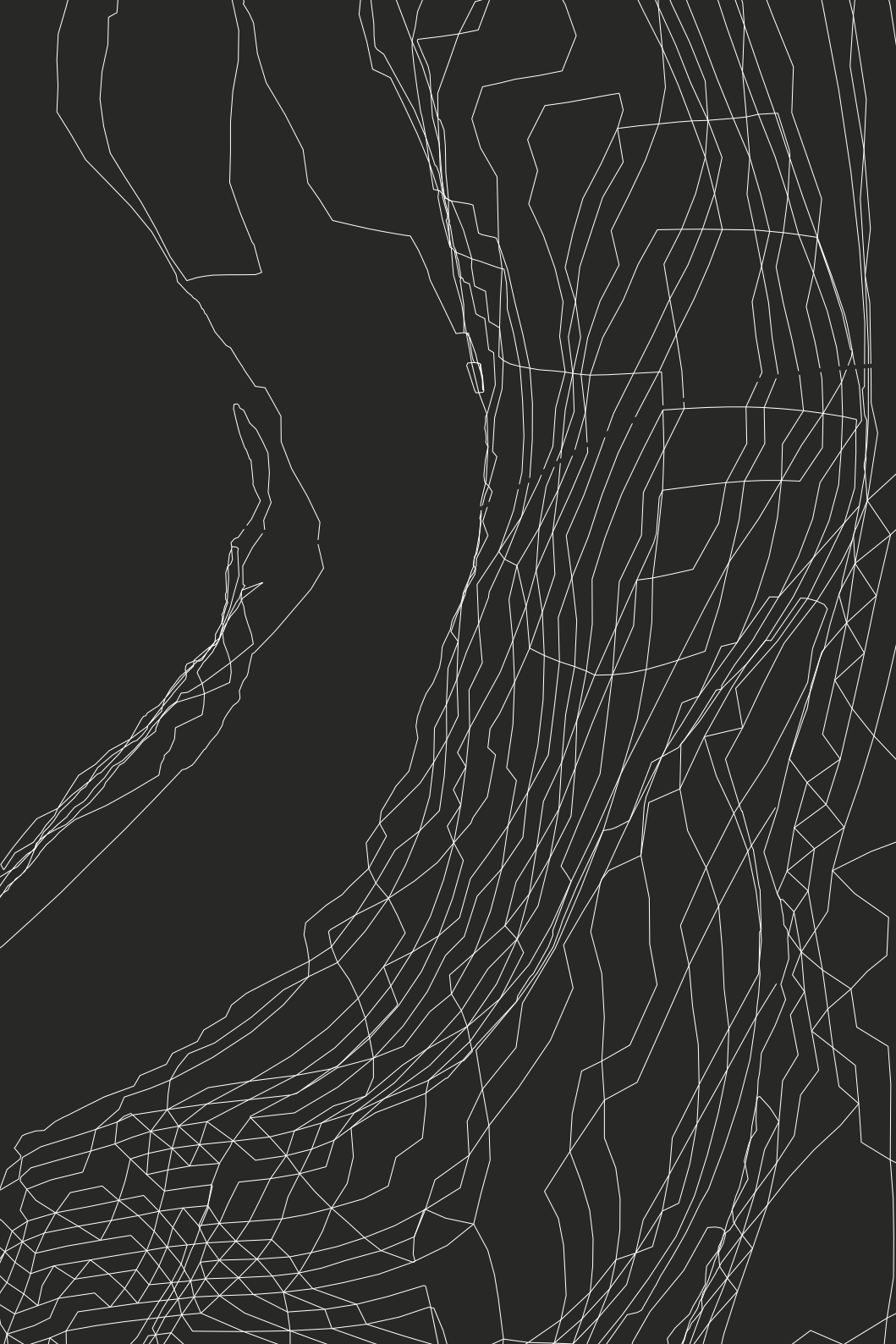


Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

ENSINO E CRIAÇÃO EM DANÇAS AFROANCESTRAIS

Gerson Moreno



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

ENSINO E CRIAÇÃO EM DANÇAS AFROANCESTRAIS

Gerson Moreno

1ª edição | Fortaleza - CE | 2025



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Góes (Lei Complementar n. 195/2022).



Universidade Estadual do Ceará (Uece)

REITOR

Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR

Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Ana Carolina Costa Pereira

Ana Cristina de Moraes

André Lima Sousa

Antonio Rodrigues Ferreira Júnior

Daniele Alves Ferreira

Fagner Cavalcante Patrocínio dos Santos

Germana Costa Paixão

Heraldo Simões Ferreira

Jamili Silva Fialho

Lia Pinheiro Barbosa

Maria do Socorro Pinheiro

Paula Bittencourt Vago

Paula Fabrícia Brandão Aguiar Mesquita

Sandra Maria Gadelha de Carvalho

Sarah Maria Forte Diogo

Vicente Thiago Freire Brazil



Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult CE)

GOVERNADOR DO CEARÁ

Elmano de Freitas da Costa

VICE-GOVERNADORA DO CEARÁ

Jade Afonso Romero

SECRETÁRIA DA CULTURA

Luisa Cella de Arruda Coelho

SECRETÁRIO EXECUTIVO DA CULTURA

Rafael Cordeiro Felismino

SECRETÁRIA EXECUTIVA DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA DA CULTURA

Gecíola Fonseca Torres

COORDENADORIA DE FORMAÇÃO, LIVRO E LEITURA

Ernesto de Sousa Gadelha Costa

EQUIPE DA COORDENADORIA DE CONHECIMENTO E FORMAÇÃO

Adson Rodrigo Silva Pinheiro

Francisca Maura Isidório

Indira Marcondes Arruda

Jessé Albino Santana

Keila Giullianna Braga Reis

Kilviany Pereira de Sousa

Maria Janete Venâncio Pinheiro

Nílbio Thé

Raquel Lopes da Silva

Tainá Oliveira Silva Santos



CEARÁ
GOVERNO DO ESTADO
SECRETARIA DA CULTURA

Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do
Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo
(Lei Complementar n. 195/2022)



MINISTÉRIO DA
CULTURA



Gestão do Programa Territórios de Criação

Mercúrio – Gestão, Produção e Ações Colaborativas e Casa das POC Produções Criativas

COORDENAÇÃO DAS AÇÕES

Camila Guerra
Nádia Sousa
Thyago Ribeiro

PRODUÇÃO

Ana Vieira
Gabriel de Sousa
Lorena Soares
Victor Hugo Leite

COMUNICAÇÃO

Angélica Maia
Carlos Weiber
Cris Maciel
Lucas Benedecti



© Copyright das(es) autoras(es).

1ª edição. 2024.

Direitos reservados desta edição:

Mercúrio Gestão, Produção e Ações Colaborativas

Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*

Efetuada depósito legal na Biblioteca Nacional

Coordenação editorial EdUECE

Cleudene Aragão e Nayana Pessoa

Curadoria da coleção

Prof. Dr. Alexandre Almeida Barbalho, Profa. Dra. Francimara Nogueira

Teixeira, Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira, Profa. Dra. Renata

Aparecida Felinto dos Santos e Profa. Dra. Tércia Montenegro Lemos

Coordenação executiva Territórios de Criação

Camila Guerra, Nádia Sousa e Thyago Ribeiro

Preparação e revisão

Mayara Gomes de Freitas

Projeto gráfico / Diagramação / Revisão gráfica

Carlos Weiber, Felipe Braga e Nilo Barreto

Bibliotecária: Meirilane Santos de Moraes Bastos CRB-3/785

M843e Moreno, Gerson

Ensino e criação em danças afroancestrais [recurso eletrônico] /
Gerson Moreno. - Fortaleza, CE: Editora da Uece, 2025.
(Coleção Territórios de Criação; 9).
PDF.

Inclui referências bibliográficas.
ISBN: 978-65-83910-56-1

1. Danças afro-brasileiras. 2. Dança - Aspectos antropológicos -
Brasil. I. Título. II. Série.

CDD: 793.31981

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE Av. Dr. Silas
Munguba, 1700 – Campus do Itaperi Reitoria – Fortaleza – Ceará. Cep
60714-903 Tel: (085) 3101-9893 www.uece.br/eduece eduece@uece.br

Dedico essas escreviDanças, experimentos, buscas e achados,
aos meus pais: **Maria Socorro Matias de Sousa e José Américo
de Sousa,**

serranos desbravadores que sempre me ensinaram sobre
resiliência e reinvenção.

À Cia Balé Baião de Itapipoca-CE, minha comunidade de dança,
Irmãs e irmãos dessa e de outras coexistências que virão.

Aos meus Orixás protetores e inspiradores:

Iemanjá, Odoiá! Odocyabá!

Oxum, Ora ie iê ô!

Xangô, Kaô Kabecilê!

Oxalá, Epá Babá!

Territórios de Criação: pesquisa e produção de conhecimento no campo das artes

Com grande diversidade de temas e propostas, a Coleção Territórios de Criação evidencia uma rica pluralidade de perspectivas epistêmicas. Essa produção é atravessada pela experiência dos agentes culturais e enriquecida pela troca de vivências no campo cultural. Tanto a produção acadêmica, como as diversas formulações aqui elaboradas ressignificam as práticas culturais e artísticas, em processo de mútua transformação.

Abrangendo pesquisas em áreas como fotografia, cinema contemporâneo, *performance*, patrimônio, dança, dramaturgia, arte urbana, artes gráficas, carnaval, o movimento junino e literatura marginal, a coleção reflete a profusão do pensamento e conhecimento formulados a partir dessas expressões culturais. Todos esses campos são atravessados por diálogos com o pensamento feminista, questões de ancestralidade e interseccionalidades, como gênero, sexualidade, raça e etnia. As contribuições vêm de diferentes municípios cearenses, como Crato, Juazeiro, Barbalha, Iguatu, Senador Pompeu, Itapipoca e Fortaleza.

O resultado é este panorama rico e multifacetado de perspectivas e sensibilidades, de olhares e sensibilidades que inundam o nosso campo cultural com o conhecimento produzido pelos pesquisadores selecionados no edital Territórios de Criação,

aos quais agradecemos desde já o interesse nessa partilha, que aqui se materializa em parceria com a Universidade Estadual do Ceará, por meio da EdUece.

Financiado com recursos federais oriundos da Lei Paulo Gustavo, este projeto integra uma série de importantes iniciativas de fomento realizadas pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. Esta ação fortalece a pesquisa e a produção cultural no Ceará, conectando o estado ao restante do Brasil e do mundo.

A intenção é transformar essas iniciativas em uma ação contínua para que, periodicamente, um grupo diversificado de pesquisadores e pesquisadoras dos municípios cearenses tenha suas publicações financiadas e disponibilizadas nas bibliotecas. Além disso, esta política, ao estimular a visibilidade dessa produção local, contribui para a inserção de nossos agentes culturais em circuitos acadêmico-científicos, oportunizando momentos de troca de experiências e difusão de saberes gestados a partir de dinâmicas da cultura cearense.

Viabilizar e implementar estas ações e estratégias é uma grande satisfação para a Secult Ceará. Isso só é possível graças à confiança e ao engajamento dos pesquisadores e pesquisadoras que apostam nos projetos e parcerias, comprometidos com a execução e sucesso desta política de publicações. Com isso, estamos valorizando cada vez mais a cultura cearense e o trabalho destes atores, destacando a importância da pesquisa, da reflexão e de novas ideias para o setor cultural.

Valorizar a pesquisa e a reflexão sobre o campo da cultura no Ceará é reconhecer a relevância da qualificação dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura. Esses profissionais desempe-

nham um papel crucial para a reverberação das políticas públicas e, conseqüentemente, para o fortalecimento dos territórios, promovendo suas respectivas identidades e singularidades.

Ao investir nessas políticas, o Governo do Ceará não apenas impulsiona a cultura e as artes, mas também contribui para posicionar o estado como referência nacional na produção de conhecimento e assegurando um acesso mais democrático ao conhecimento acadêmico em torno da cultura e das políticas culturais.

Luisa Cella de Arruda Coelho
Secretária da Cultura do Ceará

Difundindo conhecimento no campo das artes e da cultura

A formação em arte e cultura tem se revelado como um pilar de crescente relevância na política cultural do Ceará, estabelecendo-se, ao longo do tempo, como um dos eixos fundamentais dessa estratégia. A criação de programas governamentais direcionados nos planos plurianuais 2020-2023 e 2024-2027, com enfoque no desenvolvimento do conhecimento, na formação, no livro e na leitura, constitui um testemunho eloquente deste fenômeno. Em paralelo, a expansão e descentralização de programas e ações formativas, impulsionadas pela Rede Pública de Espaços e Equipamentos Culturais do Estado do Ceará (RECE) e por editais específicos destinados a tal finalidade, conferem uma materialidade palpável a esse processo em curso.

À medida que a política de formação artística e cultural adquiriu relevância e maior escala, vislumbrou-se a necessidade de multiplicar ações e estratégias que ampliassem sua abrangência, entre as quais se destaca a promoção do acesso ao conhecimento produzido no âmbito do campo cultural. Com esse intuito, a Secult e a EdUece uniram esforços para propor a criação do selo Arte, Cultura e Conhecimento, uma linha editorial destinada a difundir saberes e práticas gerados em torno das artes e da cultura. Essa iniciativa valoriza a pesquisa e a construção do conhecimento sobre as dinâmicas que perpassam e constituem esse campo, com especial atenção ao contexto do nosso estado.

A presente coleção se alinha a um dos propósitos fundamentais do selo Arte, Cultura e Conhecimento, que visa disseminar, para além dos muros e repositórios acadêmicos, a produção intelectual que se configura em torno de temas e questões pertinentes ao setor artístico-cultural. De um lado, essa iniciativa busca contribuir para a democratização do acesso a tais conteúdos, favorecendo sua apropriação e instrumentalização por agentes culturais. De outro lado, almeja que essa produção epistêmica infiltre-se nas dinâmicas culturais, concorrendo para qualificar ainda mais os diversos agenciamentos estéticos, poéticos, produtivos e formativos, bem como as esferas políticas que os permeiam.

Marcada, simultaneamente, pela multiplicidade temática e singularidade das propostas autorais, a coleção Territórios de Criação apresenta um rico panorama de investigações realizadas por agentes que tornam suas práticas artístico-culturais porosas a formulações acadêmicas e vice-versa. Evidencia, dessa forma, a potência de pesquisas nutridas pelas vivências pessoais e experiências construídas em distintos contextos, apontando para um processo de retroalimentação entre fazeres do campo cultural e da academia. Nessa tessitura, expressões e linguagens culturais emergem, imbuídas de um pensamento que, de modo entrecruzado, contemporâneo e ancestral, entrelaça-se às problematizações que dialogam com elementos interseccionais como gênero, sexualidade, raça e etnia.

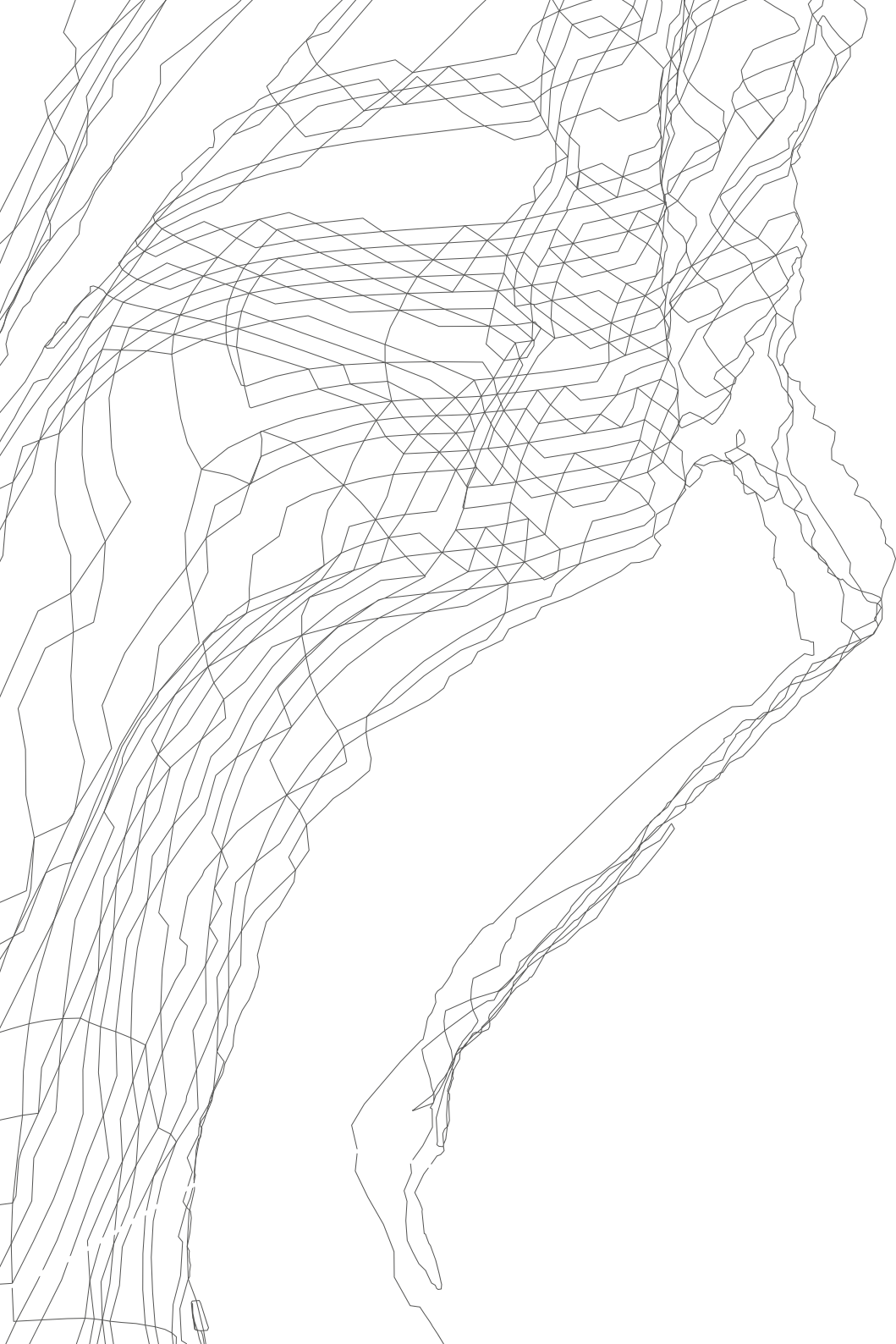
Esperamos, com a publicação da Coleção Territórios de Criação, estar dando mais um importante passo na direção do fortalecimento, ampliação e descentralização das ações voltadas

para a promoção do conhecimento e da formação em arte e cultura. Ao mesmo tempo, desejamos que a riqueza da produção epistêmica presente em seus volumes possa derramar-se sobre o campo cultural como a água que irriga e o adubo que fertiliza, reverberando nos agentes, em seus saberes, fazeres e agenciamentos. Em última instância, trata-se de uma forma de democratizar o acesso ao conhecimento, compartilhar sentidos, provocar o pensamento, movimentar a cultura.

