sociedade e que, por isso, reinventa outros modos de existência. Os coletivos residentes no espaço do Galpão representam, assim, núcleos de resistência e focos de potencialidades criadoras, inventivas e interventivas. Esse lugar passa a ser um modo de vida, um modo de existência, uma realidade reinventada e recriada pelo poder criativo das artes. Um lugar que se constitui enquanto produtor de cultura e de uma ética da qual a estética não se desvincula. Uma pluricultura perpassada por uma ética da ancestralidade a partir das bases das danças negras contemporâneas.

6.3 Mostras de Artes permanentes: formação de plateia.

Na história dos diversos grupos artísticos na cidade de Itapipoca-CE, percebe-se que sempre se forjou espaços alternativos de formação de plateias. Tendo em vista o descaso histórico-cultural das autoridades competentes e da ausência de políticas culturais para o fortalecimento das produções artísticas locais, os grupos sempre procuram provocar festivais e mostras de arte que pudessem dar visibilidade aos espetáculos e obras construídas pelos artistas.

Dentro do Galpão da cena, a partir do ano de 2006, procurou-se criar importantes Mostras permanentes para apresentação dos espetáculos construídos

naquele espaço. Por isso, com base em entrevistas, observações e participações nas mostras de arte produzidas no Galpão, faremos uma breve análise dos dois principais eventos permanentes do Ponto de Cultura.



Figura 9 - Cartaz de divulgação.

Mostra Arte caseira: O arte caseira é uma mostra de trabalhos artísticos produzidos pelos dançarinos do galpão da cena no intuito de provocar espaços de fruição das produções dos artistas locais. Criada em 2006, a mostra tem como principal meta, proporcionar mensalmente apresentações de dança, teatro, música, mostra de vídeo-arte, vídeo-dança, vídeo-documentário, experimentações, integrando artistas, vizinhança do entorno, famílias e comunidade itapipoquense.

Segundo Gerson Moreno, a Mostra tornou-se, aos poucos, uma referência estadual e nacional para outros grupos de dança e teatro que passaram a enviar seus trabalhos a fim de serem apresentados no Galpão. Através de uma política de autonomia do próprio espaço, a ação passou a ser empreendedora dentro de uma visão coletiva e solidária. Seja por meio de arrecadação de frequentadores do espaço, apoiadores, parcerias, editais públicos federais ou estaduais, a Mostra conseguiu sobreviver durante 10 anos e continua a ser um espaço de formação de plateia, fruição artística e compartilhadas de afetos.



Figura 10 - Mostra Arte Caseira no Ponto de Cultura Galpão da Cena. Março/2016 – Cia. de Dança.

O termo arte caseira sugere um arte proximal, artesanal, feita com os temperos de casa numa relação umbilical e afetiva. “Assim era nosso espaço e assim operávamos com nossa dança, artesanalmente, caseiramente, com material trazido pelos dançarinos, em mutirão.” (MORENO, 2015, p.105). O espaço físico tem uma estética circular e nos relembra os terreiros das casas simples de barro, onde ao redor do fogo, os mais velhos nos ensinavam as grandes lições de vida. Ter uma arte que se produz em casa tem cheiro de baião de dois, comida de avó, memórias que se constroem no cotidiano dos coletivos. Por isso, para um dos artistas dançarinos da cidade de Trairi que participa da Mostra desde sua origem, *“o arte caseira representa hoje para a cidade de Itapipoca, região do Vale do Curu e Estado do Ceará, uma possibilidade alternativa de compartilhar das produções dos nossos artistas”*. (Neném do Trairi). Tendo em vista que muitos espaços de arte são ainda relegados a uma elite intelectual e geralmente concentrados na capital do Ceará – Fortaleza.

Mostra Intenções de Arte Contemporânea: A Mostra Performática Intenções nasceu no mesmo ano da mostra arte caseira – ano de 2006. Sob a iniciativa de produtores culturais, dançarinos, atores, coreógrafos e pedagogos do Ponto de Cultura Galpão da Cena, a mostra se propõe a ser um espaço de integração, formação, fruição de experimentos de dança, teatro, interferência de rua, instalações cênicas, e vídeo-arte, em espaços não convencionais e alternativos da cidade. O Intenções acontece uma vez por ano e agrega diversos grupos de dança e teatro das cidades vizinhas da Região do Vale do Curu e Litoral Oeste do Estado, bem como núcleos artísticos de Fortaleza-CE .

Segundo depoimentos de dançarinos da companhia Balé Baião e da Cia. Rebentos, a palavra Intenções nos remete a uma ideia ou a uma pergunta que gere o seguinte questionamento: Qual a intenção que te impulsiona a criar e compartilhar desta obra? Daí, a pergunta mobiliza a criação de um pensamento em dança, em teatro, em vídeo, música. Vislumbra-se construir e refletir sobre um corpo enquanto potência política e dramática, corpo-experimentação em tempo real. As obras a serem apresentadas não precisam ser acabadas, prontas, mas em construção.

A releitura de signos e símbolos imersos nas manifestações da tradição popular brasileira e na ancestralidade africana e afro-brasileira é redimensionada e reconfiguradas numa perspectiva poética e performática.

Atualmente a Mostra performática Intenções representa um dos espaços de troca e integração entre artistas e produtores culturais de Itapipoca, região e estado do Ceará. Uma interação que constrói cumplicidade e sentimento de família.

A mostra valoriza o artista, conversamos sobre a dança, como você está no interior. Como já disse a gente comunga, somos verdadeiros, somos a troca e a compartilha. Nós não vamos lá apenas mostrar o trabalho, vamos mostrar nosso dia a dia, vamos trocar experiência de aulas. As pessoas, elas se acolhem, respeita o que você faz. Você não olha sendo melhor que o outro. As pessoas acolhem a sua dança. (Nazaré Rocha).

Para os artistas de outras cidades a Mostra Intenções trás elementos de aconchego, apoio, afetividade, companheirismo e principalmente resistência dos grupos do interior. “*Passa a ser um ato político, quando ele vai abordar seus diversos temas da dança, teatro, memória, ela vai fazer uma denúncia*” (Ninívia Maciel). Uma arte-dança militante, dissidente, que constrói possibilidades de desmontagem de uma lógica de mercado que prevê a captura dos grupos artísticos e dos grandes festivais de arte pelo Brasil. Por isso, resistir como ato político, seja um forte elemento que caracteriza a mostra Intenções.

Eu sinto a mostra intenções como um espaço encontro/resistência, porque são poucas as coisas que a gente ver de encontros de dança que agregam várias cidades que não é da capital, então, primeiro eu sinto a mostra um espaço que é de resistência de dança que consegue agregar muitas pessoas de outras cidades. Se a gente tivesse mais investimento por parte dos equipamentos públicos dos governos das cidades, poderia agregar outras regiões também. (Rubens Lopes).

Essa resistência tem haver com estados de permanência para criar contra fluxos ao atual estado de hiperaceleração dos processos artísticos. Tudo é muito rápido e passageiro. As companhias mudam demais de artistas e as relações são por demais fragilizadas em seus processos de manutenção. Dessa forma, permanecer juntos por muito tempo, cria um elo e ultrapassa o ato de produzir arte. Forjar encontros e proporcionar amizades, talvez seja uma das principais características do Intenções.

O Galpão não é apenas um espaço para se ver espetáculos. Ele é um espaço que se faz amigos. É um encontro, é um espaço onde a gente se encontra. Sempre quando eu venho aqui eu me renovo. A cada vez que venho descubro coisas novas e sempre me dá vontade de vir outra vez. É como se fosse um encantamento na verdade. [...] Quando a gente vem pra esse encontro, que de certa forma é um aconchego, além de me deixar com saudade, de muita

gente boa, de muita gente que colaborou com a minha maneira de pensar hoje, esse lugar me fortalece, me dá ânimo de vida. (Neném do Trairi).



Figura 11- Fachada da casa de apoio da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca no período da Mostra Performativa Intenções – Julho/2015. Foto de: Núcleo Advento.



Figura 12 - Plateia na Mostra Performativa Intenções no Ponto de Cultura Galpão da Cena.

Assim, pensar numa mostra artística, dentro do Galpão da cena é pensar, sobretudo, na manutenção das relações de cumplicidade construídas ao longo do tempo. A saudade, a amizade, o encontro, a partilha, as trocas, o encantamento, tudo isso fortalece e provoca sentido ainda mais ao que se produz enquanto arte-dança. “*Aconchego*” (Tiago) é o que define a Mostra Intenções de Itapipoca. É o que sustenta e dá vida longa a essa proposta de mostra de arte contemporânea no interior do estado.



Figura 13- Encontros das cidades na Mostra Intenções. Julho/2015. Foto: Rinardo Mesquita.

É a ancestralidade manifestada de mais pura beleza e alteridade, evocando memórias e saudades, criando realidades possíveis, num lugar de encantamento e disponibilidade de experienciar pelo corpo, a dinâmica do estar juntos. “Bonito de se ver, a generosidade fazendo morada num modo de existir, e quando a dança vira modo de existir, nada mais importante a fazer ou dizer, a não ser: gratidão”. (BARDAWIL, p.207, 2015).

Portanto, o que observamos diante dos depoimentos, entrevistas e participações nas Mostras de Arte do Galpão, é que é um lugar de reinvenção, de emancipação do pensamento, de recriação da vida e de oportunidades para grupos e companhias da cidade, região e estado do Ceará. Numa dinâmica socioafetiva, incluyente, biocêntrica e cooperativa, os trabalhos das mostras: Arte caseira e Intenções reverberam um som de ancestralidade e transcendência, vida-arte, poesia e economia criativa. Por essas mostras podemos vislumbrar processos de construção de autonomia, empreendedorismo cultural e principalmente troca de experiências.

6.4 Danças Pretagógicas: Princípios pedagógicos para danças negras Brasileiras no Ponto de Cultura Galpão da Cena.

A Pretagogia é um termo recém-criado por pesquisadores da Universidade Federal do Ceará, especificamente pelas professoras: Dra. Sandra Petit, Dra. Geranilde Costa e Dra. Rebeca Alcântara, bem como pela contribuição de pesquisadores do Núcleo de Africanidades do Ceará – NACE. É um referencial teórico-metodológico em construção, sob o enfoque de se trabalhar com a implementação da Lei 10.639/03, que institui a obrigatoriedade do ensino da história e cultura africana e afro-brasileira nas escolas de todo o país, no ensino fundamental e ensino médio.

O sentido do nome vem da nossa crítica ao eurocentrismo da Pedagogia, particularmente aqui no Brasil, onde um componente curricular de teoria da educação na universidade onde eu trabalho, por exemplo, o único brasileiro da bibliografia é Paulo Freire, e não se faz sequer menção a experiências educacionais africanas, afro-brasileiras ou afrodiaspóricas, o que denota que nem se cogita sua existência. Esse caso é típico das universidades brasileiras em geral. Dessa forma, a própria história da Educação é referida estritamente à Europa, como se o resto do mundo estivesse fora da história da educação. (PETIT, p.149, 2015).

Neste sentido, pelas observações e entrevistas empreendidas no Galpão da Cena, percebe-se que os princípios pedagógicos que alicerçam os processos de criação em danças negras no Ponto de Cultura, tem uma estreita relação com a Pretagogia. Pois uma dança pretagógica ou os princípios pedagógicos de uma dança negra sempre foi uma decisão peculiar da Cia. de Dança Balé Baião.

Creio firmemente que a dança negra é o que nos interessa muito, não só por conta da história por conta do nosso engajamento dentro dos movimentos sociais, mas, sobretudo porque a dança negra parte dos princípios que vão ao encontro do que acredita que se edifica no corpo autêntico que o outro traz, e que esses corpos são plurais, diversos e no coletivo vão desenvolver harmonias dançantes. Então, na nossa metodologia para o desenvolvimento de um espetáculo não temos um padrão de como a gente vai trabalhar em todos os processos, o que nos temos de recorrente na companhia é averiguar o que cada bailarino experimentou sobre uma questão que está interessando a nós nesse momento. (Gerson Moreno).

Tendo em vista que a maioria dos dançarinos que compõem os diversos núcleos residentes do Galpão sofreram influências do Maracatu, do samba, do hip hop, da capoeira, do Reggae, do afoxé, das danças de Orixás, das danças tradicionais populares do reisado, da dança do coco, do São Gonçalo, das rodas de Torém da

comunidade indígena Tremembé, percebemos claramente corpos e movimentos afro-brasileiros, portadores de uma identificação com uma dança mais nossa, mais imbuída de ginga e vibração ancestral africana. Uma dança que já acompanha a todos desde seus avós e antepassados.

Sabemos que são muitos os caminhos encontrados por pesquisadores, coreógrafos do mundo inteiro para conduzir seus processos de criação. Artistas contemporâneos integram técnicas e sistemas os mais diversos para construir suas danças particulares.

Muitos processos de preparação e aprendizagem em dança no Ceará e Brasil partem sempre de técnicas europeias ou norte americanas. É como se os corpos dos brasileiros tivessem sempre que se adequar princípios da dança clássica, moderna e/ou da dança contemporânea eurocentrada. Assim sendo, percebe-se que há uma forma peculiar de condução nos processos pedagógicos de preparação para o corpo em cena dentro do Galpão da Cena, que se diferencia de outros núcleos e companhias de dança do Ceará.

No Ponto de Cultura Galpão da Cena, a partir das experiências da Cia. Balé Baião, Escola Livre e Danças Negras, temos uma pedagogia negra, circular e ancestral que permeia a forma como se processa as criações nos coletivos residentes no espaço. Podemos elencar os principais princípios pedagógicos encontrados nas investigações: Dramaturgia do corpo comum e singular, conflito cênico sensorial, a mística ubuntu dos afetos, autonomia criativa, economia de recursos e a verdade do movimento.



Figura 14- – Ensaio do Espetáculo Bor. Cia. Balé Baião – Ano/2015. Foto: Rinardo Mesquita.

6.4.1 Dramaturgia do corpo comum e singular.



Figura 15- Bloco Afrobaião – desfile de carnaval em Itapipoca/2016. Foto Advento

Uma característica básica dentro dos processos criativos de quaisquer coletivos artísticos do Galpão da Cena é partir do que se tem na própria comunidade. A concepção é de assumir os corpos comuns que habitam o lugar do fazer-arte. Parte-se do que se tem e daquilo que os corpos podem oferecer. Não se deseja fazer seleções ou audições a fim de encontrar corpos esteticamente perfeitos para serem exibidos. O corpo comum é de qualquer pessoa disposta e disponível a experienciar um processo em dança, partindo sempre de suas potencialidades e fragilidades. São as singularidades que atravessam nossa humanidade dançante que interessam aos artistas educadores, coreógrafos e dançarinos do Balé Baião.

Procuramos acreditar que todos os corpos podem se constituir performáticos e dançantes, à proporção que desenvolvem seus potenciais cênicos respeitando seus limites físicos, psicológicos, culturais e sociais, e valorizando suas capacidades natas que foram edificadas ao longo de suas vidas, os aprendizados empíricos que deram a seus corpos condições de reagir com eficácia dentro de uma aula de dança, por mais que nunca tenha feito nenhuma aula anteriormente. (MORENO, 2015, p.129).

Por isso, há um exercício constante em se trabalhar, por exemplo, com crianças e adolescentes de projetos socioeducativos das periferias da cidade, operários de uma fábrica de calçados de Itapipoca-CE, jovens de comunidades quilombolas, professores da rede municipal, estudantes da educação básica e universitários. Nesses espaços procura-se encontrar uma poética da verdade dos movimentos ali encontrados,

assume-se o que se tem para gerar emancipação e autonomia aos corpos. A ideia é exatamente trazer para a cena as sinceridades dos gestos, a historicidade e personalidades dos corpos. Sem as afetações de técnicas preconcebidas e consequentemente incorporadas ao corpo do dançarino.



Figura 16- Dramas populares, com senhores da própria casa onde está sediado o Ponto de Cultura Galpão da Cena. Pai, tio e irmão de Gerson Moreno. Foto: Núcleo Advento.

No caso aqui presente, dramaturgia não seria uma história a ser contada com personagens definidos a serem interpretados, mas “trata-se da realidade se apresentando na *performance*, elucidando dizeres que provêm de pessoas reais e histórias verídicas” (MORENO, 2015, p.130). Basta-se para isso, um corpo em cena, presente, vivo, intenso, aberto, inacabado, mas em estado de presença cênica. Esta presença em cena conta com seus próprios recursos corporais, emocionais, racionais, experienciando um momento único e singular.

Observando os exercícios e conversando com dançarinos que frequentam o espaço, verificamos que as singularidades de cada um são bastante evidenciadas. Apesar de terem acesso às técnicas clássicas, modernas, circenses, tradicionais, os dançarinos não se fixam nelas, são livres para criar e construir um percurso coreográfico. Quem é capoeirista, jogador, dançarino de hip hop, umbandista ou candomblecista, acrobata, palhaço, enfim, sempre irá trazer seus elementos corporais para a cena.

Segundo Moreno (2015, p.159),

A humanidade do bailarino se revela no corpo. Como qualquer outra pessoa “comum” de “corpo comum”, o bailarino cansa, adoece, se machuca, se amedronta, cria varizes, rugas, enfim, independentemente de domínios técnicos, adestramentos e avantajados virtuosismos que se impregnam no corpo durante sua vida, ele nunca deixará de emanar suas fragilidades orgânicas. Cada um de nós é permeado por delicadas fragilidades que sempre nos alertam para a existência e presença inevitável da imperfeição. O limite é parte integrante do humano e existe para sinalizar o momento certo de não ir além, de parar para escutar, de aceitar as leis naturais da existência. No entanto, esse limite pode ser poético, quando assumido em cena.

Diferentemente das danças clássicas, com suas formas lineares e padrões corporais exigidos, nesse tipo da dança desenvolvida no Galpão, os corpos não se adequam às técnicas ou sistemas. A grande finalidade não é sofrer para alcançar o estado ou a forma “perfeita”, mas encontrar-se enquanto humanidade singular e coletiva numa dança que se promova o empoderamento dos corpos, a dignidade e a libertação de qualquer forma de repressão ou medo. A gênese da dança que se vivencia no Galpão tem haver com celebração da colheita, encontro e partilha de afetos, partindo sempre do que cada um trás. Para o coreógrafo e fundador da companhia Balé Baião,

Interessa-nos muito colocar em cena o que nós somos, e cada pessoa que faz parte da companhia eu vejo que traz uma cor, cor não só nesse princípio étnico, mas o que ele vai trazer de singular, o que vai trazer de único, que está no físico, na história de vida dela, que está na possibilidade e limite. Por exemplo, o Cacheado foi goleiro de futebol e até hoje a dança dele está implicado nisso, porque isso que ele traz é valorizado e potencializado enquanto técnica, por isso que trabalha muito com chão, com a queda, não é porque ele teve uma formação voltada a técnica de chão, então procura muito ver isso, e quando não é isso é a própria personalidade que a pessoa traz, por exemplo, a Dita é o senso de humor, ela traz a coisa da gargalhada, e isso não pode ser negado, para gente isso vai sempre interessar como potencial cênico. (Gerson Moreno).

O que se faz com os corpos dançantes é potencializá-los a partir do que eles já trazem. Tornar comum o ato de dançar como força vital que se liga a todos numa atmosfera vibrante e singular. Como nos afirma Gerson Moreno num trecho do poema:



Figura 17- Circulação do Espetáculo Negrume – Comunidade Quilombola Kaonge. Salvador- BA Ano/2014. Foto: Nulcleo Advento de Audiovisual. Cia Balé Baião.

***Quero pés descalços
Sem linóleos no chão...***

*Que minha roupa preferida seja meu figurino
Maquiagem: meu rosto como ele é, com suas marcas e legados...
Que meu plano de luz possa mostrar claramente todos os ângulos, espessuras,
diâmetros... Todos os erros e acertos sem nada ocultar...
Que a trilha sonora seja sempre a que me satisfaça, e já mais o ouvido soberbo do
outro... Pode ser instrumental, canto, barulho, som editado, colagens, minha própria
voz ou nenhum som, com ou sem ritmo, com ou sem contagem...
Que meu palco seja aqui, virtualmente ou de corpo presente, na cozinha de minha casa,
em uma antiga carpintaria, no asfalto e no calçamento, no tablado ou na sala de aula...
No teatro dos grandes centros ou no quintal da comunidade interiorana...
Que minha técnica seja a que meu corpo manifestar... A que nasce de minhas ânsias
pessoais... Aquela que domino com verdade, que melhor se acopla ao meu tempo, a
minha respiração, a meu tamanho, peso, minha resistência... Aquela que potencializa
minha presença e comunicação... Aquela que está próxima a mim...
Aquela que sou eu mesmo em estado de equilíbrio-desequilíbrio pleno... E assim
seguirei na beleza de ser, existir, interferir e habitar,... Sendo dança com quem chegar
para pensar, trabalhar e celebrar.¹¹*

¹¹ Poema extraído de uma entrevista com o próprio autor no dia 10/12/2015.

Há na singularidade um elemento imprescindível no fortalecimento de uma dança negra brasileira, que é exatamente o fato de poder assumir nossa cor, nosso jeito de se movimentar, respirar e agir cenicamente. Um corpo que, historicamente foi castrado e silenciado, deseja agora manifestar-se e dançar lindamente.

A dança singular é um exercício de generosidade e uma atitude política que permite que as pessoas dance a sua dança pessoal, com suas formas, texturas, tempos e ritmos. A teoria da “Pretagogia sugere e exige um mergulho dentro de si, para falar na primeira pessoa, de seu lugar” (PETIT, 2015, p.153). Dessa maneira, quando trazemos o conceito de danças Pretagógicas em correspondência aos aspectos pedagógicos vividos no Galpão da Cena, queremos evidenciar essa lógica de um corpo comum e singular, que parta sempre de si para o outro, para o mundo.

6.4.2 Conflito Cênico sensorial.

O que está em jogo a todo o momento nas danças contemporâneas, é o próprio corpo em estado de dilatação, relação e pensamento. No caso do Galpão da Cena, a dança nasce sempre de um conflito cênico. Conflito aqui, segundo Moreno (2015, p.133), visto como “[...] oposições de forças, contradições ou caminhos contrários que irão se sobrepor, sempre com o pretexto de deixar espaços vazios ou vácuos entre ambos. O ‘entre’ provocado pela divergência de forças é o lugar do deleite”. O contato entre os corpos é extremamente necessário, o conflito se estabelecerá não num conceito intelectual, mas nas relações que são realizadas durante a cena.

A troca de energia é de suma importância num determinado trabalho, pois ela é que vai permitir medir a qualidade artística da obra. A natureza do conflito está no corpo com todas as suas percepções. Os dedos, as mãos, os braços, a pélvis, os quadris, os joelhos, os pés, os dedos dos pés, a coluna, o pescoço, a cabeça, o cabelo, os olhos, tudo está vivo e se movimentando com toda energia, numa dança pulsante, que respira a própria natureza afroancestral.

Ao observar a montagem do espetáculo Bori¹², em uma das cenas vemos um conflito que se estabelece entre os dançarinos a partir da tentativa de salvaguardar os corpos emaranhados como numa grande teia. Em cena, num grande círculo formado por grãos de sementes, os artistas vão aos poucos formando pequenas duplas, trios com os

¹² Último trabalho de dança da companhia Balé Baião, ainda em processo de construção, dirigido por Rui Moreira: Coreógrafo, bailarino e pesquisador das danças negras brasileiras contemporâneas.

corpos abraçados e tentando subir nas pernas uns dos outros. A partir de um dado momento todos vão formando um só abraço e tentando subir nos corpos uns dos outros, construindo ali uma só respiração e um conflito cênico sensorial que nos afeta enquanto público e plateia. A cena dura mais ou menos uns cinco minutos em que o jogo é subir no corpo do outro e manter apenas dois pés no solo com a presença de oito dançarinos.

Os exercícios nas aulas de danças negras propostas no Galpão da Cena nos trás esse elemento das energias de escoamento pelo corpo em estados de transição e mudança de corporeidades. Corpo é energia em movimento e esse movimento pode ser estático ou em trânsito. Isto é, a cena artística trás esse elemento da energia que flui no espaço e constitui o elemento fundamental para a criação do conflito. Para se estabelecer o conflito, faz-se necessário então à produção, circulação e manutenção de energia se transformando constantemente.

A dança cênica contemporânea vivenciada nos núcleos residentes do Ponto de Cultura Galpão da Cena, é alicerçada sob as bases e técnicas da dança Moderna de Martha Graham, sistema de movimentação Laban, teatro-físico proposto pelo Teatro Lume e movimentação das danças tradicionais populares do Nordeste, tais como: coco, reisado, Maracatu e artes circenses. Além também de códigos de danças africanas dos povos nagôs. A dança dos Orixás do candomblé e dos caboclos, pretos velhos e erês da umbanda, são também fortes referências na constituição de movimentação dos bailarinos intérpretes-criadores.

No momento, encontramos nas aulas, vivências, ensaios e espetáculos produzidos no Galpão uma forte referência às danças de matrizes africanas, seja enquanto inspiração para criação cênica ou mesmo técnicas corporais sob as bases afro.

6.4.3 Mística ubuntu dos afetos.

Durante as visitas em ensaios, aulas, assistindo a espetáculos e participando do cotidiano do Ponto de Cultura Galpão da Cena, percebemos que há um sentimento de família, de amizade onde a dança passa ser apenas uma prerrogativa para forjar encontros, trocas. A manutenção dos afetos é o pilar de sustentação do fazer-dança nesse espaço coletivo. Antes de qualquer coisa, se presa pela existência de uma dança entre amigos, parceiros e companheiros da luta diária.

Muitos membros se conhecem a cerca de 20 anos, moram próximos, participam da mesma vida cotidiana de uma pequena cidade do interior do Estado do Ceará. Partilham segredos, vão a festas juntos... Dançam suas vidas numa sintonia fina e amigável.

Alguns depoimentos dos participantes do Balé Baião e Cia. Rebolos corroboram com essa concepção de uma dança em companhia. Uma dança em que se pratica o ato dos afetos e das compartilhadas de corpos.

A dança no galpão da cena é uma dança comunitária. Quando parte para um lado mais pessoal, parte disso mesmo, de acreditar de novo no afeto, no abraço, numa quebra de paradigma, então, a dança acaba afetando nesse aspecto, você vai tendo outra visão no mundo, uma visão coletiva de pensar no próximo. (Rafaela Lima).

Eu antes de frequentar o galpão, não tinha esse costume de abraçar, sentir o outro. Quando entrei comecei a agir em coletivo, celebrar juntos, brincar juntos, essas coisas que aprendi aqui e sei que vou levar para vida toda. (Gil Oliveira)

Eu que já tenho uma Cia, prego isso para eles e eles abraçam essa ideia. Sei que o galpão entreviu em mim, logo estou intervindo em outras pessoas e essas pessoas que estou intervindo vão intervir mais a frente, então é uma coisa que vai sendo repassado, não acaba. (Mateus Bruno).

Na verdade quando você chega aqui você passa por um processo de humanização, de coletivo. Você não pensa apenas no eu, no singular, você pensa no próximo. Você começa ter outra visão das possibilidades que você enquanto pessoa passar a ser, e que você possa ensinar outras pessoas a ser. (Patrícia Fernandes).

[...] Então a dança me ajudou a ser generoso e abrir meu corpo, deixar livre. A dança no galpão é muito isso, corpo livre e generosidade. (Idelfonso Andrade)

As pessoas que começam a fazer parte das nossas vivências, as pessoas que começam a fazer parte do Galpão da Cena, elas vão organicamente criando o que a gente chama prática do afeto, quando a gente fala do afeto, prática da gentileza que vai ser traduzido no abraço, no beijo, na escuta atenta do que o outro tem a falar na generosidade do cuidado para perceber em que momento é preciso contribuir com alguma atividade que está sendo distribuída no espaço, seja num evento, num mutirão de limpeza na casa, tudo essas coisas de alguma forma vão alicerçar o corpo cooperativo. Nós somos acolhidos, nos sentimos acolhidos e quem tá chegando vai experimentar isso nesse cotidiano, e por sua vez se sente convidado a contribuir. (Gerson Moreno)

Há uma aprendizagem dos afetos, do abraço, da ternura, da solidariedade. Os depoimentos sinalizam um aspecto fundante para uma pedagogia do encontro, da afetividade. Não há um elenco provisório, mas uma comunidade de artistas, de

cúmplices na dança. Não queremos afirmar aqui, que 100% dos entrevistados ou todos os membros do galpão vivam essa dimensão, mas ela é evidente e forte entre a maioria.

A proposta pedagógica que legitima esse processo nutre-se da pedagogia de Paulo Freire e na filosofia ubuntu do sul da África. Na prática ubuntu, o ser se completa na relação, numa concepção solidária e coletiva de humanidade. É como uma mística que espiritualiza as relações que se estabelecem no espaço-arte. O corpo solidário e comunitário é parte da lógica ubuntu de relacionamento e comprometimento. É o que anteriormente nós conceituamos de corpubuntu, ou seja, corpos que se plenificam na relação e que constrói uma ética a partir do outro como referência fundamental.



Figura 18 - Cia Balé Baião em experimento. Foto: Núcleo Advento.