Desejo a todas e todos uma excelente leitura!

Ernesto Gadelha

*Coordenador da Coordenadoria de Formação,
Livro e Leitura da Secult Ceará*



Sumário

- 21 Prefácio
- 27 Introdução – Agô para gerar
- 31 Abrindo portais
- 39 Danças afroancestrais – territórios
afetivos de resistência e reinvenção do
corpo contemporâneo
- 81 Trajetos artístico/pedagógicos: meus
lugares de corpo – escuta – fala
- 115 Proposições e exercícios para
vivências de danças afroancestrais
- 251 Cabeças sagradas: uma dança de
afetos e ritos afroancestrais
- 275 Relatos de experiências afrodançantes na
escola e comunidade
- 313 Velhas e novas conspirações:
considerações finais
- 319 Referências
- 325 Gratidanças e abraxés

PREFÁCIO

A ESCRITA-DANÇA DE GERSON MORENO: afrocentrando corpocearensidades dancísticas

*O corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo
que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é
o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o
corpo que morre, é o corpo que vive.*

(Paulo Freire, 1985)

Este livro chega na hora certa e me/nos achega como um chamamento de compartilhadas e confluências do corpobaião Gerson Moreno, ativista de danças comunitárias que, ao longo de mais de trinta anos, vem afrocentrando o corpo-dança cearense territorializado em Itapipoca, cidade comovida pelas praias, serras e sertão.

Resultante de pesquisa de mestrado acadêmico, o que se lê nesta publicação histórica também nos lê quando, no sentido paulofreiriano, a leitura de mundo antecede a leitura da palavra e se materializa por um saber de experiência em um afrocentramento que foi sendo tecido, intuitivamente, até se perceber um saber especulativo nessa aproximação-diálogo-tensionamento com o corpo-ambiente acadêmico que nos desafia a construir hipóteses e elaborar sínteses provisórias.

Contudo, é na escrita em primeira pessoa do singular que este livro ganha corpo de permanência, cuja história é costurada de cumplicidades na contramão e a contrapelo no/como permanecer juntas. Para tanto, peço licença, peçamos licença! Para ler e escrever. Agô! Para ler e rememorar, sankofar. Agô! Para ler, corpor. Agô!

E para dançar com a escrita-dança de Gerson Moreno, dentre tantas outras, como portais dancísticos para o grande portal ancestral, em que cada palavra que Gerson usa se afrocentra nela, em um mover-com de cearensidades que bordam e transbordam saberes resilientes, estes aterrados e, ao mesmo tempo, disruptivos.

Pois, quando se escreve dançando afrocentradamente, uma outra escrita emerge. É corpalavreada e oralidadançada. Nela é possível se rememorar, na assinatura gersonbaionense, um movimento sankofa que nos convoca a olhar para o passado em busca do que precisa ser lembrado, e não mais esquecido: um pássaro com a cabeça voltada para trás ou por duas voltas justapostas, espelhadas, que lembram um coração. É corpo-imagem que a si (se) performa (n)essa escritura-permanência.

Este livro, por esse motivo, é a memória viva de uma cearensidade presente e pulsante, mas historicamente invisibilizada. A dança nele é corpo de chamamentos, batalhas e mandingas, entremeada de rezas, curas e ebós.

Ler Gerson é um mergulho em águas doces de Oxum e águas salgadas de Iemanjá, também nos encontros dessas águas, desde as superfícies e nascentes até suas profundezas enigmáticas.

Ler Gerson é sentir não só a força da palavra e, incluída nela, a força da imagem-desenho, ou seja, ele escreve dançando no que cada desenho dança imageticamente escrevendo, em que o nomear da legenda de cada ilustração é mais que explicação ou adorno, é conexão. Não à toa, ler Gerson é corpOrixá, é corpoCafuzo, é corpoCaboclo:

*CorpA contemporAncestral,
Rosto afro-indígena,
Encruzas e intersecções de saberes ancestrais,
Coexistências dançantes, territórios afetivos,
Xirê dos Orixás,
Cabaça-cabeça sagrada – Ori Singular
Corpo integral, consciente e emancipado, sujeito dançante de si em
comunidade
e Corpo cósmico, espiralar e rodante.*

Ler Gerson é um manejo em terras áridas de terras férteis quando o corpo pisa o chão batido ou arenoso para dele tirar danças e se enraizar. Em sua tradução/transcrição de Nêgo Bispo, ele nos lembra que “a terra é por excelência Território de diálogo por oferecer o jogo, o risco e o desafio. Escutamos o que ela tem a dizer, e, com o corpo, respondemos por meio de movimento”.

Ler Gerson é sentir o corpo consciente se organizando como dança comunitária, de sujeitos dançantes territoriais que

configuram, afetivamente, corpos-artistas como estratégias sensíveis de politização dancística, tornando-nos conscientes e nos mobilizando para tomarmos posição, ou seja, ler se deixando ler no que escreve e se inscreve no corpo cearense bonito para chover, que clama por suas afrocentralidades.

Assim, lemos Gerson que também nos lê quando oferece um manual de criação dancística ancorado em princípios regidos pelo comunitário, pelo senso de compartilhamento, pelas confluências, esse ajuntamento de corpos dançarinantes teimosos que configuram a experiência mais relevante da Dança dançada no Ceará, a Cia Balé Baião.

Trata-se, aqui, de uma materialidade inédita para a dança brasileira, e não apenas para a dança nordestina. Distintamente cearense, seu alicerce é tecido de experiências de ensino engenhadas pela Cia Balé Baião, no Ponto de Cultura Galpão da Cena, da cidade de Itapipoca.

Também, neste livro, configura-se um tratado para descolonizar danças, corpendo-as de um abraço ancestral na e pela educação não dissociada da experiência artística e das experimentações estéticas que bebem da sua água e se alimentam da comida para serem danças que integram e agregam.

Sendo um manual e um tratado, lembra-nos e convoca para que o corpo que dança perceba, dancisticamente, a ferida colonial, ainda aberta e não cicatrizada. Que este corpo dançante acorde do sono eurocentrado escravocrata que engessa corpos e os impende

tecer outros modos de dançar e ser dança. Que este corpo desperte e se perceba afrobrincante, e que Gerson nos lembre, ensinando-aprendendo, dando caminhos, procedimentos, pistas investigativas, acolhimentos moventes, improvisos confluentes sobre vivências e coexistências, das autonomias da vida que nos coloca em situações de composição para ser corpo, ser cena, ser comunidade.

Ler Gerson, contudo, exige atenção, compromisso, propósito, engajamento, tudo isso no sentido comovente, do mover com ele, pois não é um manual para salvar a dança dos males colonizantes; de outro modo, exige ritualidade em que cada palavra, cada expressão, cada desvio, cada assertividade, mostra e demonstra caminhos e caminhadas de percursos, travessias e pontes.

E, por fim, por enquanto, este livro é uma belíssima encruzilhada exuística, comunicação afrocentrada do ir podendo voltar e retomar em outra rota; e como bem já me disse esse grande amigo-irmão-guru-xamã Gerson: quando se dança (e mais ainda, quando dançamos juntas), acionamos portais ancestrais de transformação para permanências, convocando-nos para o compromisso e propósito na permissão de entrar e sair, e também de agradecer.

Agô e Adupé!

Joubert Arrais¹, 18 de novembro de 2024.

¹ **Joubert** de Albuquerque **Arrais** (CE) é artista da dança, professor universitário e pesquisador interdisciplinar.

INTRODUÇÃO

AGÔ PARA GERAR

O corpo que sou pede agô
Permissão para entrar na roda
Compor a gira, virar rodante e espiral
Pede licença para trabalhar nesse terreiro bonito
E que seja de axé, e que seja bendito!

Meus pés pedem agô para pisarem nesse chão
e fincarem raízes no passinho sagrado

Minhas pernas pedem agô
Ajoelham-se para reverenciar as mestras e mestres dessa casa
Aos novinhos e troncos velhos

Meus quadris pedem agô e rebolam
Requebrando sabedorias que nascem no ventre divino

Meu tronco pede agô e ondula, serpenteia e saculeja
Evocando os sentidos flexíveis da vida e do conhecimento

Meu peito pede agô e projeta-se para o mundo
Abre-se disponível para acolher e ofertar afetos
Meus braços pedem agô e viram armas de luta
Espadas, lanças, escudos
Travam batalhas e militâncias

Minhas mãos pedem agô e viram conchas d'água
Pelos dedos respingam afagos, carícias e cuidados

Salve cabeça minha, eu te saúdo e te reverencio
Minha testa vai ao chão: Salve Orí Sagrado e singular
Deusa, Deus que em mim habita
Salve orixá interior, meus guias, mestres e protetores
Caboclos, encantados e mentores
Em mim toda fúria e ternura necessárias
Em nós a cura, para nós a permissão

Nesse agô me afirmo Corpo-dança afroancestral
Me assento com as forças criativas/criadoras
que antecedem minha existência
E me faço corporeidade viva, militante
e aguerrida no aqui e agora!

(Reza-poesia-dança de Gerson Moreno)



CorpA contemporAncestral – Ilustração de Gerson Moreno

ABRINDO PORTAIS

O desejo de me reconectar com minhas ancestralidades negras/indígenas/interioranas me trouxeram até aqui. À proporção que me fiz artista do corpo (dançarino e coreógrafo), pedagogo e educador atuante em Itapipoca-CE, fui gradativamente tendo permissão de abrir caminhos, portais e porteiras para a pesquisa em *Danças contemporâneas afrorreferenciadas*, também chamadas de *Danças negras contemporâneas*, *danças afrocontemporâneas*, *Danças afroancestrais*, dentre nomes similares.

Antes de falar de dança, de suas possibilidades de criação e ensino, preciso evocar os(as) corpos/corpas, territórios singulares e plurais, em que pulsam memórias e afetos. E de quais corpos/as me proponho a falar? Que cores eles/elas têm? Onde habitam?

Corpos dissidentes sempre foram ameaça para os sistemas dominadores, sobretudo os corpos negros e indígenas. Por mais que tenham tentado destruir e dizimar as expressões culturais, afetivas e religiosas dos povos africanos na diáspora, não foi possível castrar suas memórias corporais que, guardadas na pele, ossos, músculos e espíritos, resistiram e se reinventaram no bojo dos quilombos, favelas, terreiros de Candomblé e Umbanda.

Os corpos contemporâneos, sobretudo os/as corpos/as pretos/as/es/periféricos/as continuam sendo ameaçados/as e invisibilizados/as em todas as instâncias sociais, especificamente

em âmbito escolar, no bojo da chamada “educação formal”. O racismo estrutural, herança colonial/escravocrata, anula e reprime as potências afetivas, subjetivas e criadoras desses corpos/as, em detrimento do “ensino bancário” que nos aponta Paulo Freire, em que não vai interessar saberes e conhecimentos que emanam do/a corpo/a, e sim os conteúdos necessários para se “passar de ano”, fazer uma prova de vestibular com eficiência e, posteriormente, garantir a entrada desses/as corpos/as competitivos/as no mercado de trabalho. E onde fica a dança no meio dessas análises todas?

A dança nasce, expande-se e reinventa-se no/s/nas corpo/s/corpos desde os primórdios de suas experiências comunitárias, manifestando anseios ritualísticos (desejo de aproximação e diálogo com suas dimensões sagradas) e expressão estética cotidiana (arte que se faz celebração da vida, interação e integração corpo a corpo). Os contextos que constituem os/as corpos/as em cada época, com suas ambiências e culturas diversas, foram determinantes para as definições de códigos, símbolos, passos, coreografias, performatividades e narrativas próprias que compõem/geram danças em específicos espaços humanos. As Danças Afro Diaspóricas são resultantes da teimosia e resiliência dos/as corpos/as escravizados/quilombolas/favelados que souberam, por meio de suas oralidades, guardar e transmitir suas danças sagradas, gestualidades e movências providas da África, que ganharam novas feições e modos de expressão em território brasileiro.

E aqui estamos nós, corpos/as herdeiros/as desses legados, teimando em dançar no compasso de nossas ancestralidades negras, dançar nas escolas, nos projetos sociais, nos espaços formais e não formais de ensino, nos palcos, teatros, terreiros, praças e salões comunitários, onde for possível abrir roda e gerar compartilhamentos. O sonho de nossos ancestrais segue sendo sonhado por mim, por nós.

Procuo abordar nessas escritas/compartilhamentos a importância pedagógica do “Corpo-dança afroancestral” numa perspectiva educacional/artística/comunitária, tendo a educação formal e não formal como territórios férteis de vivência, recriação e fruição das ancestralidades africanas brasileiras.

No 1º capítulo: Danças afroancestrais – territórios afetivos de resistência e reinvenção do corpo contemporâneo, traço panoramas sobre os legados de resistência, resiliência e reinvenção dos corpos/danças/afroancestrais/diaspóricos em território brasileiro ao longo da história, desde a senzala ao quilombo, à favela e à periferia.

No 2º capítulo: Trajetos artístico-pedagógicos: meus lugares de corpo – escuta – fala, compartilho os meus trajetos como artista, militante cultural e educador nas décadas de 1980 a 2000 na cidade de Itapipoca e região do Vale do Curu/Litoral Oeste do Ceará, enfatizando o engajamento e inserção nos movimentos sociais, carnavalescos, quilombolas e afrorreligiosos.

No 3º capítulo: Proposições e exercícios para vivências de danças afroancestrais, apresento propostas de exercícios, jogos e treinamentos em danças afroancestrais, construídos, codificados e catalogados ao longo do processo de pesquisa, destinados a práticas de preparação corporal e composição coreográfica.

No 4º capítulo: Cabeças sagradas, uma dança de afetos e ritos afroancestrais, trago a experiência da montagem coreográfica *Cabeças Sagradas* a partir de sua sinopse, obra resultante de experimentações dançantes com 31 pessoas distintas desenvolvidas no 2º semestre do curso *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea*.

No 5º capítulo: Relatos de experiências afrodançantes na escola, celebro as experiências salutaras de ensino/criação em danças afroancestrais desenvolvidas por 04 artistas-docentes de Fortaleza-CE (ex-cursistas) dentro de escolas, projetos educacionais e grupos artísticos comunitários da capital.

No 6º e último capítulo: Velhas e novas conspirações, faço as considerações finais da pesquisa, evocando os desafios, utopias e possíveis estratégias de atuação dos/as artistas-docentes no bojo do ensino formal e não formal, vislumbrando a descolonização e emancipação dos/as corpos/as por meio da dança.

Entre um capítulo e outro, compartilho também algumas poesias (Rezas-poesias-danças) e ilustrações (desenhos feitos à mão e digitalizados) feitas por mim, atravessadas e inspiradas

nessas afrovivências. As poesias são propostas de partituras coreográficas a serem dançadas-rezadas, em que pedido, louvor e afirmação se fundem em imagéticas possibilidades ritualísticas-cênicas. As ilustrações se propõem a canalizar e a sintetizar as temáticas investigadas ao longo da pesquisa, contornando formas inacabadas, linhas contínuas e quebradas, texturas e espessuras espaciais, riscos-movimentações de uma pemba sagrada.

No decorrer do curso de extensão *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea*, vinculado aos cursos de graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), realizado, de abril a dezembro de 2017, nos espaços Cena 15 e SESC Iracema, Fortaleza-CE, procurei catalogar, experimentar e codificar proposições pedagógicas em danças afroancestrais, visando desenvolver processos de reconexão do “Educador Dançante” com suas dimensões sensoriais, afetivas, criativas, expressivas, ritualísticas e ancestrais, almejando gerar experiências de autonomia e empoderamento do/pelo/com o corpo singular. Nesse percurso, aprofundei as interlocuções pedagógicas existentes entre as metodologias de ensino de danças afroancestrais desenvolvidas no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca com a Pretagogia, construindo e aplicando exercícios corporais alicerçados nas suas fundamentações e valências.

Possibilitei que os/as educadores/as e artistas participantes do curso de extensão pudessem ser copesquisadores nessa proposta de investigação, colaborando com os processos de ex-

perimentação corporal e criação de jogos pedagógicos para o ensino de danças afrorreferenciadas. As descobertas individuais e coletivas contribuíram para a organização de um repertório de exercícios que puderam ser compartilhados pelos próprios participantes do curso junto aos públicos que os acompanhavam nos seus ambientes de trabalho. Algumas dessas experiências de compartilhamento são relatadas nesta pesquisa por artistas-docentes atuantes em espaços formais e não formais de ensino.

A observação, a prática da escuta e a análise dos corpos foram se desenvolvendo enquanto eu propunha e conduzia exercícios corporais a serem vivenciados por todos/as, de forma individual e grupal. Os roteiros de exercícios eram preparados anteriormente baseados em práticas que já havia experimentado na Cia Balé Baião e nos demais espaços de formação e pesquisa que venho habitando como artista/educador/pesquisador. No decorrer das vivências acabava sempre fazendo modificações nos planos, seja retirando elementos que não correspondiam às necessidades do grupo, inserindo proposições inéditas que não haviam sido planejadas antes e, até mesmo, proporcionando experimentações que nos levaram a lugares desconhecidos e resultados inesperados, sobretudo, nos momentos de improvisação corporal, em que as pessoas podiam criar, recriar, reinventar a partir de suas memórias físicas, de suas histórias de vida, anseios espirituais e militâncias políticas.

A prática continuada de experimentações individuais/coletivas, em diálogo com os conceitos de Kabengele Munanga (2005),

Paulo Freire (2000), Sandra Haydée Petit (2015), Muniz Sodré (1988), Sobunfu Somé (2005), Clyde W. Ford (1999), Sotigui Kouyaté (2013), Graziela Rodrigues (1997), Renato Nogueira (2014), Eduardo Oliveira (2006), Isabel Marques (2012) e de tantos outros/as posteriormente citados/as, possibilitou que pudéssemos gerar e fundamentar proposições de ensino/aprendizagem/criação em danças afroancestrais subdivididas em: exercícios codificados e exercícios para improvisação do corpo plural, bem como conceber e produzir o espetáculo de dança *Cabeças Sagradas*, obra ritualística inspirada livremente nos ritos circulares afro-indígenas e nas mitologias dos/das Orixás Brasileiros, que contou com a participação efetiva de todos/as os cursistas em cena.

Espero que esses achados, experiências e construções coletivas, possam contribuir de alguma maneira com os processos educacionais/criativos desenvolvidos por educadores/as e artistas que atuam principalmente nas bases da comunidade, na periferia, interiores, assentamentos, terras quilombolas e aldeias, nos territórios de resistência e reinvenção que tanto me inspiram a seguir aprendendo/dançando. Para vocês que assumem bravamente as lutas de todos os dias nas escolas, nos coletivos artísticos, companhias de dança e movimentos sociais, oferto esse livro com alegria e orgulho!

Saravá! Sejam bem-vindos/as a essas páginas! Devorem tudo com gosto! Esse baião é para nós!



Rosto afro-indígena - Ilustração de Gerson Moreno

DANÇAS AFROANCESTRAIS – TERRITÓRIOS AFETIVOS DE RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO DO CORPO CONTEMPORÂNEO

*A construção de um corpo ancestral
é uma máxima pedagógica.*

(Eduardo Oliveira)

Afirmar que as danças afroancestrais são práticas concretas de conhecimento e que deveriam ser vivenciadas e desenvolvidas dentro das escolas formais ainda é um assunto polêmico e negligenciado pelas suas direções e coordenações, por mais que estejamos vivenciando épocas de reparação histórica e conduzidos pelas Leis 10.639/03 e 11.645/08, que estabelecem a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira e indígena na educação básica brasileira.

Predomina o conceito dicotômico ocidental que separa “corpo” e “mente”, associando intelectualidade à Cabeça (lugar onde habita o conhecimento) e ociosidade ao Corpo (lugar onde moram os desejos livres). Esse pensamento acaba eliminando do espaço escolar/artístico/cênico a possibilidade do cultivo de experiências educacionais que proporcionem o desenvolvimento integral das pessoas, eliminando qualquer possibilidade de valo-

rização dos saberes sensitivos, expressivos e ancestrais que emanam de um corpo consciente, empoderado e criativo.

Para Isabel Marques, o corpo lê, interpreta e edifica sentidos à proporção que se conecta com o mundo, podendo se tornar agente transformador se é motivado a experimentar sua singularidade no coletivo. Corpo-sujeito-coletivo que impregna sentidos de coexistência enquanto dança a sua própria dança, pela corporeidade única que revela assumindo suas possibilidades e limitações, suas potências e fragilidades, suas memórias, histórias de vida e anseios:

A impregnação de sentidos de nossos atos cotidianos se dá na relação crítica e dialógica com o mundo, ela se dá entre, no entrelaçamento entre as instâncias políticas, culturais e sociais, e as vivências espaço/temporais que em nós transitam... A dança como linguagem artística é passível de leitura e também uma das formas possíveis de ler o mundo. A dança como linguagem faz-se caminho para compreender, sentir, interpretar, elaborar – portanto para ler – o mundo. (Marques, 2010, p. 28).

Ler mundos implica em perceber-se no mundo, em situar-se num específico lugar, espaço, território geográfico,

geoafetivo, cultural. Perceber-se parte de uma fusão de singularidades, em uma comunidade viva que se alicerça em valores, fundamentos, éticas e estéticas, tradições, conflitos, contradições, divergências e convergências, diversidades, identidades em constante transmutação. À medida que me compreendo integrante ou partícipe de determinado território comunitário, empodero-me de quem sou, do que trago, do que desejo, e assumo o compromisso de colaborar efetivamente com os processos de emancipação desse território. E o que cabe nesse mundo/território/espço? O que se encontra ou se deixa encontrar dentro dele? Para Muniz Sodré, o limite que o espaço apresenta é responsável por gerar os seres nas suas especificidades, subjetividades e complexidades: “Sendo o limite aquilo que possibilita as coisas serem, o espaço define-se como o que faz caber num limite. E essa regulação dá-se por constituição de lugares através das coisas, por localizações” (Sodré, 1988, p. 21).

O grande desafio que se lança para a educação ocidental parte da reflexão em torno de processos educacionais que podem ser construídos pela territorialização dos/as corpos/as, assumindo as corporeidades singulares/comunitárias como espaços-limites portadores e reveladores de novos paradigmas. Dentro de várias cosmologias africanas, o corpo é território de conhecimento em dinâmica de transformação para cultivar seus ritos de iniciação, como bem coloca Muniz Sodré:

Traço peculiar desse ‘homem africano’ é que uma certa ‘conquista de espaço’ acompanha toda operação sua de acesso ao conhecimento. Por meio da iniciação, o corpo do indivíduo torna-se lugar do invisível. Deslocar-se pela casa ou por seus espaços naturais de habitação é, a partir daí, ampliar o território físico-interacional próprio às mais elevadas dimensões cósmicas. (Sodré, 1988, p. 62).

Esse corpo iniciado no rito, que se movimenta nos espaços mais próximos de sua casa para enxergar, perceber e reconhecer os seus lugares de habitação, é um corpo local, proximal, integrado a uma parte do mundo que se conecta com o cosmos, portanto tem proporção cosmológica.

Dentro de preceitos africanos, especificamente entre os Bantos do Sudeste Africano, valorizar seu lugar de origem e afirmar seu pertencimento não se limita a cultivar uma visão fragmentada de existência em determinada parte do mundo, mas de compor e conectar-se com o cosmos, partindo desse território de existências singulares. Em África, falar de localidade, de casa, de lugares de habitação, é trazer à tona algo maior, em que todos os seres vivos e não vivos estão imbricados. Do menor ao maior lugar que se habite, tudo se conecta ao cosmos:

Na realidade, o espaço – objeto de organização e de ação simbólica – confunde-se, na concepção do negro, com o ‘mundo’, isto é, com o cosmos, com o próprio universo. Território (casa, aldeia, região) e Cosmos interpenetram-se, complementam-se. (Sodré, 1988, p. 62).

Quando esse/a corpo/a dança imbricado no seu território de vida, incorporando no movimento os seus mitos, simbologias próprias de seu contexto sócio-econômico-cultural-religioso, ele torna-se “Corpo-cosmológico”, amplo, vasto, canalizador de pluriuniversos, conectado, desde seu lugar, com diversos universos que pulsam na imensidão do cosmos. Fundindo as palavras “pluralidade” e “universo”, expande-se o sentido de diversidade cosmológica e amplia-se a ideia de centros geradores de vida, de multiterritórios de existência, dando ao conceito de universalidade o seu real sentido, haja vista que em sua origem.

1.1 Lugares de resistência e reinvenção do corpo-dança afroancestral

Ao longo dos processos civilizatórios, coloniais e escravocratas nas américas, o corpo africano, diaspórico nas suas diversas feições, vem sofrendo atentados e perseguições violentas, especifi-

camente pela cor negra estampada na pele, que segundo Eduardo França Paiva: “sempre intrigou e despertou admiração, desprezo e cobiça” (2011, p. 69).

Para o colonizador português cristão, de corpo casto e temente a Deus, o corpo do africano não batizado era tido como animalesco, pecaminoso e malévolo, primitivo e inferior, restando-lhe a sina de ser escravo e sofrer os castigos necessários para pagar todos os seus pecados.

Segundo Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Negra*, o destrato perverso e desumano para com os povos negros africanos deriva de uma invenção ocidental que passou a conceituar o que seriam as raças inferiores e superiores, com o intuito de ditar verdades ideológicas a serem adotadas e praticadas em todo o mundo. A expressão “raça negra” nasceu com o intuito de eleger entre os humanos quem seriam os seres inferiores e invalidados, os que deveriam ser aniquilados, dominados e explorados:

Antes de mais, a raça não existe enquanto facto natural físico, antropológico e genético. A raça não passa de uma ficção útil, de uma construção fantasista ou de uma projecção ideológica cuja função é desviar atenção de conflitos antigamente entendidos como mais verossímeis – A luta de classes ou a luta de sexos, por exemplo. (Mbembe, 2014, p. 29).

Para Mbembe, cabia exclusivamente ao Hemisfério Ocidental formular e propagar as ideias e definições de ser humano, cidade, direitos civis e políticos. Só ele teria o poder de codificar costumes, implantar leis, éticas e a religião verdadeira: “na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade” (2014, p. 29).

Sob o peso ditatorial ideológico eurocêntrico iniciam-se as grandes navegações, as colonizações das américas e o tráfico de escravizados africanos. O atlântico passou a ser cenário do início de uma pré-modernidade crioula, que, por sua vez, trouxe consigo os legados ancestrais africanos impregnados no corpo: “um processo inédito de criouliização é posto em marcha e resulta num intenso tráfico de religiões, tecnologias e culturas” (2014, p. 33).

O Corpo Negro Escravizado foi vítima das mais diversas violências físicas e psicológicas, sendo obrigado a negar e esquecer suas identidades/expressões culturais, suas religiões e eliminar seus vínculos afetivos familiares para servir/pertencer ao comprador:

Homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda. Aprisionados no calabouço das aparências, passaram a pertencer a outros, que se puseram hostil-

mente a seu cargo, deixando assim de ter nome ou língua própria. (Mbembe, 2014, p. 12).

Desde o navio negreiro até à senzala, os povos africanos vivenciaram contatos abruptos entre seus corpos, tendo que dividir peso, calor, frio, suor, odor, excremento, apoiando-se um no outro em meio a fricções apertadas e sufocantes. O corpo precisava ser forte e amanhecer vivo, não havia escapatória a não ser o contato corpo a corpo. Nesse contexto de exploração e aniquilamento corporal, ainda assim permeava o desejo teimoso de resistir e viver.

Entre a casa grande e a senzala, rodas eram abertas para o batuque negro, danças acompanhadas por batidas de palmas e tambores, vistas pelos senhores de engenho como “brincadeiras de pretos em dias santos”, até mesmo como uma forma de apaziguar o desejo de rebelião. As autoridades eclesiásticas e os senhores de engenho olhavam para a dança dos escravizados como manifestações pagãs e bárbaras, impróprias para o convívio cristão, e, ao mesmo tempo, aceitavam suas práticas esporádicas por garantirem descontração e consequentemente uma postura pacífica e conformada frente à escravidão. Era preferível que dançassem suas danças pagãs não como preparação para um empoderamento articulado de corpos rebeldes, mas como entretenimento que, ilusoriamente, trouxesse alívio e submissão ao corpo sedento por liberdade:

Os diversos sentidos e as várias formas da festa do mundo africano na maioria das vezes confundiam os seus senhores. Senhores de engenho, autoridades políticas e eclesiásticas discordavam quanto à atitude a ser tomada diante da realização desses batuques. Se por um lado a festa era vista como um ensaio para a revolta, prejuízo para a produtividade escravista, costume bárbaro ou ainda inteiramente pagão, por outro lado era aceita como elemento pacificador das tensões do escravismo, distração nas folgas do trabalho duro. (Sabino; Lody, 2011, p. 34).

Nas raras folgas, a dança era o recurso vivo para que o “corpo cativo” se reconectasse com a Mãe África, evocando um saudoso tempo de liberdade e festa por meio de ritmos, passos e canções ancestrais. Corpos abertos para incorporar as vibrações da natureza sagrada e transformar essas canalizações em rebolados, umbigadas, giros, ondulações do tronco e sapateados frenéticos. corpos/as canalizadores/as de axé, de força vital, atravessados uns nos outros por meio das relações de irmandade e camaradagem. Mesmo desnudos de seus artefatos e indumentárias, esses/as corpos/as, aparentemente sem nada, recriaram suas memórias, histórias e identidades por meio de suas movimentações dançantes, canções e batucadas.

Uma das características da dança de matriz africana é a expansão gradativa do movimento corporal, garantindo-lhe expressão crescente. Nessa perspectiva, dança-se de diversas maneiras, acessando códigos, símbolos e narrativas construídas socialmente, culturalmente e espiritualmente, por meio das possibilidades e limitações de cada corpo, de forma individual (solo) e comunitária (grupo), abrindo espaços internos para canalizações de energias espirituais que, por sua vez, ganham amplitude no gesto e no movimento corporal.

O corpo negro diaspórico brasileiro resistiu e reinventou-se à proporção que se conectou com suas ancestralidades dançantes, ou seja, a necessidade de vivenciar, cultivar, empoderar e transmitir os passos, gestos e movimentos de dança trazidos da África, dos seus povos, de suas nações específicas, dos seus rituais festivos-religiosos comunitários, garantiu a sua sobrevivência, permanência e expansão em território brasileiro. Religar-se à espiritualidade, no sentido integral da palavra “espírito”, não se restringindo à ideia de religião, mas assumindo o corpo físico como Corpo Transcendental, Casa Viva onde moram as divindades sagradas, lugar onde habita a memória, o conhecimento e o desejo, determinou a reinvenção do corpo africano no Brasil, como reflete Suzana Martins:

A evolução e adequação dos africanos ao “novo mundo” determinou a significativa agregação

de valores à cultura brasileira, pois esses povos oprimidos criaram seus próprios modos de sobrevivência e usaram da espiritualidade como expressão de liberdade, superando a condição que lhes fora imposta por meio de seus escravizadores. (Martins, 2008, p. 25).

Dançar as afroancestralidades é, sobretudo, dançar no compasso das forças divinas que habitam o corpo e interferem no mundo. Nenhuma algaema, corrente ou senzala poderia escravizar, castigar ou eliminar um Orixá, pois ele é a liberdade que pulsa e vibra nos elementos da natureza. Essa energia vital e libertária se manifestava, por meio de ritmos e movimentos dançantes, devolvendo aos corpos dos escravizados a sua realeza ancestral, que foi roubada deles pelo senhor de engenho, pelo Estado e pela Igreja. O Orixá incorporado no Corpo Negro dava-lhe de volta sua força, seu poder e liberdade.

Quando os corpos escravizados evocavam o Orixá Ogum nas rodas de dança, também exercitavam o corpo para não se renderem, para se lembrarem de suas linhagens guerreiras. Os orixás da guerra, sobretudo Ogum, Xangô e Oxaguian, ensinavam sobre a coragem e a força ancestral africana, “davam passe” ou permissão para que gerações de lideranças negras forjassem rebeliões e fugas que, por sua vez, geraram os quilombos nos quatro cantos do País. Como bem nos lembra Sandra Petit (2015), a dança negra

materializava-se nos corpos como expressão viva de teimosia e resistência frente aos algozes brancos: “Para as negras e negros desterrados brutalmente da África para as Américas e cujos algozes procuraram por todos os meios destituir de humanidade, a dança foi um elo indispensável à sobrevivência física e espiritual” (Petit, 2015, p. 74).

Acessar a ancestralidade pressupõe o cultivo e a manutenção de uma relação direta com as anterioridades, com os espíritos e deuses que residem em nós, com as dinâmicas energéticas que existem antes do antes, com as fontes geradoras de pensamento e cultura. É conectar-se com os antepassados no sentido de aprender e reaprender com os legados que atravessaram milênios, mas, especialmente, conectar-se à realidade vivida no momento presente, resistir e reinventar-se nela no sentido de assumir-se como agente histórico:

A resistência negra fundamentou-se, em grande parte, na compreensão de mundo e nos valores ancestrais, e na crença de mudanças e continuidade da cosmovisão africana. Essa cosmovisão está sedimentada na visão ímpar do mundo, na qual o reconhecimento da pessoa humana passa pelas histórias e dá continuidade à herança herdada dos deuses e dos humanos. (Medeiros, 2008, p. 25).

A teimosia em dançar entre senzala e casa grande, ao contrário do que pensavam as autoridades eclesiásticas e senhores de engenho, não garantiu conformidade e subserviência no corpo negro que, supostamente, necessitava de entretenimento para esquecer o cansaço, e sim alimentava o anseio de liberdade para expandir-se no mundo e emancipar-se. A dança cultivada em roda empoderava o corpo negro a não se aceitar na condição de escravo e instigava para o motim. À proporção que se dançava também se conectava com os guerreiros ancestrais dançantes, os/as Orixás da guerra. O/A Corpo/a Negro/a Dançante canalizava forças espirituais baiando² no seio comunitário, e essa absorção de forças para seguir, com firmeza e resiliência, é o que pode ser denominado de empoderamento.