Figura 19 - Oficina Corpubuntu na UNILAB-CE. Março/2016. Foto: Rinardo Mesquita.

Um dança negra brasileira não pode partir de uma lógica individualista, competitiva e egoísta, mas passa necessariamente pelos afetos que afetam, uma dança que chega ao olhar do expectador com ares de inteireza e proximidade. O espetáculo passa então a ser considerado uma celebração do grupo.

Nessa tessitura de uma vida coletiva, formata-se um projeto libertador vivido por meio da dança e de sua poética negra contemporânea. Pelos exercícios e práticas cotidianas no Galpão há uma aprendizagem do ser coletivo, do corpo solidário e acolhedor. É um modo de existir, uma organização de vida, uma produção do bem viver de todos e de cada um. Pelas vias da arte-dança podemos vislumbrar, assim, valores civilizatórios a partir da cosmovisão africana, tendo no corpo fonte primária da produção de conhecimento.

São linhas de fuga que atuam por uma lógica que promove a inclusão e a solidariedade. E que, por conseguinte, promovem novos modelos de produção de subjetividades em estado de convivência e fortalecimento de vínculos. Essa proposta vivencial se revela nos espetáculos produzidos, nos exercícios, nos ensaios, nas músicas, nas celebrações e nas pessoas que passaram por esse espaço e que levaram consigo as marcas desse legado ubuntu.

Hoje, minha vida na cidade de São Paulo é atravessada por “achados” e “perdidos” de uma história que se concretiza a partir de encontros e desencontros, que se aproximam através de redes de afetos e descobertas comigo e com o outro; crio elos de valores e de vida a partir da constituição de espaços de delicadezas, que trago e levo comigo a essência dos ensinamentos do Balé Baião, a construção de um ser humano que transcende o mundo. Agradeço a Cia. Balé Baião por ter me dado a oportunidade de fazer reflexões tão grandiosas que precisam ser levadas pra toda a vida, como: plenitude do olhar cuidadoso com você mesmo e com o outro, a sensibilidade de amar, do ouvir, de compartilhar e se doar em busca de um ser humano íntegro... Legados de um trabalho que transforma e interfere em todas as dimensões da vida!.. (Souza, 2015, p.199).

Os vínculos permanecem com aqueles que já passaram pelo Ponto de Cultura Galpão da Cena como uma forma de herança socioafetiva, legados de uma história que se corporificou no tempo e no espaço. Tudo isso nos remete a saudade, às memórias ancestrais que nos acompanham em todos os lugares e em todos os tempos. Elas ficam impressas nos corpos-mentes e participam de tantas existências quais forem necessárias ao nosso aperfeiçoamento e evolução.

Há uma mística dos afetos e do corpubuntu que se ritualiza no espaço do Galpão presentes em diversos momentos da história desse ponto de cultura. Na

celebração de final de ano, por exemplo, em que todos os artistas participantes dos diversos coletivos residentes se reúnem para compartilharem dos principais momentos do ano, por meio de um vídeo-documentário e ritual da amizade. Acontece também, segundo Benedita Márcia, “[...] a roda de improvisação de textos, canções, poesias, movimentos, danças e percussões que tornam o lugar sagrado e poeticamente humanizante”.



Figura 20- Ensaio de canções bloco Afrobaião. Fevereiro/2016. Foto de Rinardo Mesquita.

A dinâmica circular antes e depois das aulas semanais de dança e o ato do abraço constituem fatores importantes na vivência do corpo-cooperativo. É comum iniciar os trabalhos com as pessoas chegando ao Galpão e se abraçando, trocando boas energias. O diálogo em círculo antes, durante e depois das vivências também é uma prática corriqueira do Galpão da Cena. A circularidade é, segundo Petit (2015), um princípio contínuo que nos atravessa e nos mobiliza enquanto um Corpo-Dança Afroancestral. Torna-se uma espiritualidade em movimento.

Os trabalhos colaborativos de limpeza, pintura e cuidado no cotidiano fazem emergir uma vida em comunidade, seja pelas equipes de serviço durante as Mostras de Arte, em oficinas de formação ou no próprio cotidiano de manutenção do espaço. O que se observa é a prática de uma ação protagonista participativa dos jovens artistas para além do palco, das apresentações. “Acreditamos que um processo de aprendizado de dança se dá quando ele exercita a criação coletiva” (Gerson Moreno), uma criação que

não precisa ser necessariamente para a obra de arte, mas para uma ética da participação, colaboração e generosidade.

6.4.4 Autonomia Criativa.

A expressão autonomia criativa é cunhada dos princípios pedagógicos da Educação Popular propostos pelo Educador Paulo Freire, quando pensa em sujeitos capazes de irromper os interditos, potencialmente críticos, criativos e transformadores da realidade à sua volta. Para Freire (1996, p.66) “[...] o respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros”. Quer dizer, assumir a própria autonomia e a dignidade de ser sujeito pensante e transformador da realidade não precisa da permissão de alguém. O educador deverá proporcionar aos seus educandos essa vivência da autonomia.

Uma dança Pretagógica ou um princípio pedagógico de uma dança negra brasileira é exatamente esse assumir-se na condição de intérprete-criador e autônomo. Tomar posse de nossa história e da nossa dança enquanto potência singular e sócio-transformadora é o conceito que perpassa a dança no Galpão.

Esse corpo autônomo vai se construir quando se percebe potencial, quando essa pessoa se assume sujeito de sua dança e sua história. Para nós seria contraditório trabalhar com técnicas fechadas. Vem a tona as técnicas europeias, sobretudo o balé clássico, que nós admitimos que dá ao bailarino possibilidades infinitas de desenvolver movimentos para a cena, mas ao mesmo tempo atrofiar, estagnar em padrões de movimentos estabelecidos de dança, que por sua vez são padrões que foram aprofundados em um outro contexto, contexto europeu, que dança possível nós poderíamos desenvolver no galpão da Cena. Falo de técnica agora, falar de dança cênica, processo criativo, autonomia desses corpos singulares, requer primeiramente técnicas que eu tenho acesso e me aposso, não para que elas me atrofiem ou me tornem um escravo dependente de um padrão, mas que ela possa me emancipar, que possa em quanto sujeito da minha dança ter essa necessidade de dominar a técnica, não para que eu seja reproduzidor dessa técnica, mas que eu possa a partir e encontrar a arte que eu quero desenvolver, nesse caso a dança. (Benedita Márcia).

Assim sendo, esse princípio pedagógico prevê que os dançarinos que também são arte-educadores se tornem sujeitos de sua dança, portadores de uma potência singular que se empodera na coletividade. Com isso, quem chega pela primeira vez ao Galpão também vai somar, contribuir com aquilo que trás de valor, de movimentação. Ninguém chega zerado de corpo, esse corpo é território de memórias, de

gestos e significados. Cada um que vem, é convidado a acrescentar para então poder criar suas obras de arte no corpo.

A emancipação desse corpo que dança é necessário para se constituir sujeitos-dançantes, propositores e lideranças que possam, mais cedo ou mais tarde, conduzir processos educativos em dança, música, teatro... O que consegui observar nos exercícios do Balé Baião, da Escola Livre e do núcleo de Danças Negras, é essa prática de processos colaborativos nas obras de arte, nas improvisações ou nos debates onde cada um é convidado a contribuir, expor sua ideia, seu pensamento, sua dança.

O ser criativo é uma realidade em nós, só necessita de espaço e oportunidade para se revelar. Por isso, nas práticas criativas em dança do espaço-arte Galpão da Cena, vemos muitos talentos sendo desvelados. É desde o corpo enquanto potência criativa, protagonista e produtor de conhecimento, que os processos de autonomia são suscitados. Tudo isso para se gerar estados de presença cênica, poéticas orgânicas, verdades físicas e proposições singulares.

As marcas de autoria são sinais visíveis nas obras edificadas no Balé Baião, na Cia. Rebentos, na Escola Livre, nos Tambores Afrobaião, no Núcleo Advento ou no Danças Negras. A alegria de poder criar sua marca numa obra de arte só é possível pelas condições que se criam nos processos criativos.

Imagina você está num ambiente e não ter a liberdade de se expressar você vai sofrer com aquela angústia. Aqui você está livre, você coloca o seu ser. Se você estiver com vontade gritar, vai gritar. Então isso que é bom. Você ter o seu controle. (Agricélia).

As matrizes inventivas em dança contemporânea são diversas, plurais e a criação parte sempre de um lugar alegre, livre e potente. Na fala de Agricélia, podemos perceber que este espaço de criação é capaz de libertar o indivíduo, deixá-lo livre para expressar seus desejos, tristezas e dificuldades. Somente um corpo sensível, liberto, perceptível, atento, energético e consciente de suas fragilidades e potencialidades poderá anunciar a epifania do movimento, da criação artística.

6.4.5 Economia de recursos.

Em termos de pesquisa estética, os trabalhos artísticos desenvolvidos nas companhias de dança residentes no espaço do Galpão, optam por escritas coreográficas

que abram mão de grandes recursos cênicos. Essa economia, que é diferente de regime de economia, dá aos trabalhos certa autenticidade.

Muitos trabalhos contemporâneos se utilizam de muitos recursos tecnológicos para dialogar com esse universo da contemporaneidade. O Balé Baião, assim como os outros núcleos de dança do Galpão, vai ao inverso dessa corrente. No reverso, ou seja, tiram os excessos para falar de si.

Os recursos de que tratamos aqui têm haver com os artefatos tecnológicos, cenários, adereços, objetos que possam dialogar e fazer ver a obra de arte. Em muitos grupos de dança ou teatro, vemos a utilização de uma grande quantidade de objetos cênicos na composição das coreografias, no entanto, o que se percebe nos trabalhos criados no Galpão é esse regime de economia de recursos. O que de fato interessa é que o corpo-voz dos dançarinos consiga estabelecer comunicação, com muito pouco uso de objetos. No entanto, esse processo de economia de recursos cênicos só vai se dá depois de certo tempo, pois o que observamos com os textos e gravações de muitas obras de espetáculos antigos é um uso excessivo de objetos presentes na cena.

As relações que os objetos assumem na cena dos trabalhos do Balé Baião, e consequentemente dos outros núcleos, é legitimamente forte e implicado na obra de arte. Eles carregam memórias e histórias que ajudaram a estabelecer o conflito cênico. Até hoje podemos destacar alguns objetos cênicos matriciais que fizeram parte dessa caminhada, tais como: lamparinas, tamboretas, bastão de madeira, bacias, sinos, imagens de santos populares e tecidos. De alguma forma, esses objetos dialogam com as vivências ancestrais dos dançarinos, do coreógrafo e das famílias dos integrantes.

Em análise dos registros fotográficos e fonográficos da Cia. Balé Baião, percebemos que os primeiros trabalhos da companhia nos espetáculos - *Carne Benta*, *Pátria Sertaneja*, *Etnia e Rebentos*, trouxeram muitos adereços e objetos cênicos. As inspirações vieram das tradições populares nordestinas, das expressões de sua religiosidade e de suas lutas diárias.

Num dos espetáculos mais recentes do Balé Baião: *Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca* vemos apenas um único objeto que se transformava em várias atmosferas dentro da cena, abrindo portais para outras atitudes e corporeidades. A utilização de uma tábua de madeira retangular pelos bailarinos tornou possível um novo significado no uso de objeto em cena. Ela é parte do próprio corpo e reveste-se de extensão do mesmo, numa relação poética e estética na concepção da cena.

Segundo Lima (2015, p.187), integrante da Cia. Rebentos,

Ao levarmos um objeto para a cena, fazemos uma análise estrutural observando suas texturas, tamanhos, pesos, fragilidades e riscos. Subsequentemente, o reconhecimento do mesmo na obra levando em conta as premissas de como, quando e onde ele irá surgir, que estado corporal e qualidades de movimento ele ocasionará quando se estabelecer relações diretas ou indiretas com o objeto. Depois dessa análise e reconhecimento, vem à exploração do objeto – correr, andar, sentar, encaixar-se, distanciar-se, lançar, criar imagens, encaixá-lo no corpo, traçar movimentos, criar desenhos geométricos e dar-lhes outros significados. Nessa dinamicidade com o objeto que se esvazia de seu aspecto original e se torna metáforas concretas com o bailarino desenvolve seu processo criativo em dança com objetos.

A natureza do objeto é ressignificado a partir de seu uso em cena, que tonar-se extensão do corpo numa forte implicação poética. Deixar que o necessário em cena comunique para não se perder em meio a tantas informações, é uma das fortes características do Balé Baião. Nas figuras seguintes observamos o uso de poucos objetos. Na Figura 21, temos uma tábua e na figura 22, uma bacia com milho em cima de uma esteira de palha.



Na sequência, Figura 21- Espetáculo Lamentos e Gozos da Imperatriz de Itapipoca e Figura 22- Espetáculo Bori. Fotos: Núcleo Advento.

Os signos presentes nos recursos utilizados em cena, na construção estética dos espetáculos das companhias de dança do Galpão, revelam a natureza ancestral das inspirações coreográficas. Nos espetáculos *Negrume*, *Prelúdio para danças caboclas e cafunus*, os poucos recursos existentes nos oferecem uma rica leitura de nossas matrizes africanas e indígenas. Elementos como o berimbau, tecidos estampados, tambor, cachimbo, cigarros, bacias e águas, nos reconfiguravam para um lugar de ancestralidade e encantamento na contemporaneidade dos movimentos e das corporeidades.

A estreita relação objeto-corpo-movimento precisam nos traduzir, de forma limpa e econômica, o que se deseja comunicar na cena. Do ponto de vista estético, as escolhas feitas pelos intérpretes criadores, com relação ao uso de objetos, são fundamentais para consolidar ainda mais os princípios pedagógicos da dança no Galpão da Cena.

6.4.6 Verdade do movimento.

As práticas do corpo-dançante que caracterizam o tipo de dança praticado no Balé Baião e em praticamente todos os outros núcleos que participam do Galpão é chegar a um lugar da verdade do movimento. Durante a observação nas aulas das Danças Negras e da Escola Livre Balé Baião, percebi que as fisicalidades singulares de cada dançarino intérprete-criador eram assumidas nos exercícios. As subjetividades da sua maneira de dançar são assumidas no coletivo e tecidas nas relações de tensão para criação das cenas.

Não é simplesmente executar um passo e absorver o que o coreógrafo está passando, mas antes de qualquer coisa, vivenciar suas potências individuais, suas qualidades de movimentação.