Para entrar na roda e dançar é preciso coragem, alegria, estar presente por inteiro, ter disponibilidade e abertura para interagir com as demais pessoas, e, principalmente, repertório de gestos, movimentos e passos para mostrar, seja de maneira improvisada ou ensaiada. Não se constrói essas habilidades da noite para o dia, faz-se necessário, numa primeira instância, que o corpo entre na roda mesmo sem saber ao certo o que fazer, que se permita arriscar e experimentar, enfrentar a timidez, o estranhamento e a insegurança, até que aos poucos se familiarize com o ritmo tocado, com o

² Mesmo que bailando ou dançando. Termo muito usado nas giras de Umbanda em Itapipoca-CE.

espaço e as pessoas, construindo, gradativamente, uma consciência corporal ou um Corpo Consciente. A construção do empoderamento nasce de um continuado processo de experimentação e reflexão crítica dos acontecimentos. Esse corpo que desenvolve processos de entrada na roda para dançar é o mesmo corpo que se conscientiza da sua importância política no mundo:

O empoderamento envolve um processo de conscientização, a passagem de um pensamento ingênuo para uma consciência crítica... A conscientização é um processo de conhecimento que se dá na relação dialética homem-mundo, num ato de ação-reflexão. (Baquero, 2012, p. 181).

As danças vivenciadas continuamente entre os negros escravizados fortaleciam os sentidos de irmandade, de comunidade que dança junto, integrando todos os corpos presentes, além de instigar o desejo comum de revolta coletiva frente à tirania do senhor de engenho.

1.2 Corporeidades quilombolas: luta que vira resistência

As senzalas e o açoite ensinaram aos povos africanos que não bastava livrar-se das algemas da escravidão para alcançar a tão

desejada plenitude da liberdade. Era necessário muito mais: criar comunidades organizadas e protegidas, onde a vida pudesse recomençar com base em anseios fraternais, solidários e participativos, fundamentados em valores éticos ancestrais que compõem o modo de ser e existir na África. Renato Noguera reflete sobre os sentidos de ser quilombo numa perspectiva africana, que não se limita à ideia de refúgio dos escravizados fugidos ou de reduto de famílias afrodescendentes, mas de espaço comunitário que se alicerça nos princípios da cosmologia africana. Ele usa o termo “quilombismo” como uma postura empoderada no mundo:

O Quilombismo se assenta numa cosmovisão que tem nas sociedades ancestrais africanas um importante cânone. Ora, o cânone está longe das ideologias românticas da salvação ou síntese dialética, mas se encontra dentro de um entendimento de que a filosofia política sempre passa por uma cosmovisão espiritual. (Noguera, 2014, p. 47).

Nos quilombos, cultivavam-se, de maneira recriada, os valores socioculturais provindos da África numa tentativa de reativar os sentidos de ser comunidade, onde plantava-se para que todos pudessem usufruir das colheitas, onde construía-se

casas coletivamente para que ninguém ficasse sem abrigo, onde reverenciava-se os mais velhos na ânsia de aprender-reaprender constantemente com a sabedoria dos antigos, cultuavam-se as divindades sagradas: os Orixás, Inquices e Voduns, e, mais tarde, resultante do encontro com os povos indígenas, o culto aos encantados, à Jurema sagrada, caboclos e pretos velhos. Trabalho e espiritualidade pediam festa, dança, corpos em estado de transe e celebração.

Os quilombos e/ou mucambos, especificamente o Quilombo de Palmares em Alagoas (RN), resistiram o quanto foi possível, mesmo em meio a perseguições e ataques do Estado para que fossem eliminados. Resistiu-se até a morte. Seus guerreiros/guerreiras, guardiões e lideranças, tais como Dandara e Zumbi de Palmares, preferiram lutar até as últimas consequências, assumindo o martírio como dádiva de quem se comprometeu com a causa coletiva. Era necessário morrer lutando com orgulho e coragem, pois melhor seria não estar vivo a se render como cativo e retroceder à condição de dominado. Essa postura de guerrilha vem sendo cultivada, ao longo da história, por gerações de afrodescendentes que se mantêm no embate pela sobrevivência, seja nos atuais quilombos rurais e urbanos ou nos guetos, favelas e periferias onde residem os herdeiros legítimos das rebeldias africanas quilombolas.

1.3 Corporeidades periféricas: resistência que vira reinvenção

Com a transição da fase escravista-cafeeira para a republicana-urbana, fazia-se necessário para as novas oligarquias brasileiras uma reestruturação dos espaços públicos da cidade como território de produção e desenvolvimento. Sob inspiração da Europa, especificamente da França, predominava o anseio de modernização do Brasil por meio da industrialização. Nesse processo, era fundamental apagar a imagem do negro escravo como referência de trabalho e “embranquecer” os grandes centros urbanos com imigrantes italianos e camponeses. Para se edificar um panorama moderno, era necessário eliminar os cortiços, guetos, casebres, lugares empobrecidos que abrigavam famílias e comunidades negras. Para Muniz Sodré, a meta do Estado era oferecer trabalho nas indústrias para os “operários ideais” ou “melhores capacitados”, que seriam os brancos europeus, dar-lhes lugar digno de habitação na cidade e banir a presença do inapropriado e inconveniente corpo negro:

O imigrante deveria ser, assim, uma espécie de apagamento branco do lado negro da história do Trabalho no Brasil. A ideia que, no início do século vinte, se fazia do “trabalhador moderno”,

tinha a ver com o operário europeu, branco e presumidamente letrado. (Sodré, 1988, p. 117).

Buscava-se eliminar as expressões precárias de coletividade resistentes na periferia e favela, garantindo uma cidade alinhada com os ideais universais-ocidentais de desenvolvimento: “Pretendia-se acabar com as habitações coletivas conhecidas como cortiços e estalagens, mais sem quaisquer alternativas viáveis para seus moradores, migrantes, antigos escravos, gente pobre” (1988, p. 117).

A presença teimosa do corpo negro, sua insistência ousada em habitar a cidade para garantir sua dignidade cidadã por meio do trabalho e do estudo, sempre incomodou as elites e oligarquias brasileiras. No período cafeeiro, a justificativa para que ele fosse escravizado e explorado se fundamentava na ideia de que não possuía alma, que era primitivo e inferior. No advento da dita industrialização brasileira, a justificativa para discriminá-lo e excluí-lo seria por ser incompetente, devido não saber lidar com as “avançadas tecnologias”, sem instrução condizente, inapropriado, incapaz de acompanhar ou se adaptar ao “progresso”, pensamentos excludentes e discriminatórios provindos do histórico preconceito racial, que, por sua vez, não aceita a diferença e a pluralidade humana. Tudo o que não compactua com os anseios industriais e mercadológicos são dispensáveis nessa perspectiva industrial-urbana, portanto as expressões artísticas, culturais e

religiosas afro-brasileiras, elementos que não se separam dentro da cosmovisão africana, eram tidas nesse contexto como atividades menores, coisa de “negro vagabundo”, de quem não possui conhecimento adequado, coisa de gente sem moral e boa índole.

Para se estruturar uma sociedade desenvolvida nos padrões europeus, o estado, em aliança com as novas oligarquias, precisava desarticular esses guetos, invisibilizar as suas expressões dançantes/festivas/espirituais e introjetar uma ideologia baseada no corpo produtivo, que, para as educadoras Edileuza Penha e Bárbara Oliveira, trata-se de um atentado à resistência cultural afrodescendente por meio da discriminação racial, que historicamente vem barrando ou mesmo retirando oportunidades de participação integral do/a negro/a na sociedade:

Vale lembrar que os espaços de resistência afro-brasileira, como o samba, a capoeira e os quilombos foram, durante décadas, proibidos e perseguidos pela polícia e que ainda possuem estigmas. Se estereótipo e preconceito estão no campo das ideias, discriminação é uma atitude. É a atitude de discriminar, de negar oportunidades, de negar acesso, de negar humanidade. Nesta perspectiva, a omissão, a invisibilidade também se constituem como discriminação. (Medeiros; Eghrari, 2008, p. 95).

Para ser aceito e incluído, o corpo teria que se “descorporificar” ou abrir mão das potências e subjetividades que emanam de seus anseios ancestrais, especificamente da própria dança, que traz em seu cerne um latente ócio de liberdade. Assim tornou-se corpo operário, mão de obra barata a serviço do capitalismo industrial:

Este passou a ser concebido como instrumento útil para garantir a produtividade, buscando-se moldar os comportamentos e impor aos indivíduos gestos e posturas adequadas às exigências crescentes de eficiência e rendimento máximo nas atividades com a racionalidade do capital. (Priore; Amantino, 2011, p. 374).

Corpo imobilizado, enrijecido, mecânico, robótico, neutro, sem sentimentos, história, memória ou identidade. Corpo adestrado, “motor humano” com habilidade de repetir movimentos ágeis e precisos que assegurarão o funcionamento das máquinas, o rendimento e o sucesso da produção: “A industrialização tornou o corpo uma extensão das máquinas que definem os gestos necessários para garantir a produtividade, valorizando-se, sobretudo, a exatidão e a utilidade dos movimentos” (2011, p. 375).

Segundo Roger Garaudy, o único movimento que interessa ao capitalismo industrial vincula-se ao lucro, à competitividade e à concorrência. O corpo e o seu movimento deverão estar

submissos e alienados ao sistema que se impõe, abdicar de suas potências expressivas/libertárias e deixar-se manipular para garantir sua sobrevivência: “O movimento humano só é explorado e popularizado pelas forças econômicas e políticas na medida em que pode ser integrado às concorrências, à corrida ao lucro e às violências do sistema” (1980, p. 179).

1.4 Educação pelo/com/para o corpo

- desafios e emergências

E a escola formal, como lidou com esse contexto? Manipulada pelos interesses estatais compactuou com esse processo de “des-corporificação” e imobilização do corpo adotando uma educação tecnicista e funcional. Dentro de uma perspectiva tradicionalista de educação, o corpo precisa silenciar, conter-se de gestos desnecessários e limitar-se exclusivamente a aprender os conteúdos que serão úteis para sua atuação eficaz no mercado de trabalho. Trata-se de edificar um corpo passivo e receptor, sem legados, memórias e identidades a expressar.

A dicotomia ocidental que separa corpo (matéria) e mente (espírito) ganhou mais evidência nesse contexto educacional tradicionalista, hipervalorizando o conhecimento intelectual/conteudista e desvalorizando a dimensão sensitiva, ancestral e expressiva provinda do corpo em movimento:

O corpo nesta visão fica restrito à ideia de coisa, de matéria e o espírito/mente faz parte de um “idealismo metafísico”, totalmente desconectado do mundo físico. Junto a esta ideia aliou-se a crença de que emoção e razão são experiências distintas e que as emoções estão reduzidas ao nível corporal ou físico. (Nogueira, 2014, p. 05).

Nesse panorama dicotômico, o corpo é tido como um recipiente, ou seja, um receptor de conteúdos imutáveis que deverão ficar guardados internamente, dentro do corpo, e não fora dele. O cérebro seria o guardião escondido do conhecimento, imóvel e inviolável, enquanto que o corpo é tido como suporte ou a porta de entrada desse conhecimento.

Para barrar os desejos libertários de um corpo/comunicação/interação, a escola tradicional investiu em padronizações de posturas físicas, filas, fardamentos, carteiras para sentar, e metodologias de ensino rígidas, imparciais e castigadoras, que impusessem normas e morais para os corpos rebeldes. Cabia ao aluno/a/e aprender e ao professor/a ensinar, sobretudo, dando o bom exemplo de imobilidade corporal. A primeira postura do/a professor/a deveria ser a de manter distância do/a aluno/a/e, não se aproximar. Sua localização na sala de aula deveria ser sempre sentada atrás do birô, em frente às filas de carteiras. Seus movimentos corriqueiros deveriam ser o de sen-

tar na sua cadeira para fazer a chamada, levantar para escrever um conteúdo no quadro, andar entre as filas para fazer alguma leitura de livro ou dar alguma explicação sobre a matéria e retornar a sua cadeira o quanto antes.

Atravessado por doutrinas/estéticas católicas que primavam por um “corpo santificado”, estático, tal qual uma imagem sacra no altar da igreja, o/a docente metaforicamente imobilizou seu corpo e consagrou sua alma ao trabalho, dedicando-se à missão salvífica de ensinar aos que não sabem, de levar a verdade a quem não tem conhecimento, doando-se inteiramente ao ofício a tal ao ponto de se anular como ser e indivíduo, de esquecer que possui sentidos, prazer, emoções peculiares, expressão gestual, memória, historicidade, que carrega e se constitui como corpo físico, subjetivo e inventivo, um corpo que pode dançar.

Esses conceitos tradicionais cristãos se aliavam às ideologias industriais-capitalistas, reforçando o pensamento de que somente através do trabalho forçado, resquício de um pensamento escravocrata, ganharia-se a justa recompensa, a salvação da alma no reino do céu, que Deus ajuda somente a quem trabalha duro, por isso era necessário carregar a cruz do sofrimento aceitando passivamente a sua vontade, submeter-se e aceitar a condição de negro discriminado, de pobre excluído e trabalhador explorado, pois tudo era determinado por um deus que abençoava os ricos e castigava os miseráveis. Segundo Leonardo Boff (1980), a igreja católica conservadora deixou até hoje marcas simbólicas de uma

dominação ideológica que compactua com a opressão: “valorizam sistemas autoritários e os símbolos feudais do poder sagrado e profano... A ideologia os faz identificar seus interesses privados e excludentes com a defesa dos valores da ortodoxia e da tradição” (Boff, 1980, p. 171).

1.5 A negação dos saberes do corpo

Ao longo da história da educação brasileira, o docente teve que, obrigatoriamente, se render à condição de transmissor de conteúdos favoráveis ao adestramento de corpos produtivos, visando o lucro e a expansão do mercado. Nesse contexto, desenvolveu-se gradativamente uma cultura de imobilização das potências do corpo nas suas subjetividades, ancestralidades e capacidades inventivas. Forjou-se uma cultura cartesiana alicerçada no alinhamento e padronização de ideias e atitudes. Nesse processo, o/a professor/a “descorporificou-se” e assumiu uma postura de detentor da falácia, do discurso oral. Pela boca era transmitido o conhecimento e cabia ao/à aluno/a se utilizar exclusivamente dos olhos e ouvidos para aprender.

O/A docente torna-se nesse contexto uma peça de engrenagem dentro desse sistema neoliberal de ensino, um corpo oprimido: explorado para produzir e cobrado para ser melhor. Por consequência, um corpo frígido, insensível, tenso, desestimulado

com a profissão escolhida, entregue a uma rotina de expediente monótona, sem prazer, alegria ou satisfação criativa, trazendo, exclusivamente, como foco a tentativa alienada de corresponder positivamente às exigências capitalistas que permeiam esse contexto de ensino-adestramento.

Um corpo desconectado ou não estimulado a empoderar-se de si mesmo, das suas ancestralidades e singularidades, de suas capacidades e potências afetivas, expressivas e criadoras, acaba tornando-se um corpo doente, fragilizado e decadente. Cada vez mais se percebe o quanto existem educadores/educadoras adoecendo no trabalho à proporção que somatizam no decorrer de suas vidas: frustrações, traumas, medos, raivas, receios, insatisfações, descrenças, ansiedades, amarguras, autoestima baixa, má alimentação, noites maldormidas, sedentarismo, entre outras mazelas contemporâneas.

Se no século passado experimentou-se a exploração e mecanização do corpo visando seu adestramento, produtividade e lucro como “motor humano” da industrialização pós-moderna, no século vinte, com os novos avanços tecnológicos e a inauguração da era da informática, o corpo rompe com a possibilidade do contato real para reduzir-se ao contato virtual instantâneo por meio das redes sociais, “descorporificando” gradativamente as experiências de coletividade que se dão por meio do encontro entre pessoas num determinado espaço concreto, da prática de diálogos, escutas e verbalizações, da participação efetiva, do

convívio cotidiano, do aprendizado em grupo, enquanto se vivencia divergências e convergências, do trabalho assumido em cooperação e colaboração a partir de metas comuns. Clóvis Paes Marques, no artigo “A crise do corpo na sociedade contemporânea: uma reflexão à luz da filosofia e da bioética”, compondo a revista *Bioethikos* – Centro Universitário São Camilo (2012), fala sobre um corpo que vive o paradigma das relações distantes, não palpáveis, eliminando a ideia de espaço concreto, de território próximo, para debruçar-se com um “ciberespaço” onde se pode acessar o mundo todo:

Com o advento da internet, novos paradigmas se impuseram nas relações humanas. Encurtaram-se as distâncias, o mundo se globalizou, o corpo, entendido como o meio (físico) no qual se estabelece os vínculos afetivos, perde espaço para o ciberespaço; as relações virtualizam-se, o toque físico é substituído pela imagem – virtual, mas tolerada – de um outro que está distante. (Marques C. P., 2012, p. 419).

É pela prática do contato corpo a corpo, da experiência continuada do agrupamento, da interação e integração entre diferentes pessoas que se estabelecem processos mútuos de aprendizagem e criações. Conectar-se com as forças e com

a sabedoria ancestral implica em experimentar a vida em comunidade. Sobonfu Somé (2005) afirma que, no coletivo, o indivíduo expande seu espírito, pode aprender e ensinar, receber e doar-se, fazer-se contribuinte por meio da compartilha: “A comunidade é uma base na qual as pessoas vão compartilhar seus dons e recebem as dádivas dos outros” (p. 35).

Sem uma continuada vivência comunitária, estamos fadados a adoecer e desaparecer do planeta, pois é condição do humano compartilhar, descarregar seus dons e refazer-se permanentemente em contato, sendo visto, recebido, acolhido, abraçado pelo outro-diferente: “Quando não descarregamos nossos dons, vivenciamos um bloqueio interior que nos afeta espiritual, mental e fisicamente, de muitas formas diferentes. Ficamos sem ter um lugar para ir, quando temos necessidade de ser vistos” (p. 36).

Sem vida comunitária não existe dança coletiva, sem danças coletivas eliminam-se possibilidades de conexões com os conhecimentos corporais afro-brasileiros, saberes ancestrais que se fundamentam nas circularidades, na roda sagrada que, por sua vez, celebra a memória e fortalece os vínculos familiares, reafirma e empodera os sentidos de ser e de pertencer.

Os espaços educacionais formais e não formais, especificamente as escolas públicas e os projetos voltados a formações livres pertencentes a associações artístico-culturais, diariamente experimentam, de maneira crescente, o dilema de agregar pessoas que nem sempre estão à disposição para interagirem umas

com as outras. Corpos parcialmente presentes transitam pela escola, quase sempre conectados com amigos virtuais no celular ao invés de estabelecer diálogos com os colegas próximos, que passam pelos corredores ou que sentam na carteira do lado. A postura corporal adotada inconscientemente vem sendo a coluna arriada ou enrolada para baixo na mira da tela do smartphone. Olhos ativados para enxergar imagens reduzidas, dedos numa repetição frenética de movimentos minimizados para teclar.

O primeiro aprendizado que a escola proporciona se dá por meio das experiências de relação social: reconhecer-se no outro e edificar vínculos afetivos. Os demais conhecimentos, inclusive continuístas, serão consequência desse aprendizado continuado que só ganha corpo por meio da presença e participação integral das pessoas. Nesse contexto, o/a educador/a precisa edificar proposições pedagógicas que favoreçam práticas de diálogos entre os/as corpos/as diversos/as, instigando a interlocução de ideias que possam se tornar anseios comuns e projetos coletivos. Para que o/a educando/a, de qualquer faixa etária, seja criança, jovem, adulto ou idoso, reconheça-se como agente participativo e colaborador de uma ação coletiva, faz-se necessário, antes de tudo, uma compreensão do que seria singularidade, uma valorização e reconhecimento do que lhe constitui como ser único, sua história de vida, seu pertencimento familiar, sua ancestralidade. Nesse sentido, é salutar que o/a educador/a possibilite o acesso e conexão dos/as alunos/as/es com suas afroancestralidades

corporais, especificamente com as danças de matrizes negras, pois trazem, em seus fundamentos, estímulos que empoderam o corpo para o movimento livre e libertário, corpo que comunica, expressa, anuncia, denuncia, ritualiza, celebra e transcende.

1.6 Docentes sem corpo, educação sem movimento

Mas como possibilitar esse empoderamento dançante dos/as educandos/as/es se o/a próprio/a educador/a reprime, renega e deprecia seu corpo, anulando suas potências afetivas, criativas e autônomas?

Como proporcionar que os/as educandos/as/es reconheçam suas ancestralidades no coletivo se o/a educador/a não se permite dançar junto à turma, compartilhando sua dança com todos em pé de igualdade? Como favorecer a prática de danças afroancestrais sem dar testemunho por meio de um corpo que dança junto?

O tema “danças afroancestrais” conclama e desafia os/as educadores/as atuantes em espaços formais e não formais de ensino, gerando processos continuados de compartilhamento e construção de conhecimentos corporais afroreferenciados por meio do corpo contemporâneo. Estabelece conexões entre a atualidade e/ou o tempo presente e as oralidades corpóreas ancestrais, tendo a vivência e a experimentação de saberes dançantes como condição pedagógica indispensável. Assume o movimento

corporal de matriz afro-brasileira como código de linguagem e manifestação concreta de saberes, valores e éticas humanas, conferindo-lhe importância pedagógica equivalente ao uso da palavra, da escrita, do livro, do caderno e da caneta, ainda adotados tradicionalmente como principais instrumentos didáticos a serviço do ensino-aprendizagem. Dessa forma, faz-se necessário desenvolver vivências integrais continuadas que proporcionem o reencontro entre corpo e mente, redimensionando o que de fato somos no cerne de nossas ancestralidades: seres integrais de corporeidades singulares/plurais.

Sandra Petit salienta que somente reintegrando teoria e prática, discurso e ação, pensamento e atitude será possível, de fato, aprofundar e compreender a filosofia holística que alicerça as tradições orais africanas. Nesse processo, torna-se viável combater as concepções fragmentadas e dicotômicas sobre o que seriam corpo, palavra, educação e conhecimento.

Sem desconsiderar o uso de suportes textuais e das tecnologias visuais, concretamente, esse referencial exige realizar a aprendizagem de forma holística, ou seja, de corpo inteiro, sem a falsa distinção entre corpo e mente e potencializando a capacidade poética das pessoas. Na tradição oral africana, existe uma relação íntima entre a palavra e o fazer. (Petit, 2015, p. 123).

O/A educador/a que se dispõe a transmitir saberes afrorreferenciados é conclamado/a a assumir e empoderar o seu próprio corpo como principal via pedagógica. Para tanto, faz-se necessário reconhecer as fragilidades e, sobretudo, as potências do seu corpo, fazer-se “Corpo Presente”, integrar-se na roda das compartilhadas e interagir com sua dança, deixando-se ver e contemplar, tornando-se referência visual e tátil para os/as alunos/as/es, e, partindo desse testemunho, instigar processos de construção coletiva em que todos/as/es estão compondo a roda, contribuindo democraticamente, sem hierarquias ou estruturas de dominação. Nessa roda de compartilhadas, todos/as podem mostrar suas danças, todos/as/es podem sugerir passos, todos/as/es podem criar/recriar movimentos, gestos, coreografias, inclusive o educador, afinal ele faz parte do círculo dançante da mesma forma que os alunos/as/es, não é um corpo neutro, imparcial e nem representa um “olhar de fora”.

Porém, são muitos os desafios de ordem física, cultural e até psicológica que afetam o corpo do/a educador/a, impossibilitando, muitas vezes, que ele/ela esteja de corpo aberto para dançar junto e integrar-se a processos integrais de ensino-aprendizagem. Entre esses desafios, destacam-se a baixa autoestima em relação ao corpo que possui, problemas de saúde acumulados ao longo da carreira profissional, resultantes do mau cuidado com a alimentação, com a postura corporal, musculatura, respiração, a ausência de descanso e do ócio necessário, a própria inexistência

de conhecimentos mais apurados sobre a dança, sobre as africanidades ancestrais brasileiras, e sobre as dimensões subjetivas, estéticas e espirituais do corpo. Isso ocorre, em grande parte, devido à falta de vivência rotineira na apreciação da dança, como assistir/ver espetáculos, e muito menos praticar a dança por meio de aulas periódicas.

Essas lacunas se dão pelo próprio histórico escolar do/a educador/a que, ao longo da sua trajetória como estudante, não teve acesso e muito menos experimentou no corpo possibilidades de dança. Ao chegar à universidade o/a acadêmico permanece estático na cadeira para escutar “palestras”, fazer fichamentos, discutir, debater pela oratória temas filosóficos, sociológicos, políticos, educacionais etc., sem ter oportunidade e/ou espaço de conhecer e aprofundar suas potências expressivas corporais e, até mesmo, de traçar paralelos entre corpo, dança e demais conteúdos formais. Negando o corpo, a universidade acaba compactuando com o senso comum que mantém uma visão meramente letrada do que seria leitura de mundo: “Em geral, o senso comum tem uma ideia instrumentalizadora do ato de ler, uma concepção mecânica do conhecimento e uma visão funcional da vida” (Marques, 2010, p. 30).

Continua-se preparando educadores/as para ensinar história, matemática, português, biologia e, até mesmo, artes, sem possibilitar que aprendam/aprofundem pedagogias e didáticas voltadas ao movimento corporal, aos sentidos que o corpo pode

construir quando materializa a história e a literatura, por exemplo, por meio do gesto.

A frase: “cada um no seu quadrado” literalmente se contrapõe a uma proposta circular e espiral de educação em que os conteúdos/conhecimentos podem estabelecer conexões, diálogos, relações e sentidos múltiplos. Ainda cabe ao/à professor/a de ensino formal ensinar os conteúdos que convêm preparar o/a educando/a para o mercado de trabalho, enquanto que é tarefa do educador/professor/facilitador de dança e/ou artes ensinar os gêneros de dança, reproduzir passos e montar coreografias em horários extras da escola ou em espaços não formais de ensino, na associação de moradores, no grupo cultural da comunidade ou em projetos sociais vinculados à secretaria de ação social etc. Essa visão separatista sobre as funções da dança e da educação conserva uma situação de valorização dos conteúdos que se findam às “... palavras escritas, ao código verbal, à língua e aos livros” (Marques, 2010, p. 30) e deprecia os processos de construção de conhecimento que sejam protagonizados pelo corpo integral no exercício da leitura e construção de conhecimentos múltiplos por meio dos códigos não verbais gerados pelo corpo que dança.

Outros desafios, nessa perspectiva de ensino da dança, decorrem da falta de estrutura da escola/entidade/grupo para acolher as práticas corporais próprias da linguagem da dança, a falta de apoio e a colaboração da própria coordenação pedagógica na escola, o latente fundamentalismo religioso que incita diretores/

as, professores/as e alunos/as/es a terem atitudes preconceituosas, racistas e homofóbicas frente às atividades que sugerem movimento, dança, ancestralidade negra e diversidade cultural, e o desestímulo dos/as educandos/as em movimentar o corpo pela crescente preguiça e sedentarismo físico que se instalam nas novas gerações.

1.7 Evocando educadores/as que dancem

Proporcionar que o corpo do/a educando/a experimente e desenvolva a dimensão cosmológica africana da dança exige, antes de tudo, que ele reconheça seu espaço de coexistência, o seu território ancestral africano presente no lugar que habita cotidianamente. No livro *Superando o racismo na escola* (2005), organizado por Kabengele Munanga, reflete-se o seguinte pensamento sobre a dança como prática a ser assumida na escola:

O africano considera seu corpo sempre globalmente. Cada gesto é vivido como simples elemento de uma expressão humana complexa que recorre ao mesmo tempo à palavra, à memória, à tradição, aos sentidos, às reações viscerais. Assim, o gesto é sempre de grande significação. O africano considera o seu meio

ambiente um cenário vivo, impregnado de forças e símbolos. (Munanga, 2005, p. 138).

O ambiente educacional, seja escola, projeto social ou coletivo artístico, precisa aprofundar estratégias pedagógicas que possibilitem esse reconhecimento e reaprendizado ancestral africano, por meio do corpo dançante singular-coletivo, sobretudo, pela necessidade de uma reparação histórica da escola para com os africanos e afrodescendentes que aqui no Brasil foram escravizados e desterrados, tendo suas expressões artísticas, culturais e religiosas perseguidas, banidas e demonizadas. Apontar a dança afroancestral como expressão de Resistência Territorial Negra pode tornar-se um exercício de pertencimento e afirmação afro que empodera o Ser a Ser com os outros/outras.

Para tanto, o ensino formal e não formal juntamente aos seus/suas Agentes de Dança precisarão estar preparados/as, lúcidos/as e disponíveis para contribuir de maneira dinâmica e interacional. Não poderão “conduzir” esse processo de qualquer maneira, pois as pessoas que compõem esses contextos-territórios trazem inquietações diversas que quase sempre permanecem na insatisfação, como também preconceitos, desesperanças, receios, desânimos frente à realidade sofrida da vida, complexo de inferioridade, fobias, entre outras fragilidades de ordem cultural, social e psicológica provindas de ideologias coloniais europeias impostas há mais de 500 anos. Nesse sentido, é necessário, segundo as DCNs:

Para obter êxito, a escola e seus professores não podem improvisar. Têm que desfazer a mentalidade racista e discriminadora secular, superando o etnocentrismo europeu, reestruturando relações étnico-raciais e sociais, desalienando processos pedagógicos. Isto não pode ficar reduzido a palavras e a raciocínios desvinculados da experiência de ser inferiorizados vivida pelos negros, tampouco das baixas classificações que lhe são atribuídas nas escalas de desigualdades sociais, econômicas, educativas e políticas. (Brasil, 2013, p. 15).

Não ficar “reduzido a palavras” implica em ampliar o conceito de oralidade, pede uma outra atitude pedagógica que amplie possibilidades de diálogo, interação e interferência. Reduzir-se a falas e/ou discursos sobre o tema: “africanidades”, dentro de um processo educacional que se propõe desvelar as potências da cosmologia africana, requer que as oralidades do corpo sejam priorizadas como vias de ensino-aprendizagem. Nisso, o/a educador/a como facilitador/a de processos formativos e criativos precisa romper com metodologias eurocêntricas e dicotômicas, que invisibilizam o corpo na escola, para assumir a prática de corporeidades dançantes na sala de aula, não como um mero instrumental pedagógico ou subsídio didático, mas como vivência

de valores que compõem a cosmologia africana manifestada no corpo que se expande, que se plenifica como ser singular-coletivo na prática continuada da dança. Essa postura pedagógica passa a existir com potência quando o/a educador/a ousa experimentar essa dança no seu próprio corpo-território, tornando-se testemunha viva de uma dança singular em diálogo/conexão com os corpos dançantes dos/as educandos/os/es.

Piedade Lino Videira, no artigo “Danças afro-brasileiras e sua contribuição para a abordagem das relações étnico-raciais na educação”, no livro *Memórias de Baobá II* (2015), traz à tona a importância e necessidade do engajamento corporal do/a docente no processo-testemunho de ensino das danças afrorreferenciadas junto aos discentes. Muito mais do que orientar para a dança, o desafio pedagógico é dançar com a sala de aula:

Faz uma diferença incomparável a atitude do docente que orienta para que os discentes desenvolvam alguma atividade artística na qual se tenha o corpo como linguagem e texto/poético/cultural e o fato de o próprio docente se envolver com os educandos na realização de estudos e de atividades práticas de dança. (Machado; Farias; Petit, 2015, p. 182).

Isabel Marques, no livro *Arte em questão* (2012), salienta sobre a necessidade do/a educador/a experimentar/desenvolver as artes nas suas diversas expressões, sobretudo, a dança, haja vista que sem acesso a práticas artísticas, seja no âmbito da apreciação, da pesquisa, da criação ou da fruição, o corpo do/a educador/a dificilmente estará disponível a corresponder em atividades que lhe pedirão sensibilidade, intuição e criatividade, a fim de que se construa com os educandos a partir dos seus territórios dançantes. Marques ainda questiona sobre os “educadores” limitados que se acomodam frente a esse desafio e provoca eles a ampliarem suas posturas pedagógicas, vislumbrando processos educacionais múltiplos que se edifiquem não somente pela transmissão de conhecimentos, mas pela investigação e criação coletiva de obras artísticas.

Faz-se necessário que o/a educador/a dançante olhe-se/acolha-se de corpo inteiro, toque-se como quem toca no sagrado-singular, perceba-se como corpo histórico, afetivo, subjetivo, espiritual, assumindo fragilidades e potências físicas/expressivas, empoderando-se gradativamente de si mesmo, de um corpo-território em dinâmica constante de autoconhecimento, descoberta, aprendizado, revelação e emancipação. Muniz Sodré defende que, por meio do conhecimento corporal, passa-se a ter conhecimento de si mesmo, e, nesse processo, pode-se desvelar outras leituras e sentidos de mundo a partir de um lugar que lhe é próprio, que lhe é único e legítimo:

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões. (Sodré, 1988, p. 123).

Ele salienta que a Dança em África é um exercício pedagógico que integra todas as dimensões do conhecimento humano, desde as iniciações ritualísticas até o cotidiano festivo/religioso da comunidade, fundindo cosmologicamente os aspectos singulares e comunitários do indivíduo, agregando saberes ancestrais em conexão com os saberes contemporâneos, possibilitando diálogos simultâneos entre gerações, tempos e espaços distintos que engendram na edificação de necessárias experiências de educação:

Para os africanos, igualmente, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é

manifestamente pedagógica ou 'filosófica', no sentido de que expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis às gerações presentes e futuras. Incitando o corpo a vibrar ao ritmo do cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja uma meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana. (Sodré, 1988, p. 124).



Encruzas e intersecções de saberes ancestrais
- Ilustração de Gerson Moreno

TRAJETOS ARTÍSTICOS/ PEDAGÓGICOS: MEUS LUGARES DE CORPO – ESCUTA – FALA

Todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume em última instância, a seu corpo.

(Muniz Sodré)

Meu nome “Gerson”, de origem hebraica, quer dizer: “sem pátria”, “estrangeiro”, “peregrino”, “andarilho”. Esses significados correspondem plenamente aos trajetos de vida-arte que me compõem, e, com eles, ressignifico e atualizo minhas buscas de ontem e hoje.

Sou homem cis, negro, gay, com mais de 50 anos de idade, filho de Maria Socorro Matias de Sousa e José Américo de Sousa, residente e atuante no interior do Ceará, Itapipoca, nordestino, brasileiro, das estradas e encruzadas do mundo, do cosmos.

Sinto-me à vontade para escrever, em primeira pessoa, sobre os lugares que habito, interfiro e confluio, e para compartilhar das trajetórias de dança edificadas afetivamente em Itapipoca-CE, cidade localizada na região do Vale do Curu/Litoral Oeste. O significado de seu nome já é, em si, um convite para investigações ancestrais profundas: “A denominação Itapipoca

é um vocábulo indígena do dialeto Tupinambá, que significa ‘Cascalho’ ou ‘Pedra de pele estalada’. Ita: pedra, pipoca: reben-tada” (Moreno, 2015, p. 49).

Itapipoca não possui uma história de dança vinculada a academias de balé clássico. Suas expressões dançantes nascem dos ritmos ancestrais, pertencentes aos povos indígenas e africanos, ainda hoje manifestadas no carnaval através do Maracatu AZ de Espada, das escolas de samba, das danças tradicionais presentes na praia, serra e sertão: o coco de pescadores, a dança de São Gonçalo, o reisado e os dramas; nas festas juninas, as quadrilhas e forró pé de serra. Predominam as danças sociais, ou seja, danças desenvolvidas em contextos festivos populares, de raízes religiosas e profanas. De acordo com relatos de moradores da cidade, somente, nas décadas de 1970 e 1980, começaram a surgir os mentores da dança cênica de Itapipoca, destacando Roberlando Caxilé, jovem artista que dava aula de dança e montava coreografias no Centro Social Urbano (CSU). Em 1984, dentro das pastorais sociais, começaram a se configurar grupos de dança que coreografaram os sonhos e lutas do povo oprimido à luz da teologia da libertação (Leonardo Boff) e da pedagogia do oprimido (Paulo Freire e Augusto Boal).