Por exemplo, o trabalho que nos montamos com a Cia Rebentos, que foi “Solos proibidos em tempos de intolerância”, a minha proposta foi de construir personagem, mas que esses personagens eles nasceram exatamente do que cada dançarino criador traz enquanto personalidade. Por exemplo, o Mateus foi um policial, não porque ele foi pesquisar o policial, ele é, ele vivenciou durante um ano o que é estar servindo um tiro, então como condutor de processo criativo, eu fui conversar com ele sobre material que ele tinha durante um ano, em nenhum momento ele imaginou que ia utilizar do que vivenciou novamente, isso está na história e no corpo, a tendência é que ele seja cada vez mais verdadeiro em cena, não é apenas forjar um personagem que você não é, e mais do que isso, você traz um elemento para cena que é uma utopia, que é o soldado que vai estar ali no colo de um revolucionário, ou seja, você transmutou a realidade, você chega a um estado de poesia. A Rafaela é a mesma coisa, ela vem pesquisando o universo feminino, ela é defensora dos direitos da mulher, e isso ela é no cotidiano. O Gil Oliveira ele faz parte do movimento estudantil, ele está em manifesto e em luta. Na verdade há um anseio de trazer em cena o que a gente tem, o que a gente construiu nas nossas história de potente. Foi assim, com os operários da empresa Dass, quando a gente trabalhou em 2008 com o espetáculo “Maquinaria”, surgiu com as dores que os operários sentiam durante execução do seu expediente, a repetição dos movimentos feitos, tudo isso serviu como inspiração para construirmos o espetáculo “Maquinaria”. Poderia trabalhar com trabalhar com outra coisa, mas para mim não teria verdade. Nós temos esse aspecto que é o aspecto individual, que é uma referencia do local, quem somos nós aqui, é uma dança que edifica no lugar

em que habito, de que maneira eu venho dialogando com o que é universal. Procuro pensar sempre por ser importante mostrar ao público o que é próprio de cada dançarino, o que cada dançarino vem edificando de movimentação. (Gerson Moreno).

O que se pretende, dessa forma, é encontrar um caminho que vá para além de uma dança eurocentrada, em que os códigos vêm estabelecidos e prontos a serem incorporados. De acordo com o depoimento acima descrito não é que se possam aprender os códigos ou matrizes, sistemas de movimentação criados por grandes pesquisadores do mundo, mas que nos apropriemos de nossas fisicalidades num primeiro momento para se compreender melhor outras corporeidades, numa busca incessante da verdade do movimento.

Foi assim com as danças negras brasileiras praticadas no Galpão. Os dançarinos que fazem essas aulas já trazem toda uma informação corporal de suas raízes, vivências e cotidiano. Aprendem os códigos das danças africanas sim, das danças dos Orixás, dos reisados, maracatus, dança do coco, de São Gonçalo, do torém, do samba, mas não ficam nesse lugar. Acrescenta-se informação pelo corpo, porém sem negar o que se trás como potência e singularidade de movimentação. Aquilo que o dançarino trás em seus trajetos e descobertas pessoais, o que vem edificando de movimentação interessa por demais aos estudos da Cia. Balé Baião.

Ao longo de vinte anos, os treinamentos corporais edificados na companhia foram constituindo níveis de percepção e uma pedagogia específica de trabalho com o corpo, levando em conta as fisicalidades nordestinas, cearenses, negras e indígenas. O corpo-território negro e contemporâneo do interior cearense, com suas verdades, pensamentos e valores, encontram nesse espaço uma possibilidade de ser.

Como espaço socioeducativo, o Galpão busca contribuir na vivência de categorias necessárias ao desenvolvimento dos jovens artistas, tais como: inteligência emocional e afetiva, fortalecimento de vínculos, potência de vida, sentidos de pertencimento afro e indígena, sujeito singular e coletivo, estética da existência, expansão da consciência e corporeidades dançantes. Pela verdade do movimento singular em sintonia coletiva pode-se chegar a um lugar de humanização social. Uma humanização que se pauta pelo respeito e convivência com a diversidade, com a pluralidade de corpos emancipados e politicamente engajados.

6.5 Marcadores de pertencimento afro no Galpão da Cena.

O termo marcadores está associado ao mesmo pensamento de Petit (2015, p.138) quando afirma que marcadores,

[...] São marcas que estão no nosso corpo afroancestral, que independem dos traços fenotípicos. Elas estão na nossa memória familiar e coletiva, no cotidiano, nos embates do dia a dia em situações sociais e históricas compartilhadas.

As marcas de pertencimento afro seriam então os cheiros, as vestimentas, os cabelos, a cor da pele, os valores civilizatórios africanos que nos acompanham, nos permitindo descobrir que, carregamos de algum modo, essa energia da ancestralidade africana, as corporeidades, os comportamentos e os sentimentos de pertença.

Os processos de pertencimento tem haver com esse corpo-memória que assume todo um legado cultural e político afro-referenciado para além de determinismos biológicos, mas, sobretudo, por uma história comum que nos une, que nos liga a uma ancestralidade africana e indígena. Segundo Petit (2015, p.171), o pertencimento afro “[...] é o situar-se dentro da ancestralidade africana, saber que faz parte de uma linhagem que, para além de biológica, é de parentesco cultural”.

De acordo com esse pensamento pudemos verificar, com as visitas e observações participantes e entrevistas, certos marcadores de pertencimento africano no Ponto de cultura Galpão da Cena. Seja nos espaços, nas falas e depoimentos, nas músicas, danças, roupas, cabelos, instrumentos musicais ou concepção de dança, identificamos alguns elementos que correspondem às dimensões da negritude e da africanidade.

A estética do espaço físico: Situado num fundo de uma casa, o Galpão se assemelha aos terreiros de umbanda e candomblé dos centros urbanos nas periferias, aos quais, quase sempre ficam situados na parte detrás das casas. Podemos considerá-lo um quilombo urbano ou mesmo um terreiro das artes.



Na sequência, Figura 23 - Fachada da frente do Galpão da Cena, Figura 24 - Parte interna do Galpão, instalação cênica na Mostra Intenções. Ano/2015. Fotos: Rinardo Mesquita.



Na sequência, Figura 25- Salão de apresentações, ensaios e formações. E Figura 26 - Corredor de acesso ao Galpão da Cena. Fotos: Núcleo Advento.

Com um pequeno corredor de acesso ao galpão, encontramos pinturas e fotografias nas paredes e no chão, fazendo a transição a outro lugar. Ao atravessarmos o corredor nos deparamos com símbolos africanos e indígenas, bonecas de pano negras, tecidos estampados e uma atmosfera ancestral que nos envolve. Quando entramos no espaço de ensaios, aulas e apresentações temos pequenos tamboretes, bancadas que se alternam na altura e um pequeno tablado de madeira com 5 cm de altura. As cores das paredes do espaço onde acontecem as cenas são todas pretas devido às luzes que precisam ser melhor retidas durante os espetáculos.

Pluralidade dos aspectos físicos: Os corpos-dançantes que pertencem e transitam pelo Galpão são variados nas cores, nos tamanhos, nas texturas e nos cabelos. No entanto, observamos muitos corpos negros, cabelos crespos, ondulados, tez mais escura. Não que isso signifique necessariamente condição de autoafirmação, no entanto são marcas que sinalizam um pertencimento físico. O corpo-dança possui um gingado e uma movimentação que começa na coluna e se amplia para os pés e para a pélvis. Os corpos diversos, negros, indígenas e brancos, africanizam o espaço e abraqueiram ainda mais o jeito de ser afro-brasileiro. É a presença da diversidade que vai marcar os sentidos do pertencimento com o legado cultural africano.

Sentido coletivo: Talvez seja a marca mais evidente dentro do Galpão, a noção de família, de cumplicidade, de amizade, de afetos que se compartilham numa visão do próprio ubuntu enquanto ética e filosofia do sul da África. O -“eu sou porque nós somos” – significado de ubuntu, traduz o sentimento que permeia a prática de convivialidade e da dança no Galpão da Cena. O ser singular se completa no coletivo. O coletivo pressupõe a potencialização das singularidades, com isso o corpo passa a ser protagonista e autônomo nos processos de criação em dança. Os sentidos e significados que se forjam no cotidiano partem sempre daquilo que se propõem no grupo. Na vida e na cena, tudo transborda coletivo.

Bloco Afrobaião: Em todos os anos, durante o período do carnaval de Itapipoca, os núcleos residentes no Galpão da Cena com a participação de convidados de outros projetos sociais, participantes do candomblé, umbanda, capoeira e membros de comunidades quilombolas de água preta e Nazaré realizam um grande espetáculo de dança cênica na avenida principal da terra dos três climas. Mais de três mil pessoas, todos os anos assistem deslumbradas ao grande espetáculo-ritual do Afrobaião. A cada ano o bloco homenageia um Orixá regente, representado por dançarinos que realizam seu solo espalhando axé, força e luz na avenida.



Figura 27 - apresentação do Orixá Iemanjá e o caboclo pecador e Figura 28 - apresentação dos Orixás Oxalá e Oxum (criança). Carnaval/2016 – Bloco Afrobaião. Fotos de Rinardo Mesquita e Núcleo Advento.



Figura 29 - Ensaio aberto do Bloco Afrobaião de Itapipoca. Ano 2015. Foto: Rinardo Mesquita

Acompanhados pelos tambores Afrobaião, o cortejo-espetáculo é uma celebração das lutas dessa comunidade de artistas que acreditam numa África-Brasil com jeito cearense de se manifestar, de dançar. Uma dança cênica contemporânea, mas como território de pertencimento afro-brasileiro, assumidamente conectado aos Orixás e a todas as forças da natureza, numa grande celebração de resistência, fé, ancestralidade, integração e esperança.

Celebração: O corpo se ritualiza e constrói uma mística que espiritualiza o sentido da convivência e da própria arte-dança. Nas festas promovidas no Galpão ou nas comemorações de aniversário, celebra-se a vida do outro e do corpo-comunitário. As rodas de improvisação que ocorrem sempre na Mostra Arte Caseira, na Mostra Performática Intenções, em aniversários ou na confraternização de final de ano, trazem esse elemento do sentido circular da existência, da circularidade como substância da cosmovisão africana. Como nas rodas de capoeira e de todas as danças afro-brasileiras, só que de forma ampliada, os artistas fazem o que chamam de *Rodas de Improvisação*. Em forma de círculo eles ritualizam os gestos e acontecimentos. As pessoas ficam em círculo e vão, de forma improvisada, oferecendo uma canção, uma poesia, um dança, um gesto, uma música tocada ou mesmo construindo uma ciranda com pés, braços e ritmos em sincronia e harmonia com as forças da natureza e do universo. O sagrado e o profano pertencem ao mesmo plano de alegria e festividade, num corpo que se presentifica em ligação com os ancestrais. Celebrar aqui ganha sentido de coexistência

entre sagrado e profano, corpo e espírito, masculino e feminino, tudo se mistura e torna-se uma só possibilidade de vida.

Musicalidade: As trilhas sonoras da grande maioria dos espetáculos partem sempre de uma pesquisa de sons, canções, vozes e ruídos do cotidiano singular do meio em que se vive. A ideia de música está atrelada ao que se tem de som no próprio meio natural, ao que se trás de orgânico para o corpo-som. O que se almeja no Galpão é encontrar a poética que se esconde nos barulhos, sons ou ruídos encontrados em vários lugares. Mesmo quando se está no silêncio há uma música interna vibrando em todo corpo, circulando por entre as veias, artérias, coração, cérebro e pele. Há música no corpo, nas paredes, nos gestos, nos pensamentos, nas sensações, basta saber senti-la e evocá-la. A impressão que tenho é que ao assistir os espetáculos do Galpão, o corpo e a música confundem-se, transitam uma pelo outro, somam-se e dividem-se, ativam forças ancestrais que nos amplia a percepção.

Em alguns trabalhos prima-se também pelos sons dos tambores e percussões tocados ao vivo, trazendo força e ancestralidade, ritmando uma corporalidade atemporal que subverte todos os regimes de subjetividade. O que é divino dança-se pelo toque do tambor ou do agogô, a música dança e vira magia em corpos dançantes. Seja no som cadenciado das Loas de maracatu ou nos batuques vibrantes do bloco Afrobaião, ou nos chamados dos Orixás, pretos velhos e caboclos, o ponto de Cultura Galpão da Cena trará sempre uma música de pertencimento afro-referenciada.

Oralidade: A palavra falada, as histórias passadas de pai para filho, representam um forte legado ancestral africano para o Brasil. Escutar as histórias dos avós no terreiro de casa, ou mesmo ao redor do fogo, no quintal ou qualquer outro lugar, nos remete logo às riquezas culturais da África. Os ofícios tradicionais da linguagem oral em África nos garante a riqueza da perpetuação de uma sabedoria milenar que nos garante uma percepção total do universo e da vida.

O que considero de rico nas tradições de oralidade no Galpão da Cena é o fato de que as histórias de vida dos dançarinos e os diálogos constantes entre os diversos núcleos, é que vai gerar o material dos processos criativos. Isto é, toda criação em arte-dança, no Galpão, tem uma estreita relação com o que se trás de fala, de escuta, de corpo, de vivência pessoal e coletiva. As composições coreográficas partem de um gestual que se inscreve na vida de cada um, nas marcas do passado e do presente impressas nas corporeidades plurais e na oralidade.

Em um dos trabalhos apresentados pelo Balé Baião, a primeira cena se dava com um corpo que se movimentava ao som de uma história do senhor mais velho, dono da antiga serraria antes do espaço ser Galpão da Cena. O gestual que se concentrava nos pés nos traduzia essa história corporificada pela palavra que ganhava vida e movimento em cena. A presença da palavra prosaica ou poética falada é um forte elemento a ser considerado como sintoma de pertencimento afrodiaspórico.

Espetáculos produzidos: Muitos dos trabalhos artísticos produzidos pelo Balé Baião, Companhia Rebentos, Escola Livre de Dança e Danças Negras trazem esse universo simbólico, imagético e ancestral de nossas raízes históricas. O contemporâneo dançado nesse espaço tem cor, cheiro e pertencimento. Não é simplesmente uma movimentação descomprometida ou filha do imperialismo racionalista europeu. Segundo Edileusa Inácio, uma das dançarinas mais antigas do Balé Baião, há importantes espetáculos de cunho afroancestral, dentre eles podemos destacar:

Pátria Sertaneja (1997), Etnia (1999), Rebento: dançando o que restou (2002), Carne Benta (2003), Estrelas e esteiras (2005), Remanescentes (2007), Corpo em Cor (2008), Meu avô era Preto (2011), Baião Teimoso, Negrume (2010), Cafuzus (2014), Prelúdio para danças caboclas (2015) e Bori (em processo de montagem).

Nessas obras de arte-dança, o resultado parte sempre de uma investigação que *“unifica técnicas de danças diversas juntamente com aquilo que carregamos de mais original: nossa negritude e ser indígenas que somos”*. (Edileusa Inácio)

Destaco com muita força afroancestral um dos trabalhos que tive o prazer de assistir: Negrume. Este ganhou um importante prêmio nacional: Prêmio Funarte de Arte Negra- ano 2013, para circular por quilombos de cinco estados do nordeste brasileiro: Ceará, Piauí, Pernambuco, Maranhão e Bahia.



Figura 30 - Espetáculo Negrume no Paraguay. Ano/2015. Com Viana Júnior e Cia. Balé Baião.
Foto: Nestor Pereira.



Figura 31 - Espetáculo Negrume na circulação do Prêmio Funarte Artes negras. Comunidade Quilombola Mimbó, Piauí. Ano/2014.

O espetáculo de Dança-teatro Negrume, produzido pela companhia de dança contemporânea Balé Baião nasceu, segundo o coreógrafo e fundador da companhia:

Como resultado de uma investigação corporal que unifica técnicas de dança afro contemporânea, contato-improvisação e teatro físico, desenvolvida pela Cia Balé Baião de Dança Contemporânea no litoral oeste do Ceará, junto com três dançarinos afrodescendentes de Itapipoca, cidade onde reside a Cia. O convívio e a relação da Cia Balé Baião com quilombolas cearenses desde 2008, destacando as comunidades de "Nazaré" na serra de Itapipoca e "Águas Pretas" da cidade de Tururu CE, gerou o interesse em trazer pra cena as verdades físicas e a potência do "gesto simples", elementos perceptíveis no dia-a-dia das crianças e dos velhos dessas comunidades, sobretudo o gestual lúdico e ritualístico revelado nas rodas de conversa, nas rodas de oração e festa: brincadeiras e crenças coabitam no mesmo espaço, dialogam e interagem incessantemente. (Gerson Moreno).

A obra de arte Negrume, produzida pelo Balé Baião surge dentro da atmosfera de uma cidade povoada de mitos, crenças, procissões, maracatus, terreiros de umbanda e candomblé, rodas de torém – dança indígena-, samba, festas populares, por isso incorpora elementos ritualísticos e profanos. Para o coreógrafo do negrume

Muito mais que evocar códigos ou paços que nascem de danças tradicionais negras, o foco da obra é constituir corpos que manifestam as ancestralidades e contemporaneidades afro-mestiças, suas implicações históricas, ritualísticas, sociais e culturais, fugindo dos arquétipos de "Negro Vitima" e "Sofredor" para configurar outros corpos negros, outras presenças, outros estados corporais, outras histórias e memórias, em especial a beleza negra, a resistência quilombola e a relação com as divindades da natureza. (Gerson Moreno).

Corpos negros, contemporâneos, atravessados por memórias gestuais em acolhimento das divindades que irão se manifestar. Segundo Viana Júnior, um dos bailarinos do espetáculo *Negrume* os movimentos “*nascem da raiz (pés), pélvis (ventre gerador da vida primitiva) e dos periféricos (braços e pernas) para ganhar universos, espaços e fluxos espaciais*”, revelando e “*(...) criando assim, relações com o divino que nos habita*”. Uma ancestralidade como experiência ética e estética, por meio de uma ressignificação de corporeidades singulares de cada bailarino intérprete-criador. Segundo Gerson Moreno, a obra,

Parte das danças de Orixás e Caboclos que são redimensionadas pelos dançarinos-intérpretes-criadores. Do começo ao fim do trabalho me utilizo de gestos e códigos que pairam no universo da Umbanda, na qual sou participante desde 2012 como pesquisador e aderente da religião.

A poética se insere durante todo o percurso do espetáculo, com sons e falas que evocam um corpo-encantamento, um corpo-ritual, plural e cosmológico, ligado a tudo e todos, colaborando com a ideia de Breton (2013, p.37) quando afirma que “*(...) o corpo e o cosmos estão indistintamente mesclados, constituídos dos mesmos materiais, segundo as diversas escalas de grandeza*”.



Figura 32 - Vivência na natureza, elenco do espetáculo *Negrume*. Comunidade Quilombola de Mimbó, Piauí.

A dança proposta no espetáculo *Negrume* se apodera de elementos da ancestralidade africana e afro-brasileira na medida em que evoca, no corpo e pelo corpo, uma simbiose de movimentos e gestos ancestrais encontradas nos animais, nas plantas, nos vegetais e nas danças dos orixás- Candomblé e dos caboclos - Umbanda. Eles acionam outros estados corporais, outras histórias, outras memórias, legitimando, dessa forma, a vivência das culturas de arqué, na medida em que convive com várias temporalidades, indo às origens e ressignificando-as na contemporaneidade.

Temos outro espetáculo do Balé Baião, ainda em processo de montagem, chamado *Bori*, com direção de Rui Moreira: pesquisador, coreógrafo e bailarino mineiro que atua na investigação das Danças Negras brasileiras contemporâneas e sob a coordenação de Gerson Moreno que trás um universo muito forte dos rituais africanos e da ancestralidade negra no Brasil. Uma das dançarinas desse trabalho, que já havia parado de dançar a quase dez anos e que teve forte influência de formação no balé clássico, revelou que,

Com relação ao processo de criação do Bori, foi profundo no sentido energético, na quantidade de coisas que o Rui Moreira passou verbal e corporalmente. Pra mim foi como se eu entrasse num túnel do tempo para resgatar algo que você não conhece ou que você não lembrava. Então é uma dança literalmente adormecida, que você tenta trazer à tona, através de imagens, de sensações, de uma concentração profunda. A sensação era de plenitude, uma reviravolta na cabeça e no corpo. A sensação que eu tinha era de que havia dançado muito, o dia todo. Bori foi minha estreia de retorno à dança e ao mesmo tempo em que foi um retorno, foi também um reencontro comigo mesma, com minhas origens, com uma dança que estava em mim há muito tempo. (Nívia Jorge).

No depoimento descrito, as marcas de um pertencimento afro se deram via corpo, sensações experimentadas dentro de uma fazer artístico socialmente engajado e territorialmente inserido. Antes de praticar as danças negras a bailarina tinha um treinamento clássico, marcadamente fechado e linear, depois dez anos que retorna para a dança tem a oportunidade de conhecer o Galpão da Cena e com isso ter um encontro com suas matrizes geradoras de movimentação no Brasil. Como ela mesma diz: *“Apesar de estar tatuados em mim muitos códigos da dança clássica, eu busco uma reconfiguração desses códigos a partir de minha ancestralidade africana e indígena. Nesse momento, a dança me trouxe o negro que há em mim.” (Nívia Jorge).*

Isto é, a prática corporal em danças negras provocou esse olhar anterior a um corpo anterior, um movimento que gerou estados de pertencimento étnico e

ancestral. Pelas corporeidades desenvolvidas ampliaram-se as capacidades de percepção, reconhecimento e movimentação dos dançarinos intérpretes-criadores.

Corporeidades: Pensar numa poética corporal a partir de matrizes africanas e afro-brasileiras é trazer para a cena as diversas corporeidades brasileiras vivenciadas nos terreiros, nas diversas expressões da manifestação do sagrado na contemporaneidade. A movimentação ou os estados em que esse corpo baionense¹³ vai para cena é plural, diverso, aberto às múltiplas influências, mas sabe-se dizer de onde veio e por onde transita. Um corpo-território, que parte de um lugar de habitação, o chão fecundo de nossas raízes culturais e afrodiaspóricas. O gestual lúdico e ritualístico das rodas de conversa em família, o jeito moleque e alegre de se relacionar, o toque, o abraço, a pele que vibra com o toque do tambor... Há um peculiar jeito de se mover enquanto poética dançante no Balé Baião e no Galpão da Cena.

O fato de se valorizar a dança que cada um já trás desde seu nascimento, com suas singularidades, potências e fragilidades, as corporeidades que se vivenciam no Galpão nos permitem fazer associações e identificações étnicas de matrizes africanas, afrodiaspóricas ou mesmo indígenas. Pelo corpo podemos descobrir saberes inscritos no tempo e no espaço, marcas de valores civilizatórios impressos em nossas individualidades e que se exteriorizam no corpo social e coletivo.

Ritual de Agradecimento após um espetáculo: Ao término de qualquer trabalho artístico apresentado a certo público, existe um gesto de agradecimento realizado pelos artistas em homenagem aos aplausos recebidos. Cada artista ou grupo tem seu jeito particular de fazer a reverência de agradecimento à plateia que presenciou a obra de arte. No Galpão da cena, observamos que há um breve e forte ritual de agradecimento diferenciado em que todos os artistas, ao final do espetáculo, inclinam seu corpo ao chão, num movimento de descida ao solo sagrado para então reverenciar primeiramente à mãe terra. Todos ao mesmo tempo realizam batidas consecutivas no chão e vão subindo aos poucos com aplausos que se ampliam e reverberam no espaço, oferecendo, dessa forma, a energia produzida durante todo o percurso do espetáculo.

As batidas no solo provocam uma sensação de vitalidade, de energia vital que se espalha na plateia e o som é rito de louvor à mãe terra que tudo provê. O corpo se inclina e bate reverenciando o que vem do chão, da terra mas que sobe no universo e se une ao cosmo numa dança comunitária e sagrada.

¹³ Expressão utilizada por quem participa da Cia. de Dança Balé Baião.



Figura 33 – Ritual de agradecimento após os espetáculos. Cia. Balé Baião. Foto: Núcleo Advento.

A representação simbólica de ir ao chão e aplaudir ao próprio solo é reverenciar a terra enquanto provedora e genitora da energia que flui e influi nos corpos que se moveram durante um breve espaço de tempo. Uma energia cósmica que nos alimenta os pés, enquanto raiz sagrada que nutre, mas que ao mesmo tempo sobe pelo caule e copa, ofertando frutos e sombra.

Com relação às falas pudemos verificar a identificação com a cultura negra, com estados de pertencimento africano e indígena dentro do Galpão da Cena. Em muitos depoimentos veremos a estreita relação que muitos fazem da dança que vivenciam dentro de seus processos criativos, com o assumir-se enquanto negro e negra ou indígena. A dança, neste sentido, passou a ressignificar a própria condição existencial e étnica. Uma das dançarinas do Balé Baião, por exemplo, nos revelou que *“Dança afro é você desenvolver um movimento seu, um movimento negro. Eu sou negra!”*. (Agricélia). Para Agricélia, que também desenvolve um trabalho de dança numa comunidade quilombola de água preta no município de Tururu-Ce, havia essa falta de compreensão do assumir-se negro ou negra. *“Não havia um reconhecimento, era uma coisa tipo: - ‘Não sou negra, sou morena. Ah, vou deixar meu cabelo liso’,*

então agora que comecei lá, agora eles estão se auto reconhecendo como negro e negra.” (Agricélia).

A questão do pertencimento tem gerado muitas reflexões entre os membros do Galpão da Cena, muitos têm uma clara percepção de sua condição ancestral negra ou indígena, entretanto há outros que ainda carregam as marcas da mistura que no final das contas não se identificam com nada. *“Não me vejo como negro, mas tenho características e o modo de pensar de negro e defendo as causas negras, mas não me sinto negro”. (Cacheado Braga). “Me coloco como parda”. (Paloma), “Sou amarela, mas como não me aceitam, eu sou parda”. (Hiza), “Me considero meio termo, pardo”. (Victor), “No registro tem que sou parda, mas me considero negra. Minha família boa parte é negra e me encaixo aí também.” (Luana). “Me considero negro, pelo meu modo de pensar, minhas músicas que gosto, meu estilo e região onde moro.” (Lucas).*

Nos referidos depoimentos vemos claramente que há formas variadas de se perceber negro ou negra. Há os que concordam e afirmam não serem negros simplesmente pela cor da pele e outros que apesar de não serem mais escuros conseguem sentir-se parte e pertencente à negritude pelas marcas culturais trazidas no corpo na própria família e lugar de origem. Traços como musicalidade, gosto, estilo de vestir, região onde mora, tudo isso pode trazer elementos de uma africanidade brasileira.

Assim, o termo identidade é uma expressão ainda muito fechada, restrita, que não dá conta de algo maior que as cores da pele ou as características físicas do ser humano. Portanto, sentir-se parte de uma história, de um legado, acolher em si a diversidade humana que o constitui é um passo importante nos mecanismos de empoderamento sociocultural.

O lugar da ancestralidade na dança desenvolvida no Galpão da Cena nos revelou também uma marca forte dessa negritude enquanto expressão cênica e de pertencimento pessoal.

Pra gente se compreender no presente ter algum tipo de perspectiva pro futuro tem que existir de forma mais consciente uma compreensão do que veio antes, pra gente tentar se compreender o que é que a gente é hoje. Então quando a gente pensa em ancestralidade é isso, conhecer e reconhecer o que foi que aconteceu e que existiu pra gente está aqui nesse momento. Tem haver também com coisas que mudam que permanecem que se transformam (Gil Oliveira).

Querendo ou não, não fomos nós quem criou essa dança, já estava criada há muito tempo. É algo que já tá aqui há muito tempo, a gente tá só pesquisando, ou seja, a gente tá transformando, tá mudando. O que já está

criado. Ou a gente tá só estudando pra ter o conhecimento. A dança é totalmente ancestral porque já descende de outras pessoas. (Mateus)

Quando falo em ancestralidade me remete muito a questão de energia. É o que se cria muito em aulas que nós temos aqui no Galpão. Isso provoca muito energia, principalmente nessa dança que a gente investiga que é a dança afro-brasileira. Existem outros seres que fizeram parte daquela história e que por isso, todos os que praticam essa dança sentem aquela mesma energia. Daí se forma outra energia que não é a mesma de antes, é uma energia nova. Por isso, baseio essa ancestralidade como uma energia, algo que a gente tá desenvolvendo cotidianamente aqui. Essa troca de energia. Todas as vezes que eu vou fazer aula, é incrível como o espaço inteiro muda, as pessoas mudam. Eu sempre sinto uma junção de espíritos, não sei explicar bem o que é, mas essa dança negra promove isso, uma espiritualidade. Talvez, a gente tem a oportunidade de se apossar de uma cultura, uma dança que é de um povo de uma nação, uma dança que é nossa desde sempre. Está em nós. É preciso então apenas despertar. (Idelfonso).

Na visão deles, ancestralidade tem a ver com um tempo, com energia, com os ancestrais, com um legado cultural tradicional que se prolonga no tempo e no espaço. As coisas, as danças, segundo alguns dançarinos, já existiam, sempre estiveram aqui, alojadas no corpo, no espírito. Essa visão de uma dança ancestral desconstrói a visão de um corpo moderno e racional, linear, rígido, que privilegia o cognitivo. As corporeidades afroancestrais se evidenciam pelas dobraduras corporais, o contato dos pés com o chão, a flexibilidade da coluna, a desconstrução do movimento. No Galpão da Cena os estados de vivência em danças negras estão ancorados na edificação de místicas biocêntricas, afro-indígenas e circulares a fim de celebrar o sagrado que reside nas pessoas, nos lugares, no corpo e na cena artística.