Iniciei minha trajetória de artista, e mais tarde de educador, atuando nas pastorais sociais, vinculadas à Ala Progressista da Igreja Católica em meados do final dos anos 80. Ainda muito jovem (entre 14 e 18 anos), já assumia, na paróquia de Cristo Re-

dentor, bairro do Violete, cargos de liderança na Pastoral de Adolescentes e Crianças (PAC), Pastoral de Juventude do Meio Popular (PJMP) e em Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Viviam-se intensamente, nesse período, experiências concretas de igreja popular e/ou libertadora, comprometida com a causa do oprimido e de todas as suas expressões de vida e resistência, sobretudo, com as expressões culturais que, por sua vez, manifestavam suas identidades coletivas, o que, para Leonardo Boff (1980, p. 24), “é mais do que ser uma igreja para os pobres e com os pobres; trata-se de uma igreja de pobres”.

Essa “igreja ativista” encantava-me, sobretudo, pela possibilidade de acolher o oprimido não como sujeito secundário, mas como protagonista de sua história, potencial criativo, inventivo, resistente, construtor de afetos e transformações sociais. Nessa prática de acolhimento, construíam-se as relações, as trocas de experiências e as produções coletivas por meio de expressões artísticas. Era comum, nessa época, que os agentes de pastorais e lideranças de grupos comesçassem a desenvolver seus trabalhos junto às comunidades, paróquias e dioceses se utilizando de danças, montagens teatrais, cantos e poesias, geralmente de maneira intuitiva, sem grandes aparatos técnicos. O desejo maior era possibilitar que as pessoas pudessem expressar, de forma livre e prazerosa, o que sentiam e pensavam, para além de resultados bem elaborados.

As coordenações diocesanas das pastorais de Itapipoca sempre procuravam investir na formação das suas lideranças, es-

pecialmente nos jovens que manifestavam aptidão para as artes, haja vista que o engajamento nas bases populares exigia de seus animadores o domínio de metodologias criativas, envolventes e agregadoras. Nesse contexto, fui envolvido muito cedo em ações formativas de cunho pedagógico. Uma das capacitações marcantes nessa época deu-se no início dos anos 90, na cidade de Canindé-CE, onde cursei a Escola de Pastoral Catequética (ESPAC), tendo acesso a diversos componentes curriculares e oficinas que alicerçam até hoje o meu pensar e fazer arte-educação. Foi nessa capacitação que tive acesso às primeiras práticas de biodança. Desde então, passei a compreender o corpo como potencial afetivo-estético transformador e emancipador. Já trazia em mim o anseio intuitivo de expressar-me via movimento, mas não havia me possibilitado experimentar e construir repertório de gestos. Precisava de inspirações para começar, de instigações e direcionamentos. Desse modo, as sessões de biodança que participei nesse período possibilitaram-me descobrir pontos de partida para mergulhar sedento na minha singularidade, em que pude perceber-me, tocar-me, sem pudor ou receios, no mais profundo de minha intimidade, aceitar-me, assumir minha sexualidade, as limitações e potências de meu corpo, afirmar minha cor, minha ancestralidade afro-indígena³, compreendo que afaguei e desper-

³ Durante o período escravagista, muitos dos negros que fugiam e formavam comunidades quilombolas acabavam unindo-se aos índios que viviam nas matas. Essa união resultou em um processo de miscigenação entre indíge-

tei um Eu desconhecido, que precisava manifestar-se, ganhar corpo e presença entre as pessoas, no mundo, habitar mundos.

As vivências instigavam-me a ter autoconsciência como fisicalidade e subjetividade corporal que sou. Tratando-se de corpo físico, trago a necessidade de uma consciência da minha estrutura óssea e muscular, dos membros inferiores e superiores, centro (tronco) e periferia (braços, pernas, cabeça), para uma melhor percepção de limites e possibilidades de movimento corporal segundo minha resistência física, flexibilidade, força, peso e velocidade. Na qualidade de corpo subjetivo, trago o anseio de compreender/aprofundar meus sentimentos, desejos, buscas, sensações, inquietudes, inspirações e atravessamentos afetivos que, por sua vez, possam gerar movimento, gesto e danças.

A prática da respiração, da correção postural, o reconhecimento do espaço, o contato com o chão, a criação particular do gesto, o dançar com o outro pelo contato sensorial, a troca de olhares, as circularidades oferecidas nas danças em roda, todos esses exemplos de vivências, ocorridas nessa época, encantavam-me e sublinhavam em mim o desejo de aprofundar as verdades e as poesias que trazia no corpo, desvelando e revelando gradativamente a força cênica que guardava internamente,

nas e negros, ou seja, boa parte das comunidades atuais acabam sendo, de alguma forma, indígenas e quilombolas ao mesmo tempo. Na minha família, encontro parentes de origem indígena, negra e branca provenientes das serras de Itapipoca-CE.

pois, segundo Rolando Toro (2005, p. 31), criador da biodança, “a vivência é uma manifestação do Ser que precede a consciência: a conscientização da vivência pode ser imediata ou vir num segundo momento, no processo de integração da identidade e de expressão das potencialidades genéticas e vivência tem, por isso, prioridade sobre a consciência”.

Essas gradativas descobertas corporais deixavam-me consciente de minha existência, em estado de encantamento e bem-viver, instigado a gerar outras possibilidades de existência com outros corpos disponíveis. Para Eduardo Oliveira (2006, p. 161), é preciso ver com olhos encantados, ampliar os sentidos para enxergar-se e perceber-se, constituindo-se como Ser, pois “somos o que vemos e o que fazemos”. Para ele, encantamento seria uma expressão de existência que se compõe para interagir com o mundo e criar novos mundos, não se trata de uma ação passiva e contemplativa, pois “o encantamento é uma atitude. É da ordem do acontecimento” (Ibid, p. 163).

Motivado por esse inquieto encantamento, em 1994, fundei, em parceria com jovens dançarinos(as) dos bairros periféricos de Itapipoca, o Grupo “Dance Rua”, que, a partir de 1997, passou a se chamar Cia Balé Baião, nome adotado até hoje⁴. O

⁴ Dance Rua contemplava a forte presença das danças urbanas nos shows de ritmos promovidos pelo grupo nos primeiros anos de sua formação. Logo depois que passei a conhecer e aprofundar elementos da dança contemporânea em diálogo com as danças tradicionais brasileiras/nordestinas, propus o novo nome Balé Baião, também por fazer alusão ao prato “baião de dois”, que trazia uma metáfora de mistura ou combinação de receitas, fusão de ideias, de dança coletivizada.

nome inspira-se na rua, nas expressões de dança que nascem na periferia da cidade.

A princípio, o grupo preparava e apresentava shows de ritmos de dança inspirados em temas emergentes, chamados pelos movimentos sociais de “bandeiras de luta”, tais como: direitos humanos e cidadania, direitos trabalhistas, direitos da mulher, estatuto da criança e do adolescente, educação de qualidade, igualdade racial, pluralidade cultural brasileira, inclusão e participação democrática, dentre outros. O objetivo era desenvolver processos de reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, seus conflitos históricos, de ontem e hoje, e suas expressões de resistência popular. Na primeira formação do Dance Rua, nossos encontros se davam numa sala cedida pela Pastoral Urbana (PU), na Diocese de Itapipoca, depois passamos a habitar o Círculo Operário de Itapipoca, onde permanecemos até 1999.

Nesse mesmo período, em parceria com artistas de teatro, música e artes plásticas, fundamos um núcleo itapipoquense vinculado ao Movimento de Artistas da Caminhada de Itapipoca (MARCA), movimento de abrangência nacional, que tinha como maiores lideranças Zé Vicente e Babi Fonteles. O MARCA agregava artistas atuantes e comprometidos com as causas e lutas dos movimentos sociais, por isso o uso da expressão: “caminhada”, de estar a caminho, em peregrinação, na estrada rumo à libertação. Por meio desse movimento, o Dance Rua começou a difundir seus shows de dança e ministrar oficinas em toda a região do Vale do Curu/Litoral Oeste,

firmando parcerias e gerando uma rede de dança interiorana. Um dos principais eventos que garantiu essas conexões foi o ACONCHEGÃO: encontro de artistas e produtores culturais do Vale do Curu/Litoral Oeste, realizado anualmente em uma das cidades que compunha a mobilização do MARCA nesse território.

O Dance Rua se apresentava em todos os lugares possíveis: em auditórios de escolas públicas, salões comunitários, praças públicas, manifestos e protestos articulados por sindicatos, shows culturais promovidos pela Universidade Estadual de Itapipoca (FACEDI/UECE), até mesmo em cima de caminhão já houve show do grupo. Essas constantes aparições foram gradativamente construindo público para apreciar e apoiar a dança na cidade e região. Com o passar dos anos, o grupo começou a ser chamado para montar trabalhos coreográficos e conduzir aulas para crianças e adolescentes dentro de escolas públicas e projetos sociais. A partir disso, o Dance Rua inseriu-se no campo educacional e deu início a uma fase decisiva para a manutenção do trabalho que já havia ganhado amplitude municipal. A nova fase pedia de nós preparação técnica, formação, aprofundamento dos nossos fazeres.

Com apoio de Marcos Alberto, coordenador de cultura do município Itapipoca, no período de 1996 a 1998, gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), pela primeira vez tive a oportunidade de vivenciar aulas técnicas de dança na cidade de Fortaleza, mais precisamente no espaço de Andrea Bardawil, diretora e coreógrafa da Cia Andanças. Voltei para Itapipoca inspirado e com o desejo

de gerar processos de criação com os/as dançarinos/as do grupo, vislumbrando a produção de espetáculos cênicos. No entanto, sentia que era necessário preparar terreno para ampliar possibilidades de conexão com a dança cearense, firmar novas parcerias, romper com as fronteiras entre interior e capital. Era necessário ousar! Desde então, passei a investir na leitura de livros sobre dança, no exercício de apreciação de espetáculos e na articulação de oficinas ministradas por professores de Fortaleza em Itaipoca.

Vivendo e assumindo as dinâmicas das transformações necessárias, comecei a perceber que o nome Dance Rua não mais traduzia nossos anseios naquele momento histórico, então resolvi fazer alguns questionamentos e intervenções, sobretudo, pensando na coerência que deveríamos ter com nossa “nordestinidade”. O grupo compartilhou dessa minha inquietação, e, a partir disso, decidimos mudar o nome.

A palavra “baião” soava bem, agradava a todos/as do grupo por trazer um conceito relacionado à mistura de ingredientes e temperos, fusão de possibilidades, transversalidades estéticas etc.; e o termo “balé”, que no latim “ballare” significa “dançar”, também foi eleito pelo grupo para compor o novo nome. Nossa ideia era gerar um balé experimental, fundamentado nos ritmos e movimentações pertencentes às corporeidades caboclas nordestinas. Juntando as duas palavras “Balé Baião”, compomos o nome oficial da companhia, que, para nós, significa: dançar as singularidades e pluralidades que nos compõem:

Esse baião também fazia alusão ao ritmo nordestino popularizado por Luís Gonzaga na década de 1940, ritmo que nasceu do Lundu chamado “baiano” cujo nome é corruptela. Permeava em nós o desejo de construir uma dança contemporânea que tivesse como base os símbolos, mitos, personagens histórias e memórias do nordeste, ansiando fugir de tudo que fosse “referência estética estrangeira” para reconhecer, acolher e potencializar o que está próximo a nós, presente nas expressões culturais nascidas do “povo mestiço”, povo este que somos nós. O termo “balé baião” trazia todo esse peso de significações e seguimos com ele. (Moreno, 2015, p. 75).

O primeiro espetáculo de dança produzido nessa nova etapa da companhia chamou-se *Pátria Sertaneja, a Dança do Corpo Rebelde*. A obra, estreada no Círculo Operário em 1997, homenageou os heróis e heroínas da resistência popular, por meio de um itinerário de coreografias montadas coletivamente, ao som de Chico Science e Nação Zumbi, Mestre Ambrósio, Quinteto Armorial, Gal Costa e Antônio Nóbrega. Nascia a Cia Balé Baião.

2.1 Ingredientes, sabores e saberes – baiões afroancestrais

O ano de 1999 foi extremamente importante para minha trajetória como artista em formação. Passei no vestibular da UECE/FACE-DI, no curso de pedagogia, área que, desde sempre, fascinou-me pela identificação com o ensino, e, ao mesmo tempo, fui selecionado para o Colégio de Dança do Ceará, em Fortaleza, uma oportunidade única que não poderia abdicar.

Resolvi trancar a faculdade e fui morar em Fortaleza, nos anos de 2000 a 2002, onde cursei o Colégio de Dança do Ceará, uma capacitação integrada ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura⁵. Nele, tive acesso a diversas técnicas de dança cênica por meio de aulas práticas diárias. Foram dois anos de muito aprendizado, mas também de crises e desafios que precisaram ser enfrentados e superados, pois minha experiência com a dança era empírica e teria que me adequar a cronogramas de treinamento que exigiam habilidades até então desconhecidas. A prática de gerar dança em coletivo era mais forte em mim do que o rigor técnico. Nesse sentido, não foi fácil ter que lidar com a técnica do balé clássico e com os egos que permeiam no universo da dança

⁵ Criado com o intuito de promover a formação e o aperfeiçoamento de bailarinos, coreógrafos e professores, o Colégio de Dança do Ceará buscou atender às várias demandas formativas de um setor em expansão. O projeto pedagógico inicial ofereceu três cursos distintos, a saber: capacitação de bailarinos, capacitação de professores e criação coreográfica. Seus anos de funcionamento foram de 1999 a 2002.

competitiva, sobretudo, naquele período em que predominava, muito mais do que hoje, um pensamento limitado/conservador/eurocêntrico sobre o que seria dança e sobre quem poderia dançar. Meu corpo estranhava e sofria com determinados treinamentos, principalmente com a tentativa acirrada em executar movimentos de equilíbrio e sustentação na ponta dos pés calçados de sapatilhas. A sensação de estar preso a moldes e posições me impulsionava cada vez mais a desejar dançar de maneira livre.

Quando soube que, além do balé clássico, iríamos ter acesso a outras técnicas de dança, fiquei mais aliviado e esperançoso. Meu desejo era poder experimentar técnicas que dialogassem com os anseios e experiências de dança que trazia no corpo, assim, potencializando mais ainda o que desenvolvia junto à Cia Balé Baião em Itapipoca. Foi quando tive acesso às bases da dança moderna (técnica de Martha Graham), aos princípios de Laban (análise de movimento expressivo), às danças tradicionais populares, à dança afro-brasileira, ao contato-improvisação e ao teatro físico. A prática dessas modalidades foi crucial para que eu comesse a construir uma consciência e pensamento contracolonial sobre a dança cênica, tanto no aspecto performático quanto no que se refere à construção de estratégias de ensino.

Aos finais de semana, sempre viajava para Itapipoca com o intuito de repassar tudo o que havia praticado no colégio de dança para os/as componentes da Cia Balé Baião, ou seja, paralelo ao estudo e aperfeiçoamento técnico, via-me experimentando

práticas de transmissão de saberes em danças com meus pares. Dessa maneira, essas bases técnicas passaram a ser inseridas gradativamente no cotidiano de nossas aulas, possibilitando, consequentemente, a ampliação da qualidade artística dos espetáculos produzidos em coletivo.

Nesse período, ampliava-se entre nós o desejo de aprofundar as capacidades dançantes dos corpos singulares, focando na produção e compartilhamento de obras artísticas, como também na codificação e sistematização de exercícios próprios da Cia Balé Baião, que seriam assumidos como instrumentos de ensino-aprendizagem junto a públicos diversos assistidos em Itapipoca e região, especificamente em escolas públicas e projetos sociais. Apossar-se de técnicas e estilos diversos de dança tornou-se condição indispensável para se assegurar um maior aprofundamento e fundamentação artístico-pedagógica, legitimando nossos fazeres e produções que até então eram vistos como “intuitivos”, no entanto, é importante frisar que a Cia Balé Baião, ao longo de seus trajetos, vem adotando a técnica não como meta para se atingir um virtuosismo inalcançável, mas como meio de se gerar corporeidades dançantes autônomas. Nesse sentido, a técnica adentra aos processos de preparação corporal da Balé Baião para se aliar às potências intuitivas dos seus corpos criativos/criadores.

Desse modo, apesar de todos os treinos e práticas dos exercícios técnicos de dança que se perpetuam ao longo da sua história, a companhia nunca foi direcionada a replicar ou reproduzir

cópias de dança, muito pelo contrário, o foco sempre foi e vem sendo possibilitar a construção de danças que nasçam das potências particulares trazidas por cada corpo/corpa. Nesse sentido, até mesmo uma técnica mais fechada, como a dança moderna de Martha Graham, é praticada pela companhia como base ou matriz de improvisação corporal, em que o/a dançarino/a-inventivo/a se apossa de seus códigos padrões para desconstruí-los e dar-lhes personalidade própria a partir das suas necessidades particulares, na tentativa de fugir do conceito de “corpo padrão para a dança”, que seria o magro, alto, aquele que tem facilidade para “entrar” no ritmo da música, de “boa memória” para decorar passos ou reproduzir movimentos transmitidos por um coreógrafo ou coreógrafa.

José Gil (2001, p. 35) defende que a dança deve se edificar numa perspectiva de múltiplas corporeidades. Ele afirma que “não há, portanto, corpo único, mas múltiplos corpos”, resultante do desejo que nasce no corpo particular. Dessa forma, a dança é construção imbricada nas especificidades dos corpos que se propõem dançar.

Anterior às técnicas de dança cênica, a Cia Balé Baião vivenciava bases dançantes presentes nas danças brasileiras rurais e urbanas, mais precisamente o coco, o forró, o baião, o xote, o samba, o maracatu, as danças dos orixás, o samba-reggae e o *breakdance*. Essas bases derivam dos/as próprios/as dançarinos/as da companhia, que traziam suas vivências empíricas, parte delas inspiradas em programas de TV e clips musicais das décadas de 1980 e 1990, para compartilharem nos encontros e ensaios.

Os primeiros aprendizados de dança na Balé Baião se deram pela observação e prática de passos trazidos por cada um/uma sob minha mediação. Traziam-se ritmos sociais, danças nascidas nas festas populares, bailes, tertúlias, carnavais, escolas de samba e maracatus tradicionais da cidade. Meu fascínio e encantamento pelos/as dançarinos/as/es de Itapipoca e pelos seus territórios dançantes me conduziram a fundar a Cia Balé Baião e possibilitar essa experiência coletiva de ensino-aprendizagem tendo as danças periféricas como expressão estética e política.

Destaco também, nesses contextos históricos, mais dois territórios dançantes itapipoquenses que foram cruciais para que a Cia Balé Baião assumisse as ancestralidades afro-indígenas como base de sua investigação e produção artística: o maracatu AZ de Espadas e as comunidades quilombolas da região.

Durante seis anos, de 2003 a 2009, a Cia Balé Baião participou efetivamente dos desfiles do maracatu AZ de Espadas, agremiação carnavalesca de origem afrocearense que se originou em Itapipoca em meados da década de 1960, em plena ditadura militar:

O cenário que estampa minha trajetória enquanto artista de dança junto com o Balé Baião é cheio de personagens e histórias que de alguma maneira nos inspiraram e atravessam até hoje.

Velhos carnavalescos, historiadores e parentes, falo de José Felix e João Pretinho, negros boêmios que fundaram o maracatu de Itapipoca na década de 1960. (Moreno, 2015, p. 52).

Foram seis anos de convívio, aprendizado, experimentação corporal e criação coreográfica a partir das narrativas e dramaturgias do desfile e coroação da rainha negra. Nos desfiles de rua realizados no carnaval de Itapipoca, apresentávamos coreografias que revelavam passos, cores e ritualísticas negras, dando foco às estéticas de resistência e beleza afro.

Na nossa região, existem três comunidades quilombolas que se destacam por desenvolverem atividades com dança: Conceição dos Caetanos e Águas Pretas (Tururu-CE) e Nazaré (Itapipoca-CE). Respectivamente, o primeiro contato se deu em Conceição dos Caetanos, no ano 2005, por meio da missa de Zumbi dos Palmares, realizada tradicionalmente todo dia 20 de novembro. Desde então, começamos a habitar e a interagir nas demais comunidades para aprender sobre suas histórias, tradições e reinvenções, como também contribuir com práticas de dança afro, tendo em vista que os jovens dessas comunidades demonstravam interesse em aprofundá-la de maneira continuada. Em parceria com a associação quilombola de Águas Pretas, iniciamos o projeto “Arte Quilombola”, que, até hoje, agrega crianças, ado-

lescentes e jovens em atividades de formação e criação de danças afroancestrais, sob acompanhamento de Agricelha Andrade, educadora e dançarina da Cia Balé Baião.

Resultante de atravessamentos poéticos, nascidos nessas relações dialógicas, concebi e dirigi um espetáculo de dança chamado *Negrume* com três dançarinos negros da Cia Balé Baião: Zé Viana Júnior, Gidalto Paixão e Pergentino Davi. Sua estreia foi dia 20 de novembro de 2010 na comunidade quilombola de Conceição dos Caetanos.

Mais tarde, em 2012, esse espetáculo tornou-se tema de mestrado da dançarina-pesquisadora cearense Ana Rosa Fernandes Druot de Lima, na MASTER ARTS, Mention Musique, spécialité Danse, Septembre 2012, Université Paris 8, Saint-Denis, Département Danse, com o tema *Le maracatu cearense sur la scene contemporaine dans l'état du Ceara, au Bresil: dialogues tissés entre danse contemporaine et danse dite traditionnelle*. A seguir, algumas considerações importantes que Rosa Druot nos apresenta em sua dissertação sobre as confluências entre as expressões afrotradicionais cearenses/brasileiras e a cena contemporânea:

Negrume est une pièce du chorégraphe Gerson Moreno pour la compagnie de danse Balé Baião, résultat dun travail de cet artiste avec des jeunes et des travailleurs des communautés quilombolas,

communautés afro-descendantes. Le processus de création part de la rencontre entre la danse contemporaine, amenée dans ces communautés par Gerson Moreno, et divers codes de mouvements appartenant à la culture afro-brésilienne présents dans la vie culturelle de ces communautés.

Negrume é um pedaço de Gerson Moreno, coreógrafo da companhia de dança Balé Baião, o resultado de uma obra deste artista com jovens e trabalhadores quilombolas, comunidades afro-descendentes. O processo criativo começa com o encontro entre a dança contemporânea, trazida para essas comunidades por Gerson Moreno, e vários códigos de movimentos pertencentes à cultura afro-brasileira presentes na vida cultural dessas comunidades. (Lima, 2012, p. 36).

A pesquisa, a criação e o ensino das danças afroancestrais se configuram, ao longo da história da Cia Balé Baião, pela necessidade consciente de dar visibilidade às expressões dançantes geradas e mantidas no bojo comunitário. Esse engajamento é assumido por nós como uma posição política manifestada no discurso conceitual e nos corpos que se movem. Uma militância territorial por estéticas e poéticas afro-brasileiras, indígenas e

interioranas, que visa combater conceitos eurocêntricos e colonizadores de dança.

A companhia almeja edificar experiências de danças que libertem o corpo de posturas individualistas e verticais, para que se permita coletivizar e horizontalizar as relações, descer da ponta dos pés e agachar, entregar-se à mãe terra ancestral, sair de uma postura egocêntrica e perceber-se como parte de algo maior, de um corpo comunitário que dança pela via da integração dos saberes. Nessa perspectiva, é crucial o interesse pela dança que o/a outro/outra traz, pelos conhecimentos corporais que o/a outro/a compartilha, pelos anseios expressivos que o/a outro/a manifesta.

As danças cultivadas pela Cia Balé Baião, tanto nos processos de ensino-aprendizagem como no âmbito da criação cênica, propõem-se a gerar ritos estéticos agregadores, visando retirar o corpo de uma imobilidade isolada para que seja acolhido em um movimento circundante, coletivizando experiências e saberes.

Nas práticas de ensino/criação da companhia, os corpos/sujeitos assumem a postura de *corpos* integrantes/atuentes/dançantes, protagonistas de processos pedagógicos/criativos que se dão pela contribuição/intervenção de todos/as/es os/as dançarinos/as/es. Inevitavelmente, esses corpos deixam de ser passivos e operam como instigadores de movimento à proporção que se fazem presentes por inteiro, que estabelecem relações afetivas e amorosas com os demais participantes, que fazem a roda girar com os demais “rodantes”, impulsionando a mão e os pés para

que a ação coletiva se materialize e ganhe corpo no espaço, na sala de aula, no palco. Trata-se da edificação do movimento como experiência de existir e coexistir, potencializando as singularidades dançantes de todos que compõem a roda ancestral.

A junção de técnicas de dança diversas e o constante experimento por meio de exercícios e jogos corporais praticados em coletivo vêm possibilitando que a Cia Balé Baião desenvolva processos criativos e pedagógicos de dança cênica, valorizando e potencializando as especificidades e complexidades de cada corpo. O foco está na edificação de danças conjuntas, com intuito de agregar afetos, fortalecer vínculos e desvelar processos participativos e democráticos, transversais, interculturais, atravessadas de diversas possibilidades corpóreas que perpassam técnicas e moldes de como dançar e inacabadas, em processo incessante de busca, atentas aos apelos do corpo nos contextos emergentes, disponíveis para releituras, revisitações e reconfigurações, abertas para acolher novas e velhas maneiras de estruturar-se como dança no corpo, em constante construção/desconstrução de conceitos e práxis. Muito mais do que dominar a técnica, trata-se do dançarino Ser Dança, como bem coloca Rolando Toro (2005):

Ao longo da história da dança, estabeleceu-se o forte propósito de formar bons dançarinos, que fossem capazes de alcançar, por meio de exercícios e da aprendizagem, altos níveis de otimi-

zação na destreza e na beleza dos movimentos. Existe, não obstante, uma possibilidade totalmente oposta, que consiste em transformar o dançarino em dança. (2005, p. 29).

O trabalho desenvolvido pela Cia Balé Baião se fundamenta em valores éticos e estéticos edificados ao longo de 30 anos de história, tendo a valorização das singularidades corporais e a potencialização do senso coletivo como os seus principais referenciais afetivos. Éticas e estéticas atravessadas por uma cosmovisão africana, princípios ancestrais que defendem a integração dos seres, das pessoas e dos ecoafetos nas suas diferenças, visando a coletivização da pluralidade e a edificação de danças que dialoguem com os cotidianos vividos, com a possibilidade de reinventar existências: “A noção de corpo na Balé Baião encontra correspondência com os valores e princípios éticos da cosmovisão africana, onde tudo está interligado como numa grande teia de relações, dança-se para a morte, para a vida, para o trabalho” (Mesquita, 2016, p. 36).

Uma das obras coreográficas que sintetizam esses anseios é o espetáculo *A invenção do baião teimoso* (2012), trabalho que se propõe compartilhar das suas principais descobertas e construções estéticas/dramatúrgicas/poéticas:

Em cena, a dança teimosa de corpos distintos, lúdicos, místicos, dúbios, maleáveis... Corpos inacabados e em construção incessante, se refazendo e reinventando-se à proporção que estabelecem diálogos entre si... Corpos intactos, inabaláveis, infinitamente possíveis... Poesia de uma teimosia, de uma ânsia rebelde em seguir adiante, em ir doravante, com o outro. (Moreno, 2015, p. 28).

Os Afro-braços

Abertos entre curvas e microespaços

Abrços por vir...

Tudo que se cria tem no tato seu destino

Seu começo, meio, fim e recomeço...

Somente no tato o amor se plenifica

O que fica é o toque

O que marca é o afago

Aprendemos quando pegamos

O que liberta é a força do braço!

Os olhos anunciam o que virá, esse é seu ofício.
Os ouvidos em prelúdios escutam o corpo que se
move e se aproxima.

Apenas à serviço: olhos e ouvidos, ofícios nobres
desde sempre.

Mas é no tato, não se enganem, que culmina o
encontro.

Contato

Constatação

Conspiração!

Por enquanto residem prefácios e adventos

Por enquanto olhos e ouvidos

Haveremos de nos abraçar qualquer dia desses

Com braços alargados pelo desejo sagrado de
fricção.

A Lua vai girar um pouco mais até que a Terra
nos perdoe.

O amor de depois de amanhã será muito mais
encorpado e robusto.

Sairemos nutridos.

Saberemos tocar no divino novamente!

(Reza-poesia-dança de Gerson Moreno)

2.2 Escola Livre Balé Baião – autonomias e protagonismos do corpo dançante

A partir de 2005, a Cia Balé Baião iniciou uma primeira experiência de escola livre aberta para a comunidade no Ponto de Cultura Galpão da Cena⁶, com o intuito de possibilitar que jovens e adultos tivessem acesso às suas pesquisas e vivências técnicas corporais. Ao longo dos anos, a Escola Livre Balé Baião vem acolhendo pessoas de todas as faixa etárias e corpos distintos, destacando adolescentes e jovens estudantes de escolas públicas, lideranças comunitárias, artistas da dança, teatro e música, quilombolas, indígenas, jovens rurais vinculados a assentamentos, universitários e professores da rede pública de ensino, em parceria com associações culturais, institutos, ONGs, universidades e gestões públicas.

A proposta pedagógica da Escola Livre Balé Baião se propõe a gerar processos de ensino-aprendizagem, por meio de práticas continuadas em dança nas suas diversas expressões, vislumbrando a expansão de conhecimentos ancestrais, afetivos, espirituais,

⁶ Antiga serraria do Zé Américo (Pai de Gerson Moreno), situada no bairro Coqueiro, Itapipoca-CE, é atualmente o Ponto de Cultura Galpão da Cena, sede da Cia Balé Baião e da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca (AAR-TI). Desde 2006, o espaço desenvolve ações continuadas de pesquisa, formação, criação, e compartilha em danças, percussão afro-brasileira por meio da Escola Livre Balé Baião, Tambores Afro Baião, Núcleo de Danças Negras Contemporâneas e Advento de Audiovisual.

éticos e estéticos. Nessa mira, a dança deverá ser consequência do desenvolvimento de corpos/indivíduos conscientes, críticos, solidários, participativos e empreendedores.

O termo “Sujeito Dançante”, adotado pela Cia Balé Baião, evoca a imagem de um corpo politizado que interage com a sociedade de forma crítica e transformadora. Essa perspectiva artístico-educacional pela dança colabora com o entendimento e compreensão do que possa ser: “sujeito individual e sujeito coletivo”, em que, como corpo dançante, posso reconhecer, valorizar e potencializar minhas singularidades estabelecendo relações de cuidado e engajamento responsável dentro de militâncias coletivas, convergindo pela emancipação do bem comum e do bem-viver, pois “a identidade-presença, em sua dimensão de expressão consciente e ativa no mundo, manifesta-se na condição de sujeito, o indivíduo que se assume conscientemente no mundo, comprometido com ele numa dada realidade histórico-cultural” (Cavalcante; Góis, 2015, p. 160).

Para além das produções de espetáculos e dos circuitos de festivais estaduais, nacionais e internacionais de dança em que a companhia hoje transita, é prioridade, para o Balé Baião, o engajamento local, a permanência, a inserção e a contribuição artístico/educacional junto à comunidade em que faz parte. Trata-se de um engajamento político nascido junto a sua própria história, que, há duas décadas, agrega periferias, distritos, assentamentos e comunidades quilombolas da região para aprofundar, produzir e difundir dança cênica de cunho afroancestral/contemporâneo.

Os/as educadores/as de dança da Escola Livre Balé Baião são os/as próprios/as dançarinos/as/es da companhia, que, no decorrer de suas trajetórias artísticas, se propuseram a ser Artistas-Docentes. Trazem, nos seus portfólios, as mais diversas experiências corporais-sensoriais-técnicas que legitimam os seus fazeres artísticos/pedagógicos. São multiartistas: atores/atrizes, artistas plásticos, atletas, filhos/as de mestres da tradição popular, músicos, poetas, circenses, lideranças de grupos comunitários, artistas audiovisuais, educadores/as, produtores/as culturais e pedagogos/as. Essa característica plural, que estampa as identidades múltiplas da companhia, dá sentido e significado ao nome “baião” (mistura de ingredientes, feijão, arroz, temperos a gosto, receitas diversas, alquimia, transformação) de “Balé Baião”.

Desse modo, quando se pensa em formação de dança, em âmbito Escola Livre Balé Baião, evoca-se primeiramente o termo pluralidade, na perspectiva de forjar processos de acessibilidade e inclusão de todos os/as corpos/as possíveis nas práticas e aprofundamentos técnicos propostos em seu cronograma anual, independente de seus níveis de experiência com dança, de idade, de estrutura física e nível intelectual.

Sabemos que, infelizmente, ainda imperam conceitos conservadores e excludentes nos contextos de “formação” em dança cênica, em que se prima pelo “corpo ideal” para a execução da dança, a idade correta para iniciar a dançar, a idade-limi-

te para parar de dançar. Nesses contextos, impõem-se técnicas padronizadoras que moldam e estagnam o movimento e a expressividade do corpo na sua singularidade. Nesse panorama, a Escola Livre Balé Baião propõe possibilidades pedagógicas de construção de conhecimento em dança por meio da valorização e da potencialização da diversidade corporal humana, da manutenção técnica, afetiva e sensorial dos corpos dançantes nas suas diversas idades, ao longo das suas vidas, por meio da vivência continuada de exercícios que favoreçam o desenvolvimento das autonomias criativas do corpo/movimento, especificamente suas potências afetivas e intuitivas.

2.3 Danças negras no galpão da cena – bloco afro na rua

A partir de 2011, percebemos que aumentava o número de pessoas interessadas em aprofundar as corporeidades negras investigadas pela Cia Balé Baião. Essa demanda me instigou a criar um núcleo específico, que iria aprofundar, exclusivamente, essa área, por meio de jogos, exercícios e proposições corporais, como possíveis práticas pedagógicas a serem multiplicadas nas escolas públicas e projetos sociais de Itapipoca. O núcleo formado passou a se chamar Núcleo de danças negras do galpão da cena, e se reunia uma vez por semana, geralmente nas segundas-feiras, das 19h às 21h30min. As aulas eram conduzidas por mim e por educadores/as de dança convidados/as. As práticas consistiam em:

- Círculo de acolhimento: compartilha de olhares, abraços e respiração;
- Aquecimento espiritual: pedido de benção e proteção dos ancestrais por meio de gestos, cantos e passes;
- Aquecimento corporal: vivências de exercícios para despertar ritmos, movimentos, músculos e ossos, iniciando nos pés e seguindo, parte por parte, até chegar à cabeça e integrar todo o corpo;
- Divindade do dia: vivências de passos, gestos e movimentos referentes à dança de um orixá específico, ou caboclo, ou preto velho etc.;
- Práticas de improvisação individual e coletiva a partir dos códigos de movimento que foram trabalhados anteriormente;
- Práticas de ritmos afro-brasileiros tradicionais (exemplos: samba, maracatu, coco etc.) e contemporâneos (samba-reggae, hip-hop etc.);
- Improvisação individual e coletiva a partir das bases trabalhadas anteriormente;
- Roda de diálogos em que todos/as poderiam expressar suas descobertas, desafios, aprendizados e superações.