Figura 34 - Espetáculo Negrume na Comunidade Quilombola de Kaonge em Salvador-BA. Ano/2014.

Alguns depoimentos nos ajudaram a compreender melhor as implicações dessa dança desenvolvida no Ponto de Cultura Galpão da Cena com os sentidos e significados do ser negro e negra enquanto pertencimento afro.

A dança negra é um celebrar e aí você dança para celebrar algo na cultura negra. E nós aqui do ponto estamos todos reunidos aqui num dia, nas quartas-feiras, nós estamos dançando a dança negra. E quando a gente optou em colocar um bloco na rua no período do carnaval, não era qualquer bloco, mas um bloco afro. Dançamos para celebrar a alegria de conseguir passar isso. Estamos no Brasil e não podemos negar que somos negros, índios e brancos. (Patrícia).

Além de ser uma potencialidade no aspecto artístico é também uma forte implicação no aspecto político. Nesse dado momento no ano de 2015- 2016 existe um núcleo de danças negras, então isso é muito forte pra cidade, pra Itapipoca. Pelo sentido da afirmação de identidade, desse lugar do negro. E também da questão de dar visibilidade, porque historicamente os negros tiveram seus hábitos, sua cultura enterrada. Chegaram aqui no Brasil e foram diabolizados, foram escravizados. A cultura indígena foi dizimada e aí no decorrer do desenvolvimento do país tudo que fosse considerado do negro era sempre mal visto, evitado, buscava-se camuflar. Até hoje os indicadores e as estatísticas mostram que os negros são minoria, os jovens negros são os que mais morrem, é a maioria da comunidade carcerária. Mas por outro lado também ficou essa resistência de algo que já veio lá da África. No aspecto da cultura, a dança, o movimento, a religiosidade. E aí existe um grupo de pessoas que se reúnem aqui em Itapipoca para poder resistir, então acho isso tudo muito potente. Pra tentar lutar contra a discriminação racial, o preconceito, essa visibilidade, essa afirmação, é muito forte no aspecto político, porque são jovens, dançando, então eu acho uma coisa muito rica. E muitas vezes a gente não tem nem muita consciência dessa riqueza, do quanto isso é grandioso. (Gil Oliveira).

Danças negras vai estar envolvida sim a religião, o sagrado. Há esse encontro de todos os nossos ancestrais, dos nossos Orixás nas quartas-feiras para celebrar. (Rafaela).

Nossas origens são tão híbridas, no entanto, me considero mais pelo lado indígena, pelas minhas origens familiares, tenho uma mistura, minha família tem muito do negro, do índio, não sei, não tinha pensado sobre isso ainda. Mas considero que é mais pra indígena. (Rafaela).

Não sou negro, nem branco, sou indígena. Não me vejo negro, não sou branco então tenho uma característica mais voltada para indígena mesmo. Mesmo que artisticamente me veja também como negro. (Idelfonso).

Meus traços são negros, da parte da minha mãe é todo indígena, da parte do meu pai é todo negro. Já meus avós eram portugueses, e aí eu fico pensando, e eu? Mas aconteceu um fato curioso comigo quando fui doar sangue que quando a mulher que tava fazendo as perguntas pra mim ela simplesmente só olhou pra mim e escreveu no formulário que eu era branca. Mas só por causa da cor da minha pele? E os traços? Ela não conseguia identificar os traços totalmente negros? Eu achei bem estranho. Como já ta tão sucateado a ideia de que você só quer ser branco, daí já botam nos formulários: branco. (Patrícia).

Minha família também é esse mesclado. O meu bisavô era negro total mesmo e tinha o olho azul. E a minha mãe é também morena, não é negra, ela é morena. Tem o cabelo pixaim mesmo e o meu pai já é mais amarelo, não são

brancos. São mais claros, a família do meu pai é mais clara. E aí, esse olho azul que eu tenho eu acabei arrastando do meu bisavô porque a minha mãe não tem olho azul nem meu pai. Então esse bisavô que era avô da minha mãe era negro e tinha olho azul, e o nome dele também era João Mateus. E a minha mãe me disse que o primeiro filho que ela tivesse ela ia colocar o nome de Mateus. Meu bisavô era também curandeiro. Eu olho para minha avó e então eu me vejo negro apesar da pele branco que carrego. Eu sinto o sangue negro correndo dentro das minhas veias. E eu não nego isso, eu me acho negro, apesar de que no meu registro tenha amarelo, mas eu não ligo. (Mateus)

Na verdade eu mesmo nunca pensei sobre isso, sobre essa questão de o que sou. Na verdade por eu ter olhos claros e tal, as pessoas sempre falam muito assim de mim: - tu parece um europeu. Eu saindo de cena já ouvi alguém dizer que minha forma, minha dança era muito europeu. Mas é muito doido ficar pensando em raça de forma isolada, eu não consigo desassociar. Com relação a identidade, a identificação eu não me identifico muito não com essa coisa europeia. Inclusive o lugar que eu mais me sinto mal é numa Igreja Católica. E eu tenho dentro da minha subjetividade outros costumes, de gostar de mato, de ser meio bicho, de adorar pé no chão, de ter uma ligação que eu não consigo nem explicar muito. Não dá pra dizer que tudo isso vem de uma influência europeia porque eu tenho certeza que não. A musicalidade, a dança, tem algo muito indígena e negro, sou muito desse lugar. (Gil Oliveira).

Pela dança pode-se chegar a uma ética, um modo de existir que se recobre de significado para existência de cada pessoa que a vivencia. Segundo os depoimentos acima, temos uma arte-dança capaz de contribuir nos processos de pertencimento dos sujeitos dançantes do Galpão da Cena. O efeito de agregar todos os núcleos durante um dia da semana para vivenciar técnicas e vivências de danças negras brasileiras traz uma noção de celebração cosmológica dos seres com todos e uns com os outros. A prática suscita o exercício de uma dança coletiva e circular numa abordagem ancestral de movimentação e pensamento. Neste sentido, o corpo passa a ser “[...] um equivalente à natureza e ao espírito. É uma singularidade relacionada com o mistério da unidade”. (OLIVEIRA, 2007, p.124). Portanto, o corpo passa a ser um tecido coletivo, cheio de sinais, símbolos e significados.

Mas além de tudo isso, verificamos também que há uma implicação política de resistência e de visibilidade no ato de dançar no Galpão da Cena. Pelas falas dos membros do Galpão, há um reconhecimento da importância desta ação enquanto movimento de integração, resistência e mobilização política em torno da visibilização estética e ética dos negros e negras do Brasil-Ceará.

Em algumas afirmações dos dançarinos da Cia. Rebentos e do Balé Baião, há uma africanidade cultural, uma pele branca com alma negra, um jeito afro-brasileiro de dançar e de se comportar. Uma ancestralidade como poesia corpórea assumida

conscientemente pelos membros do Balé Baião e das outras companhias residentes. O que temos, portanto, é um quilombo urbano de artistas dançantes que constituíram um espaço de feitura de vida, de coexistências e de possibilidades de reinvenção da própria história. Pela arte-dança vive-se uma experiência de pertencimento afro-brasileiro, indígena e africano, sejam palas corporeidades, falas, práticas corporais, criação de espetáculos, estilos de cabelo, vestimentas, musicalidade ou oralidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A experiência da pesquisa me proporcionou esse olhar de dentro, um olhar que conseguisse vislumbrar meu próprio corpo enquanto potência encantada afroancestral. Pelo movimento da dança e pela atitude curiosa de investigação, cheguei a esse lugar de empoderamento sociocultural, com base em minha ancestralidade vivida e corporificada pelas experiências das danças negras brasileiras contemporâneas experienciadas no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE. Assumi, portanto, um compromisso ético-estético e político-epistemológico com minha pesquisa, na medida em que vislumbrei ocupar o território da minha negritude sob os solos sagrados da arte-dança. Um lugar de reinvenção da vida e dos valores afro-brasileiros.

Numa sociedade e num mundo cada vez mais intolerante, regido pela natureza racional e sistemática do capitalismo mundial integrado, precisamos forjar espaços outros em que se reivindique nossa natureza afro-brasileira imersa em diversas instâncias sociais e nas várias corporeidades do povo brasileiro. Uma cultura que foi historicamente negada e inferiorizada pelo grande projeto escravista mundial e pelas elites brasileiras, encontra aqui nesta pesquisa uma referência científica e uma atitude de comprometimento.

Por isso, o que propus aqui não foi simplesmente uma investigação da dança, dos processos de construção de espetáculos, mas principalmente ao modo como as africanidades se implicam nessa condição da feitura de arte-dança. Quando resolvi realizar este tipo de investigação pensei primeiramente no universo das africanidades que foram historicamente sufocadas e invisibilizadas nos diversos espaços sociais brasileiros. E nessa relação com a dança temos o corpo como condição de vivência e experiência ético-estética, político-cultural, místico-afetiva e singular-comunitária.

Olhar para o corpo e ver nele quem somos é pensar não sobre ele, mas a partir dele. Um corpo-território construído cultural e socialmente pelas diversas histórias e vivências que nos atravessaram a existência. Um corpo marcado por diversas representações que o constituíram na história e nas diversas civilizações. É desse corpo singular, coletivo, ancestral e metamorfoseado nas infinitas misturas que se sucederam através dos tempos que nos colocamos dispostos a refletir.

O corpo é a matriz, o fundamento primeiro de uma rede de saberes plurais que se articulam na contemporaneidade. Por ele, reafirmamos um saber-fazer e questionamos ordens, hierarquias e sistema de poder. Mas o corpo que tecemos considerações é de um corpo que dança e que cenicamente ressignifica a própria realidade a partir das suas memórias ancestrais. Um corpo em África ou afro-brasileiro é um corpo que se movimenta, que dança, que produz conhecimento. Não podemos falar em Brasil ou África sem perceber a beleza e poética do corpo em movimento. Um movimento que parte do indivíduo, mas que se completa na relação com o outro e com o meio em que vive.

Portanto, o Ponto de Cultura Galpão da Cena aposta e vivencia a construção de um corpo singular-coletivo. Primeiramente se faz singular para poder então potencializar o coletivo, como nos afirma Oliveira (2007, p.125) quando diz que: “O corpo social é a extensão do corpo individual”. Assim, pensar em coletividade tem a ver com singularidades vividas em suas potencialidades, limites e fragilidades, para então poder vislumbrar processos coletivos e colaborativos. Não é possível pensar numa dança que se diz coletiva quando não se respeita os limites e possibilidades desse corpo individual, que já traz uma história e memória, um gestual, uma poética de movimentação. Dessa forma, a coletividade vivida enquanto estética de dança tem muita relação com os vínculos construídos no cotidiano das pessoas que transitam por esse espaço-arte por meio de suas individualidades.

A rede de afetos e vínculos está muito próxima daquilo que é muito intenso nas tradições africanas, o contato físico. Em África temos corpos que trocam energia pelo corpo, pela palavra em movimento, pela dança que une vida e arte, trabalho e espiritualidade. É o corpubuntu, o corpo em relação de vínculos que tem no outro uma ética fundamental de referência para a construção da cena. Esse corpo em ubuntu vivido no Galpão da Cena se concretiza, dessa maneira, nas relações interpessoais, nas práticas de exercícios, nos regimes de colaboração de gerenciamento do próprio espaço bem como nos processos de criação coletiva dos espetáculos cênicos. É uma filosofia ético-

humanitária com referências africanas que se corporifica enquanto prática estética e preparação corporal.

Assim, o corpo construído nesse espaço se relaciona com uma epistemologia de matriz africana por meio da ancestralidade. Aqui a ancestralidade é o elemento que nos move, é que dá fundamento ao corpo ou que, por ele é corporificado. Pela ancestralidade falo de ética, de encantamento, de singularidades, de coletividades, de inclusão, de integração, de meio ambiente, de sociobiodiversidade integrada ao corpo e a tudo que nos rodeia e atravessa.

O corpo da ancestralidade africana ressalta as dobras, as lateralidades corporais de movimentação, a relação com o chão, o contato com o outro, o olhar, a pélvis ativa, viva e intensa. Desestrutura-se a noção de corpo em representação para construir um corpo simbólico, cultural regido pelos sentidos, sentimentos e percepção ampliada do espaço social. Esse corpo sentido e não racionalizado é um contra-fluxo ao sistema capitalista que a todo instante procura constituir um corpo-capital, produtivo, útil e cada vez mais estático.

Pensar, portanto, num corpo que se move na experiência de uma ancestralidade negro-africana é estabelecer outras matrizes referenciais de convivência consigo, com a terra e com os seres que habitam nela. É um movimento de libertação e dos sentidos de pertencimento afro que escoam por entre nossas corporeidades em relação com a sociobiodiversidade da terra.

Neste sentido, a dança que tive contato nesse tempo de pesquisa, é uma dança cênica, negra, brasileira e contemporânea. Os saberes desse dança, com seus gestos ricos de significados, com seus contratempos e suas gingas, sua pulsação de vida, seu suor, sua movimentação longa com os pés fincados na terra sagrada, é portadora de uma herança cultural que nos perpassa e se ritualiza no ato da cena. Uma dança que vai além das bienais internacionais enquadrada em modelos preestabelecidos pelo capitalismo produtivo e mercadológico que a cada dia captura e vende a imagem de uma dança branca com corpos consumíveis.

Desta maneira, pode-se ver que as danças negras brasileiras podem ser formas de acesso aos canais de pertencimento de nossas matrizes africanas. No entanto, não podemos categorizar ou naturalizar a cor da pele como uma condição para se praticar dança afro-brasileira, ou danças afro. A prática de separações, categorizações entre nós e eles, criam hierarquizações que só revelam posturas de poder, de controle. "O 'outro', é o intruso que não conhece seu lugar e se aproxima demais onde não

deveria, ocupando o espaço do ‘Mesmo’” (Sodré, 2000, p. 261). Geralmente o negro e o índio foram esse outro que se impuseram como parte dos mesmos acessos que os brancos construíram.

Pelas danças negras brasileiras contemporâneas, pude alcançar esse outro, criar sentidos, pontes, fortalecer sentidos de reconhecimento de minha natureza afroancestral, estabelecer comunicação e estreitar vínculos. Desconsidero, portanto, o campo da dança como espaço para o virtuosismo e o espetaculoso, que oportuniza o distanciamento com espectador, a competitividade das academias e as fórmulas pré-estabelecidas. Dança é produção de alegria e de subjetividades, invenção de si e do outro, criação de espaços internos e externos. A dança na qual observei e experienciei é pertencente a todos, potencializadora de encontros e afetos, expressa nossas mais genuínas pulsões de vida e pertencimento. Independente do nome ou do tipo de dança que desenvolvamos, o que de fato deve ser fundamental é a possibilidade de permanecermos nos reinventando a cada dia, abertos ao múltiplo infinito de sermos gente.

Por isso, com base numa análise teórica consistente e na experiência do trabalho de campo vivido, consigo perceber com clareza que há uma estreita relação entre o corpo e a ancestralidade em danças negras brasileiras contemporâneas, com base nas vivências no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE.

Nos Espetáculos produzidos pela Cia Balé Baião, Cia. Rebentos, Escola Livre de Dança e Núcleo de Danças Negras, há uma forte implicação de corporeidades alicerçadas sob as bases afroancestrais. Mesmo que suas bases técnicas de dança tenham recebido influências das danças modernas do sistema Laban de movimento, das técnicas de Martha Graham, do teatro-dança de Pina Bausch, do contato-improvisação de Steve Paxton e até mesmo das danças clássicas, há nesses corpos dançantes a ancestralidade africana na pele, na ginga, no movimento e na respiração.

Nos mais diversos espetáculos produzidos por esses coletivos residentes no Galpão da cena há um forte componente do elemento ritual. O corpo-ritual atravessado por memórias ancestrais faz desse espaço um território potente de uma herança cultural que se reatualiza na contemporaneidade.

O Baião que se “degusta” como referência dessa dança nos permite trazer exatamente essa mistura de possibilidades dançantes, com tempero nordestino e alma africana. O bailado desenvolvido no Ponto de Cultura Galpão da Cena bebe das fontes do maracatu cearense, do torém indígena dos povos tremembés de Itarema-CE e

Itapipoca-CE, do samba de roda, do reisado, do coco de praia, das danças de São Gonçalo, da capoeira, do teatro-físico, dos dramas populares do interior cearense e das religiões de matrizes africanas no Brasil.

Essa Dança Negra Brasileira Contemporânea desenvolvida nesse espaço de pesquisa, criação, formação, produção e difusão das artes, é concebida, sobretudo, como uma dança diversa, plural, mas simbólica e territorialmente afroreferenciada. Entendo, pois, que essa afroreferencialidade se justifica pela dinâmica dos processos de feitura e criação de suas danças. A circularidade, o corpo inacabado e comum, a mística, o senso comunitário, a musicalidade, a alegria e a oralidade, são elementos presentes nas vivências de dança dos núcleos residentes do Galpão da Cena. E isso tudo me leva a esse lugar da ancestralidade negro-africana reinterpretada e reatualizada no Brasil.

A circularidade enquanto lógica do processo criativo e enquanto estética do espaço físico é algo bem peculiar quando adentramos a esse espaço-arte. Lembro-me das tribos indígenas, das rodas de conversa no interior, dos quilombos, das rodas capoeira, dos terreiros de umbanda e ou candomblé. A energia tem um fluxo circular que possibilita essa interconexão com todos os seres vivos e não vivos. Essa relação da circularidade presente no Galpão da Cena nos permite viver essa experiência da ancestralidade enquanto movimento de dança.

Seja na disposição das cadeiras ou tamboretes do Galpão, nas rodas de improvisação, na condução de práticas corporais, em espetáculos, nas reuniões ou em quaisquer outros dispositivos que gerem encontro, encontraremos o círculo como princípio fundamental desse corpo-dança afroancestral.

Há um corpo inacabado, em processo. Os corpos que encontrei no Galpão foram corpos comuns, variados nas suas formas, tamanhos, composições e idades. O que é espetaculoso é exatamente a possibilidade das confluências desses corpos em cena, misturados em estados de dança-vida. A dramaturgia dos corpos nasce das individualidades que se potencializam na coletividade. É na experiência de cada indivíduo dançante, suas histórias de vida, suas marcas singulares que pude perceber uma dança possível.

Essa dança que pude vivenciar, observar e participar me levou também à experiência do sagrado que habita em mim, nas plantas, nos bichos, na água, no ar, na terra, nos corpos. É o divino-profano que nos atravessa nas mais diversas formas e possibilidades. Nas tradições africanas o material e imaterial caminham juntos, estão

justapostos, irmanados e mediados pelo corpo. O corpo é elo de comunicação com o divino, com os ancestrais. Por isso ele é força potente de alegria, beleza e encantamento.

A presença da alegria, da ludicidade foram elementos peculiares que encontrei no Galpão da Cena. Durante os ensaios, aulas ou mesmo antes de apresentações havia um clima de energia vibrante, alegre e descontraída. Na alegria e na “gaiatice” do afro-cearense, o riso se faz sagrado como condição de ser e estar no mundo. O ser sagrado também rir, brinca, se movimenta e nos toca com carícias de afeto materno-paterno.

A dança é uma grande brincadeira, festa, alegria embriagante e celebração da própria vida que pulsa com sentimento comunitário. Uma realidade muito próxima dos terreiros de religiosidade de matriz africana que encontram na alegria, na festa e na dança um diálogo humanizado e íntimo com o sagrado. É o que Sodré (1988) chama de alacridade, uma abertura cósmica ao instante presente que experimento. É o riso que em mim nasce como experiência da potência sagrada que em mim habita e que me religa ao outro, ao mundo, ao cosmo. Fazendo-me pertencer a outros tempos, lugares e me conduzindo a um presente ressignificado.

Pelas vivências experimentadas e observadas, pelas rodas de conversa, pelas percepções das corporeidades e estética dos processos criativos pude compreender melhor os sentidos do pertencimento afro que vibram como energias circulares no Ponto de Cultura Galpão da Cena. Mesmo em pele branca, há um negro e negra que dança uma história e uma memória. Há uma negritude assumida como condição de beleza, virtude e criatividade, um corpo presente, mas que se percebe anterior, enraizado, aberto, plural, poético e sensível.

Mesmo encontrando em muitas falas alguns que não se “identificavam” enquanto negros ou negras, percebo que seus sentidos de pertencimento estavam localizados na própria forma de movimentação corporal, na ginga, na relação com a natureza, com o chão, na musicalidade e nas próprias vivências místicas experienciadas no Galpão. O corpo revela àquilo que a fala muitas vezes não consegue expressar.

Assim, o ato de permanecer no interior do Ceará, participando e integrando o cenário da dança, é provocar outras sensações, percepções e modos de produzir dança contemporânea. Não é simplesmente dançar por dançar, mas descolonizar pensamentos, sentimentos, movimentações, relacionamentos e gestos. É assumir-se enquanto negro, negra, indígena, capaz de se reinventar a cada instante, encantando o mundo e a si

mesmo, numa outra lógica de participar do mundo, começando de dentro, reencontrando nossas raízes mais profundas. E assim sigo...

Vou dançando e voltando em tempos fraturados, partidos...
Meus pés tocam o vento das seivas do chão
Meu olhar vai para além daqui, alcança outros corpos,
outros espíritos, outros mundos, outras vidas.
Enquanto danço me pertenco, me acolho, me perco e me acho...
Tudo que tenho e sou vem do canto da lua,
seu brilho das noites escuras me conta histórias de minha avó,
do meu avô, dos meus ancestrais, de onde vim!
E assim sigo... meu corpo clama e eu danço.
Danço pelo contorno das árvores, pelo movimento dos rios e mares,
ao som dos bichos, pelo reflexo das cores da terra.
Sou oferenda aos Orixás e minha dança é minha graça, meu altar negro...
Nasci nas matas, vim antes de hoje, de agora... brinquei com as formigas e
com elas aprendi a arte da colaboração.
O som dos tambores acordou minha alma para esta dança híbrida, de cor
preta e bonita, com suor, sangue e potência.
Pareço mais um bicho que pensa com o nariz, com os sentidos outros.
Esta dança não é uma atividade é um forma de existir no mundo, uma
maneira de tornar-se vivo em várias dimensões e existências.
E assim sigo...
Danço...
Para libertar os cativos de si mesmo,
Para instaurar o reino dos diferentes
Para recriar os nomes, os conceitos, as coisas.
Para reencantar o mundo e os seres, com as tintas das plantas, os colares
das pedras, as vestes das águas.

(Rinaldo Mesquita, abril/2016).

REFERÊNCIAS:

ACOGNY, Patrick. **Dança Negra segundo Patrick Acogny. 2008. Disponível em:** <http://seraquecultural.blogspot.com.br/p/nuclo-de-estudos.html>. Acesso em: 07/01/2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**; tradutor Vinícius Nicastro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009. 92p.

AMANTINO, Márcia. **E eram todos pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas.** In: DEL PRIORE, Mary e AMANTINO, Marcia (Orgs.). **História do Corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. 568p.

ANDRÉ, Marli Eliza D.A. **Etnografia da prática escolar.** 18ª Ed. Campinas-SP: Papirus, 2011.

ARAGÃO, R.B. **Índios do Ceará e Topônimos indígenas.** Fortaleza: Barraca do Escritor Cearense, 1994.

ASSUMPÇÃO, Andréa Chistina Rufino. **O balé clássico e a dança contemporânea na formação humana: caminhos para emancipação.** In pensar a prática n.6, 1-19, jun/jul 2002-2003.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade.** 3. ed., Coleção Travessia do século. Campinas, Papirus, 1994.

BÂ, Hampaté A. **A Tradição Viva** In: VERBO, J-KI: **História Geral da África**, São Paulo, Ed. Ática: 2010. Páginas 167-212.

BADIOU, Alain. **Ética. Um Ensaio sobre a Consciência do Mal.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BÁRBARA, Rosamaria S. **A dança sagrada do vento.** In: Martin & Lody (Orgs.). **Faimará, o caçador traz alegria.** Rio de Janeiro: Pallas, 1999, p. 150-164.

BÁRBARA, Rosamaria S. **A dança das Aiabás: dança corpo e cotidiano das mulheres de candomblé.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Sociologia. Universidade de São Paulo- USP, 2002.

BARDAWIL, Andréa. **Tecido Afetivo: por uma dramaturgia do encontro.** Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010. 96p.

BARDAWIL, Andréa. **Um avesso possível do olhar.** In: WOSNIAK, Cristiane e MARINHO, Nirvana. **O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis.** Joinville: Nova Letra, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

BEZERRA, Laise Tavares Padilha; PORPINO, Karenine de Oliveira. **Entre corpos reais e virtuais: reflexões da dança contemporânea para pensar o corpo na educação física**. In pensar a prática n.2 vol. 10, 275-290. Set. 2007

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOFF, Leonardo. **Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e Modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. – 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano**. Revista história em reflexão: vol.2 n.4- UFJD – Dourados jul/dez. 2008.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: uma análise dos paralelos entre a física moderna e o misticismo oriental**. Tradução de José Fernandes Dias. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 2011.

CAPRA, Fritjof. **O Ponto de Mutação. A ciência, a sociedade e a cultura emergente**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1981.

CARVALHO, Marco Antônio de. **Cultura Negra**. São Paulo: Editora Três, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTE, Ruth; GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **Educação Biocêntrica: Ciência, Arte, Mística, Amor e Transformação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. 312 p.

CECCARELLI, Paulo Roberto. **Uma breve história do corpo**. 2011. Disponível em: <<http://www.ceccarelli.psc.br/paulorobertoceccarelli/>>. Acesso em: 22 /maio/2015.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2003.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2001.

CORTES, Gustavo Pereira. **Dança Brasil**. Belo Horizonte, MG: Editora Leitura, 2000.

DAMASCENO, Maria Nobre; SALES, Celecina Veras (Orgs.). **O caminho se faz ao caminhar: elementos teóricos e práticas na pesquisa qualitativa**. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa**. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2. ed. Porto Alegre: ARTMED, 2006.

DOMINGOS, Luís Tomás. **A influência da religiosidade africana na sociedade brasileira: o olhar de um africano**. In: SOTER (org.). Anais do 22º Congresso Anual da Sociedade de Teologia e Ciências da Religião. Vol. 3. São Paulo: Paulinas, 2009. (versão digital). pp.(52-69) Disponível em: <<http://www.paulinas.org.br/ciberteologia/wp-content/uploads/2010/03/03-Livrodigital-SOTER>> 2009.pdf. Visualizado em: 07/04/2015.

DOMINGOS, Luís Tomás. **Corpo e a Corporeidade Negra na cosmovisão Africana: um recurso pedagógico ao ensino da história afro-brasileira**. III Seminário Nacional de Estudos de História e Culturas afro-brasileiras e indígenas. Campina Grande: Realize editora, 2010.

DOMINGOS, Luís Tomás. **A visão Africana em relação à natureza**. Anais do III encontro nacional do GT história das religiões e das religiosidades – ANPUH -Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. IN: Revista Brasileira de História das Religiões. Maringá (PR) v. III n.9, jan/2011. ISSN 1983-2859.

ELLMERICH, Luís; PINTO, Clarice. **Manual do balé**. 2.ed. São Paulo: Irmãos Vitale, 1972.

ELLMERICH, Luís. **História da Dança**. 4. ed. São Paulo: Nacional, 1987.

ERAMO, Fabiana. **Infinita beleza: O sétimo sentido. A linguagem do corpo e a inteligência dos sentidos na performance da dança afro**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense-UFF, 2010.

FABIÃO, Eleonora B. **Definir performance é um falso problema**. Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 07 set., 2009.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FARACO & MOURA, **Língua e Literatura**- 2º grau, vol. 1, São Paulo: Editora Ática, 1995.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **As trajetórias da dança afro americana: a contemporaneidade da Urban Bush Women Company**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNESP. São Paulo, 2010.

_____. **Negritudes na Diáspora: Quantas danças cabem num conceito**. Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança- UNESP. São Paulo, 2013.

FIGUEIREDO, João B.A. **Educação ambiental dialógica: As contribuições de Paulo Freire e a cultura sertaneja nordestina**. Fortaleza: Edições UFC, 2007. 395p.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **As religiões de matrizes africanas, resistência e contexto escolar: entre encruzilhadas**. In: MACHADO, Adilbênia Freire; ALVES, Maria Kellynia Farias e PETIT, Sandra Haydée (Orgs.). **Memórias de Baobá II**. Fortaleza: Impreço, 2015. 250p.

FONSECA, Vítor da. **Da filogênese à ontogênese da motricidade**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**; tradução de Raquel Ramalhe. 20ª ed. Petrópolis, Vozes, 1999. 288p.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

GADELHA, Rosa Cristina Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Sociologia. Universidade Federal do Ceará – UFC, 2010.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Trad. de Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA, Ângela & HASS, Aline Nogueira. **Ritmo e Dança**. 1.ed. Canoas, RS. Editora da ULBRA, 2003.

GIDDENS, A. **The Consequences of Modernity**. Cambridge: Polity Press, 1990.

GIL, José: **Movimento Total – O Corpo e a Dança**, São Paulo: Iluminuras, 2002 (3ª impressão, 2013)- 208p.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo: dos mitos de criação ao big bang**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GONÇALVES, Maria da Graça Giradi. Martha Graham: **dança corpo e comunicação**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Universidade de Sorocaba, São Paulo, 2009. 143 f.

GONÇALVES, M.A.S. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

GUERÒULT, M. **Descartes según l'order de las rasons**. Lâme et Dieu, Vol. I, Paris: Aubier, 1968

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na pós-modernidade**; tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11 ed. – reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Quem precisa de Identidade?**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 10 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**; Liv Sovik (Org.); Tradução de Adelaide La Guardia Resende... [et al]. 1ª ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HANNA, Judith L. **Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação e desejo**. Rio de Janeiro: Roco, 1999.

HARVEY, D. **The Condition of Post-Modernity**. Oxford: Oxford University Press, 1989.

HISSA, C.E. V; NOGUEIRA, M. L. M. **Cidade-corpo**. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.54-77, Jan. /jun. 2013.

INOCÊNCIO, Nelson Olokofá. **Corpo negro na cultura visual brasileira**. Educação Africanidades Brasil, v.1, Brasília: CEAD, 2006, pp. 185-191.

KUJAWSKI, Gilberto de Melo. **A crise do século XX**. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

LACLAU, E. **New Reflections on the Resolution o four Time**. Londres: Verso, 1990.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J-B. **The Language of Psychoanalysis**. Londres: Hogarth Press, 1985.

LE BON, G. **Les lois psychologiques de l'évolution des peuples**. Paris, s. e. (1ª. ed.: 1894), 1902.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na idade média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE, Fábio. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. In: **Introdução aos Estudos sobre África Contemporânea**. São Paulo: Centro de Estudos Africanos da USP, 1984.

LIPOVETSKY, Gilles. **Tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcelona, 2004.

LODY, Raul e SABINO, Jorge: **Danças de matriz africana: antropologia dos movimentos**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LÜDKE, Menga e ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silvio Santiago. 15ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACEDO, Roberto Sidnei. GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro: sobre a questão da qualidade na pesquisa qualitativa**. Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. **A Etnopesquisa Crítica e Multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2004. OLIVEIRA, Eduardo David de. **Epistemologia da Ancestralidade- Preâmbulo**.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e Encantamento: Filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. 2014. 242 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MATOS, Kelma Socorro Lopes de; VIEIRA, Sofia Lerche. **Pesquisa Educacional: o prazer de conhecer**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The Visible and the invisible**. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

MBEMBE, Achille. **As formas africanas de auto-inscrição**. Revista Estudos Afro-Asiáticos, ano 23, nº 1, 2001, PP. 171-209.

MINAYO, Maria Célia de Sousa. **Pesquisa social: teoria método e criatividade**. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

MORENO, Gerson. **Dança Balé Baião: 20 anos em companhia**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

MORIN, Edgar. **O Método 4. As Ideias: Habitat, Vida, Costumes, Organização**. Porto Alegre: Sulina, 1998.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade: os sete saberes e outros ensaios**; Maria da Conceição de Almeida, Edgard de Assis Carvalho. (Orgs.) – 5. Ed. – São Paulo: Cortez, 2009.

_____. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução: Eloá Jacobina. -20ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand, 2012. 128p.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus identidade negra** – 4ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 128p.

_____. **Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil**. REVISTA USP, São Paulo, n.68, p. 46-57, dezembro/fevereiro 2005-2006.

NORONHA, Daisy Pires; FERREIRA, Sueli Mara S. P. **Revisões de literatura**. In: CAMPELLO, Bernadete Santos; CONDÓN, Beatriz Valadares; KREMER, Jeannette Marguerite (Orgs). **Fontes de informação para pesquisadores e profissionais**. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo: **Cosmovisão Africana no Brasil – Elementos para uma filosofia afrodescendente**. Curitiba, Editora Gráfica Popular, 2006.

OLIVEIRA, Eduardo David de: **Filosofia da Ancestralidade – Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Curitiba, Editora Gráfica Popular, 2007. 360p.

_____: **Filosofia da Ancestralidade como filosofia africana: Educação e Cultura afro-brasileira**. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. nº 18: maio-out/2012, p. 28-49.

_____: **Estética da Libertação: Filosofia Africano-brasileira e latino-americana – A produção de sentido**. In MACHADO, Adilbênia Freire; ALVES, Maria Kellynia Farias e PETIT, Sandra Haydée (Orgs.). **Memórias de Baobá II**. Fortaleza: Impreço, 2015. 250p.

OLIVEIRA, Julvan Moreira de. *Africanidades e Educação: ancestralidade, identidade e oralidade no pensamento de Kabengele Munanga*. 2009. 298 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo – USP.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIVA, Eduardo França. **Corpos pretos e mestiços no mundo moderno: deslocamento de gente, trânsito de imagens**. In: DEL PRIORE, Mary e AMANTINO, Marcia (Orgs.). **História do Corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 568p.

PARDO, J.L. **El sujeto inevitable**. In: CRUZ, M. (Org.). **Tiempo de subjetividade**. Barcelona: Paidós, 1996.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professores e professoras** – contribuições do legado africano para implementação da Lei nº 10.639/2003- Fortaleza: ed. UECE, 2015. 261p.

PRADIER, Jean – M. **Etnocenologia**. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume; Gipecit, 1998.

RAMOSE, M. B., **the death of democracy and the resurrection of timocracy, in Journal of Moral Education**, 2010, Vol. 39, nº 3 , p. 291-303

_____. **Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana**. Ensaios Filosóficos, Volume IV - outubro/2011.

REIGOTA, M.A.S. **Ciência e Sustentabilidade: a Contribuição da educação ambiental**. *Revista de Avaliação da Educação Superior*, v. 12, p. 219-232, 2007. Disponível em:< www.scielo.br/pdf/aval/v12n2/a03v12n2.pdf >acesso em 13/fev./2015.

REY, Alain (org.). **Le Robert- Dictionnaire Historique de la Langue Française**. Paris: Le Robert, 1998.

RIBAS, Tomás. **Que é o ballet**. 3. Ed. Lisboa: Coleção Arcádia, 1959. (arte).

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **De Boca Perfumada a Ouvidos Dóceis e Limpos: Ancestralidades Africanas, Tradição Oral e Cultura Brasileira**. *Itinerários*, Araraquara, Nº 13, 1998.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma Africana no Brasil: Os Iorubás**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.

ROCHA, Eduardo: **O continente que deu ritmo ao mundo**. In: *Revista Biblioteca Entrelivros- Vozes da África*. São Paulo, Duetto, edição especial n.6, p. 24-27, 2008.

RODGERS, Rod. **Don't tell me who I am**. In: BROWN, Jean Morrison; MINDLIN, Naomi and WOODFORD, Charles H. *The vision of modern dance: in the words of its creators*. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 1998, p. 187-191.

RODRIGUES, R. N. **A criminalidade e a imputabilidade à luz da evolução social e mental**. In: As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RODRIGUES, Vera. (Org.). **Muda o mundo, Raimundo: educação ambiental no ensino básico do Brasil**. Brasília: WWF/MMA, 1997. p. 157-160

SANDER, Jardel. **Corporeidades contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir**. Fractal: Revista de Psicologia, v.21 – n. 2, p. 387-408, Maio/Ago – 2009.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade: O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil**. Tradução: Vera Ribeiro. Salvador: Edufba; Pallas, 2007. 335 p.

SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006. 160 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Eusébio Lôbo da: **O corpo na capoeira**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Corporalidade e Liturgia Negra**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Negro-brasileiro-Negro – nº 25, BR, ed. IPHAN, 1997.

SODRÉ, Muniz: **O Terreiro e a Cidade**. Petrópolis-RJ, Ed. Vozes Ltda., 1988.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **Claros e Escuros. Identidade, Povo e Mídia no Brasil**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

SOUZA, Florentina (2007). **Memória e Performance nas Culturas Afro-brasileiras**. In: Marcos Antônio Alexandre (org.) **Representações Performáticas Brasileiras: Teorias, Práticas e suas Interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

SOUZA, Marina de Melo e. **África e Brasil africano**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

STOCKING JR, George W. **Race, culture and evolution. Essays in the history of anthropology**. Chicago, University of Chicago Press, 1968.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social – Métodos e técnicas**. 3ª Ed. São Paulo: Atlas, 2010.

TEMPELS, Placide. **La philosophie bantoue**. Paris: Présence Africaine, 1945.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal dança contemporânea**. Disponível em: www.idanca.net. Publicado em 17/abril/2006. Acesso em: 18/08/2015.

TORO, Rolando. **Biodanza**. 2ª ed. São Paulo: Olavobras, 2005. 160p.

VIANA, Klauss. **A Dança**, São Paulo-SP, Edições Siciliano, 1991;

WISSMANN, Ana Elise Lopes. **Uma breve dissertação sobre a história da dança através das épocas**. Disponível em: <http://www.balletgutierrez.com.br/historiadan.htm>. Acesso em 07/agos. 2015.

APÊNDICE

APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA APLICADA AOS ARTISTAS DO PONTO DE CULTURA GALPÃO DA CENA DE ITAPIPOCA-CE.

(Entrevistas realizadas no Galpão da Cena no período de 15/04/2015 à 20/07/2015)

1. Qual a visão de corpo vivenciada no galpão da cena?
2. O que você entende por ancestralidade?
3. Existe alguma relação entre ancestralidade e a dança que vocês vivenciam?
4. Que tipo de danças se experimenta no Galpão da Cena?
5. O que te inspira a dançar?
6. Que marcas de pertencimento afro consegue identificar nas práticas corporais vivenciadas no Galpão?
7. E em sua vida?
8. Como acontecem os processos de montagem dos espetáculos? Existem algumas referências que os guia para a construção dos trabalhos?
9. Além do Galpão, que outros espaços sociais vocês atuam em Itapipoca?

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa. Sua participação é importante, porém, você não deve participar contra a sua vontade. Leia atentamente as informações abaixo e faça qualquer pergunta que desejar, para que todos os procedimentos desta pesquisa sejam esclarecidos.

A investigação está voltada para a análise da relação entre Corpo e Ancestralidade em Danças Negras Brasileiras Contemporâneas e os processos de pertencimento afro vivenciados entre os (as) dançarinos (as) do Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE. Neste sentido, com o intuito de finalizarmos o relatório da pesquisa contamos com sua colaboração para participar de um último momento caracterizado pela entrevista. Lembramos que sua colaboração é fundamental para o nosso estudo. Evidenciamos ainda que o uso explícito de seu nome original nos depoimentos no corpo da pesquisa está colocado como legitimidade do trabalho específico desenvolvido por você no Galpão.

1. **Envolvimento na pesquisa:** *Você tem liberdade de se recusar a participar e ainda se recusar a continuar participando em qualquer fase da pesquisa, sem qualquer prejuízo para você. Sempre que quiser poderá pedir mais informações sobre a pesquisa através do telefone do (a) pesquisador (a).*
2. **Riscos e desconforto:** *A participação nesta pesquisa não traz complicações legais. Os procedimentos adotados nesta pesquisa obedecem aos Critérios da Ética em Pesquisa com Seres Humanos conforme Resolução no. 196/96 do Conselho Nacional de Saúde. Nenhum dos procedimentos usados oferece riscos à sua dignidade.*

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO NA UTILIZAÇÃO DE MEU NOME NO CORPO DESTA PESQUISA SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Itapipoca, 15/04/2015.

Nome completo e legível do entrevistado

Nome completo e legível do Pesquisador

Assinatura do entrevistado

Assinatura do Pesquisador

ANEXOS**ANEXO A – FOTOGRAFIAS DE AULAS, EXERCÍCIOS CORPORAIS,
ESPETÁCULOS DE DANÇA NO PONTO DE CULTURA GALPÃO DA CENA
DE ITAPIPOCA-CE E OUTROS ESPAÇOS SOCIAIS.**

Figura 35 - Aula de corpo - Escola Livre de Dança - Galpão da Cena. Foto: Rinardo Mesquita.



Figura 36 - Exercícios de corpubuntu - Escola Livre de Dança. Foto Rafaela Lima.



Figura 37- Exercícios experimentais do corpo ancestral africano.

ANEXO B- FOTOS DAS OFICINAS SOBRE CORPOREIDADES AFRO-BRASILEIRAS NA UNILAB-CE. COMPARTILHA DOS EXERCÍCIOS VIVENCIADOS NO GALPÃO DA CENA COM ESTUDANTES DA UNILAB.



Figura 38- Exercícios do olhar - Corporeidades afrobiocêntricas. Estudantes da UNILAB- CE. Março/2016. Foto: Rinardo Mesquita.



Figura 39- Minicurso corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea. Estudantes da UNILAB-CE. Outubro/2015. Foto: Rinardo Mesquita.



Figura 40 - Minicurso corporeidades afro-brasileiras na cena contemporânea. Estudantes da UNILAB-CE. Outubro/2015. Foto: Rinardo Mesquita.

**ANEXO C- MARCADORES DE PERTENCIMENTO AFRO NO PONTO DE
CULTURA GALPÃO DA CENA – ITAPIPOCA-CE. FOTOS DE
ESPETÁCULOS E VIVÊNCIAS.**



Figura 41- Vivência de preparação dos grãos da terra- Espetáculo Bori. Dezembro/2015 - Foto: Rinardo Mesquita



Figura 42- Aula o corpo afroancestral - Escola Livre de Dança. Julho/2015. Foto: Rinardo Mesquita.



Figura 43- Oficina- Dança dos Orixás com alunos de escolas públicas. Novembro/2015 - Foto: Rinardo Mesquita.

**ANEXO D- MARCADORES DE PERTENCIMENTO AFRO POR MEIO DE
ESPETÁCULOS CÊNICOS DE DANÇAS NEGRAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS NO GALPÃO DA CENA.**



Figura 44- Espetáculo- Prelúdios para danças caboclas - Galpão da Cena. Em cena Viana Júnior e Gerson Moreno. Foto: Núcleo Advento.



Figura 45- Espetáculo Bori no Dragão do Mar. Foto:Núcleo Advento.

**ANEXO E- MARCADORES DE PERTENCIMENTO AFRO POR MEIO DE
ESPETÁCULOS CÊNICOS DE DANÇAS NEGRAS BRASILEIRAS
CONTEMPORÂNEAS NO GALPÃO DA CENA.**



Figura 46- Na sequência espetáculo Bori e Figura 47 - Bloco afrobaiano carnaval de 2016 em Itapipoca-Ce. Fotos: Núcleo Advento.



Figura 48- Na sequência tambores afrobaiano e Figura 49- Comunidade quilombola de Água Preta em cena com uma das fundadoras da comunidade. Apresentação no Galpão da Cena.