O Núcleo de Danças Negras agregava estudantes e professores/as de dança atuantes na cidade e região para a prática continuada de códigos de movimentação corporal afrorreferen-

ciados, especificamente os arquétipos, símbolos, oralidades e narrativas pertencentes aos orixás do Candomblé, caboclos, pretos velhos e erês da Umbanda/jurema, às danças afro-indígenas populares, tais como o maracatu cearense, o coco de roda, o torém tremembé, as danças cabaçais do Cariri, o reisado de papangus do Litoral Oeste, a dança de São Gonçalo, a capoeira de angola e o hip-hop, em diálogo com técnicas, exercícios e proposições corporais da dança cênica contemporânea. Geralmente, as vivências eram acompanhadas por percussão ao vivo puxada pelos Tambores Afro Baião, grupo residente no Galpão da Cena que estuda e produz músicas e repertórios de shows afro-brasileiros, sob regência de Zé Viana Júnior, membro da Cia Balé Baião.

As aulas se propunham a gerar um baião de vivências técnico/artísticas em que cada participante era motivado a ser sujeito ativo do seu próprio processo de formação, edificando, gradativamente, sua dança/performance à proporção que se apossava dos códigos/matrizes pertencentes a cada técnica e/ou prática dançante, dando-lhes formas singulares de atuar conforme seus limites físicos, anseios particulares, intuições criativas e habilidades corporais.

Como resultado desses encontros permanentes, em 2012, fundou-se o Bloco Afro Baião de Itapipoca, uma agremiação carnavalesca que agrega, integra e mobiliza núcleos de dança/música negra de Itapipoca e região do Vale do Curu, destacando a Escola Livre Balé Baião, as Comunidades Quilombolas de Água Preta (Tururu-CE) e Nazaré (Itapipoca-CE), a Cia de Danças Ur-

banas Ikannús, o movimento de Capoeira de Itapipoca (grupos Cordão de Ouro e Capoeira Angola Comunidade), os Tambores Afro Baião, o Ilê Axé Ogum Já etc., núcleos, grupos e entidades parceiras da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca (AARTI).

O Afro Baião surgiu pela necessidade de agregar artistas de dança e música numa ação afirmativa contra o racismo e intolerância religiosa, empoderando as africanidades negras cearenses em território itapipoquense durante o período do carnaval, época oportuna para gerar visibilidade às expressões artístico-culturais de matriz afro-brasileiras.

A cada ano, as apresentações do Bloco Afro Baião homenageiam os Orixás do Candomblé/Umbanda, que fazem sua regência e proteção. Em 2018, o tributo sagrado foi para Xangô, o Senhor da Justiça, para Iansã, a dona das ventanias e tempestades, Exú, o mensageiro que dá permissão, senhor da transformação, e Nanã, a mais velha dos Orixás, senhora da renovação, que nasce das lamas e mangues.

2.4 Do interior para a capital: diásporas e encontros

Em 2016, começo um novo percurso como artistas/educador/pesquisador: debruço-me com o mestrado em Educação na Universidade Federal do Ceará (UFC). Logo, no primeiro semestre de estadia na cidade de Fortaleza, senti-me instigado a iniciar uma experiência de núcleo investigativo em danças negras formado

por públicos diversos, sobretudo, por educadores/as, artistas de dança, teatro, música e afins. A pretensão era sair do meu habitat natural, Itapipoca, e aproximar-me de outros corpos para experimentar com eles possibilidades dançantes inéditas. Foi quando, em parceria com o Núcleo das Africanidades Cearenses (NACE – UFC), ministrei um curso experimental intitulado: “Corporeidades Negras Pretagógicas: permanências e reinvenções”, que integrou, no período de quatro meses, (outubro de 2016 a março de 2017), educadores/as, acadêmicos e artistas da dança/teatro/música atuantes e/ou residentes em Fortaleza-CE, todas as sextas-feiras, das 9h30min às 12h, na Casa Amarela, situada na Avenida da Universidade – Fortaleza-CE.

Na ocasião, tive a oportunidade de ampliar o meu repertório de exercícios, jogos e proposições em danças negras, inserindo, com mais profundidade, elementos ritualísticos afroancestrais, que tinham como base a gira da Umbanda, desde a prática de purificação e acolhimento até vivências dos códigos de movimentos das danças dos orixás. O maior objetivo era favorecer a reconexão do corpo com sua espiritualidade africana por meio do encontro, contato e reverência ao outro/diferente, nutridos pelos escritos de Sobunfu Somé *O Espírito da Intimidade, ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar* (2005), e pela Pretagogia, um referencial teórico-metodológico em construção a mim apresentado por Sandra Petit por meio do livro *Pretagogia, Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Africana na Formação de Professoras e Professores* (2015).

Em 2017, por meio do apoio da Secretaria de Cultura Artística – UFC, do Programa de Promoção de Cultura Artística (Bolsa-arte) e da Pró-Reitoria de Extensão da UFC, como bolsista, realizei um curso de extensão chamado: “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea”, dentro de um modelo de ações formativas intitulado: Grande roda – africanidades, ancestralidades e interculturalidade em movimentos, voltado a práticas/estudos/experimentos continuados de danças afrorreferenciadas numa perspectiva pedagógica, visando edificar metodologias de ensino, experimentação e criação em danças de matrizes afro-indígenas a serem vivenciadas no âmbito educacional e cênico. O curso aconteceu de abril a dezembro do corrente ano, em dois espaços “Cena 15” e na sala de dança do Sesc Iracema, ambos pertencentes ao Porto Iracema das Artes, localizado na Praia de Iracema.

Em um processo coletivo de pesquisa, investiguei os corpos docentes dançantes dos/as participantes do curso, seus desafios, buscas, aprendizados e desdobramentos espirituais/afetivos/estéticos/educacionais dentro de exercícios experimentais ritualísticos, circulares e dançantes, tendo as oralidades, narrativas e corporeidades dos orixás brasileiros como motes prioritários. Desses encontros continuados, edificaram-se exercícios e proposições pedagógicas que seguem adiante nesses escritos.



Coexistências dançantes, territórios afetivos – Ilustração de Gerson Moreno

PROPOSIÇÕES E EXERCÍCIOS PARA VIVÊNCIAS DE DANÇAS AFROANCESTRAIS

Como presenças no mundo, os seres humanos são corpos conscientes que o transformam, agindo e pensando, o que permite conhecer ao nível reflexivo. Precisamente por causa disso podemos tomar nossa própria presença no mundo como objeto de análise crítica.

(Paulo Freire)

O curso de formação em dança “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea” contemplou educadores/as do ensino formal e não formal, artistas das áreas de dança, teatro e música, e acadêmicos diversos, atuantes em Fortaleza e interior do Ceará. Esses/as educadores/as dançantes e artistas-educadores/as participaram de experimentações inéditas em danças afroancestrais propostas por mim. As atividades se basearam nas narrativas, gestualidades e simbologias dos Orixás Brasileiros, além de exercícios de/para consciência corporal e composição coreográfica desenvolvidos pela Cia Balé Baião em Itapipoca-CE. Além disso, também foram abordados os marcadores de pertencimento afro propostos pela Pretagogia e estudos de teóricos da educação e

do ensino das artes que aprofundam a cosmovisão e a cosmopercepção africana. Ao final de cada encontro, houve uma roda de diálogo para compartilhar descobertas, desafios, sensações, inspirações pedagógicas, insatisfações e sugestões.

Desde o início, a pretensão era proporcionar que cada participante do curso assumisse a postura de copesquisador do processo para contribuir com a construção de proposições pedagógicas a serem compartilhadas posteriormente em espaços diversos de educação, seja na escola formal, no projeto social pertencente a associações culturais, no grupo/companhia/coletivo artístico e nos movimentos sociais.

As experimentações desenvolvidas ao longo da formação priorizaram o movimento corporal como matéria viva de investigação, agregando outras linguagens artísticas que compõem as oralidades africanas: o canto, a interpretação, a poesia, suas implicações afetivas, ancestrais e criativas. De acordo com Norval Cruz, o corpo é o vetor investigativo que nos tira de um suposto conforto racional para lidar com o desconhecido, com o palpável e o imprevisível, elementos indispensáveis dentro de um processo que almeja suscitar mergulhos profundos, descobertas e fortalecer as afroancestralidades por meio do sensorial-afetivo. Para tanto, é preciso ousar, não temer fundir e transversalizar as estratégias metodológicas, agregar outras linguagens expressivas nessa perspectiva de busca, experimentação, vivência e reinvenção corporal negra.

Assumir essa formação como campo de pesquisa foi crucial para que minha investigação ganhasse novas proporções reflexivas e propositivas. Por meio de rituais de integração, exercícios de dança e jogos de criação pré-elaborados, inseri-me na roda das vivências para estar junto, descobrindo, refletindo e recriando em interação com cada educador/a dançante, sem a pretensão de induzir ou forjar resultados. Estar junto ao “outro-diferente” em campo é um exercício pedagógico de habitação e diálogo com lugares de mistério, inquietação, questionamento, problematização e redescoberta, em que se faz necessário inserir-se nos territórios de risco que se apresentam à nossa frente, romper com os conceitos estabelecidos, desafiar os vícios e condicionamentos físicos, eliminar expectativas e proteções para entrar em zona desconhecida e abrir-se para novos/velhos conhecimentos. Graziela Rodrigues fala sobre a necessidade emergente de investigações processuais no campo das experiências corporais, especificamente nos territórios dançantes brasileiros. Ela enfoca sobre a potência da dança como construção educativa, terreno fértil para a pesquisa interacional, dizendo: “Situamos a dança como atividade em que vários corpos se integram para gerar conhecimentos no âmbito do sensível, do perceptivo e das relações humanas a partir de um contato direto com a realidade circundante” (1997, p. 23).

Nessa perspectiva de pesquisa conjunta, adentra também a Pretagogia, um referencial teórico metodológico que prioriza o “Corpo-dança afroancestral” como possibilidade de conexão/reencontro com nossas ancestralidades africanas e afro-brasilei-

ras. A Pretagogia nos aponta os “lugares de origem”, as bases comunitárias que compomos e nelas estamos inseridos. Faz-nos enxergar nossos quintais e vizinhanças, espaços propícios para identificar as danças singulares que ali se configuram, por quem são dançadas, em que momentos específicos são dançadas, e, assim, possibilitar o início de processos investigativos sobre as corporeidades afrodançantes, seus impactos educacionais e suas perspectivas de perpetuação e reinvenção na contemporaneidade. Sandra Petit salienta que o agrupamento de pessoas para dançar, a prática continuada e experimental em dança realizada em comunidade, pode vir a ser uma via pedagógica de reativação, fortalecimento e manutenção do movimento ancestral africano. Aguçar as memórias corporais em coletivo é condição indispensável nessa busca/investigação por mim proposta:

Nós, afrodescendentes da diáspora, podemos estar distantes da religiosidade tradicional africana, mas a memória comunitária que em nós habita, ainda quando maltratada e renegada, precisa apenas da centelha do movimento ancestral para se manifestar, atualizada, no movimento dançante... E é aí, nesse convívio comunitário, e pelo movimento dançante, que a centelha do movimento ancestral é revivificada. (Petit, 2015, p. 77).

Os saberes da experiência vivida no Corpo-dança Afroancestral são concebidos e produzidos por cada corpo/corpa que se propõe dançar. Cada pessoa revela em si um território próprio de existência, um corpo histórico/afetivo/social/cultural/religioso/político que se coloca no mundo de maneira singular. Contudo, é indispensável que esse corpo saia do estado de passividade e alienação para se tornar um Corpo Consciente, emancipado e protagonista de sua própria história.

As ancestralidades negras estão em nós brasileiros/as, porém, desativas, adormecidas, e, em alguns casos, oprimidas ou mesmo excluídas do corpo por consequência de processos civilizatórios eurocêtricos nos quais todos somos vitimados. Elas oscilam em nossos subscientes e, às vezes, manifestam-se no cotidiano comum, no jeito de andar, por exemplo, no equilíbrio da mulher quilombola para conseguir levar a lata d'água na cabeça etc. No entanto, quase sempre, não sabemos de onde provêm essas expressões e/ou habilidades corporais, lidando com elas de maneira arbitrária. Por isso, é fundamental que sejam desenvolvidos processos pedagógicos que contribuam com a retomada de consciência do corpo, visando a redescoberta/reconstrução/reinvenção de nossas afroancestralidades na atualidade.

Não é educativo, e muito menos libertador, conservar um discurso que valorize a “espontaneidade” do corpo com a argumentação que dança se faz pela expressão livre, sem precisar de código ou técnica de movimentação corporal. Para se reivindicar

os direitos trabalhistas, é necessário conhecer e aprofundar as leis que amparam os trabalhadores e fazer valer uma postura política, para se dançar não é diferente. É preciso ter acesso ao que foi tomado, é preciso apropriar-se do que foi roubado, é crucial reaprender os códigos dançantes afroancestrais que nos foram negados na história para que nossas africanidades sejam dançadas com Corpos Conscientes, termo adotado por Paulo Freire (1992) em sua reflexão sobre as contribuições sociotransformadoras do corpo na sociedade. Corpo que se constrói à proporção que se percebe como ser-no-mundo em relação com outros/as corpos/as.

Freire poetiza sobre esse corpo falando de uma consciência que se edifica pelo exercício de sentir, de permitir-se viver, conhecer, reinventar-se: “O corpo consciente, que olha as estrelas, é o corpo que escreve, é o corpo que fala, é o corpo que luta, é o corpo que ama, que odeia, é o corpo que sofre, é o corpo que morre, é o corpo que vive” (Freire, 1992, p. 20).

A experimentação continuada dos códigos, símbolos e narrativas pertencentes às danças afro possibilita que o/a corpo/a redimensione gradativamente seus elos ancestrais com as áfrias adormecidas, começando a edificar posturas conscientes de afirmação negra pelo/com o corpo que dança. Nessa perspectiva de contribuir com processos de conscientização do corpo negro, Sandra Petit nos apresenta marcadores de pertencimento afro, possibilidades pretagógicas de reconhecimento das identidades negras a serem assumidas no corpo afroancestral, entre eles: “O

entendimento da noção de território como espaço-tempo socialmente construído e perpassado da história de várias gerações e formado por uma complexa rede de relações sociais, espaço este perpassado de sacralidade” (2015, p. 123).

3.1 Procedimentos metodológicos

Procurei adotar estratégias metodológicas favoráveis ao desenvolvimento de processos interativos/colaborativos a serem aplicados nos cronogramas de vivência, desde os momentos de experimentação dos códigos de dança até suas análises. Essas estratégias foram alicerçadas nas experiências de ensino construídas pela Cia Balé Baião, no Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca-CE, e nos princípios da Pretagogia, que sugerem o “fazer coletivo” como condição indispensável para se edificar percursos compartilhados de investigação, assumindo o corpo como principal via de prática-estudo-construção de conhecimento.

A formação trazia como meta principal integrar jovens e adultos, com ou sem experiência técnica em dança, atuantes em campos diversos de trabalho, especificamente educadores do ensino formal e não formal, artistas de dança, teatro e música, lideranças comunitárias, militantes de movimentos sociais e acadêmicos, para edificar processos de partilha, experimentação, aprofundamento e criação em danças afroancestrais, assumindo a “cena contemporânea”

como lugar de ocupação e empoderamento do corpo negro dançante, que incessantemente se reinventa e reelabora-se.

O curso se dividiu em duas etapas distintas: de abril a agosto de 2017, o foco da formação foi possibilitar o aprofundamento e análise de experimentos em danças afroancestrais, tendo como conteúdos as corporeidades e narrativas dos Orixás Brasileiros. De setembro a dezembro de 2017, o foco foi mapear e selecionar proposições, ritos, exercícios e jogos para ensino e criação em danças afroancestrais, resultando na montagem coletiva de uma obra artística chamada *Cabeças Sagradas*.

Os principais conteúdos previamente planejados para a primeira etapa do curso foram:

- Códigos de movimento corporal baseados nas danças ritualísticas presentes no Candomblé e Umbanda: orixás, entidades e guias;
- Códigos de movimento corporal baseados nas expressões de dança afro e indígena cearense: maracatu e torém tremembé;
- Improvisação corporal a partir de repertórios de movimentos e gestos afroancestrais.

As vivências desses conteúdos se deram por meio do seguinte cronograma de atividades ou conjunto de ritos:

1. Formação de círculo para evocar integração e unidade entre todos/as os/as presentes. Desenhar a roda experimentando formatos diversos:
 - Corpos de pé e mãos dadas. Mão direita aberta para baixo em atitude de quem oferta, entrega e transmite, e mão esquerda aberta para cima como quem recebe, acolhe e guarda. Olhos voltados para todas as direções e pessoas. Inspiração e expiração em sintonia com a respiração das pessoas que se olha;
 - Corpos de pé com as mãos soltas, para bater pé no chão, evocando a presença das forças ancestrais. Cada pessoa lança um desejo para o universo, por meio de uma palavra forte ou de um gesto corporal, e o grupo faz a confirmação por meio da batida sincronizada dos pés no chão;
 - Corpos deitados com as cabeças para dentro do círculo. Testas em contato com o chão em sinal de reverência à mãe terra. Sentir o movimento do coração e do abdômen em contato com o chão no compasso da respiração;
 - Corpos sentados e/ou deitados com os pés para dentro do círculo. Acolher um ao outro por meio do contato entre pés, como quem toca/reverencia a caminhada, as travessias, a história de cada pessoa, afirmando que esta-

mos todos/as juntos/as na mesma caminhada com pés diversos, com singulares desejos, anseios e percursos;

- Corpos em fila, de pé para dançar o torém (dança indígena do povo Tremembé), ou sentados para acolher uns aos outros no colo em ato de cuidado materno.
2. Acolhimento e reverência ao sagrado que cada corpo traz-revela, por meio de rituais de saudação, afeto e benção, proporcionando o exercício do encontro de olhares, respiração compartilhada, abraços acolhedores, benção e canalização de axé⁷:
- Olhares abertos, multifocais, atentos e contemplativos. Olhar para ver, enxergar o que ainda não foi visto e passou despercebido, para acolher e apreciar a beleza singular mostrada no rosto do outro, para firmar as primeiras conexões ancestrais com o “outro-desconhecido”;
 - Ativar o baixo-ventre e respirar com o outro, inspirando pelo nariz e expirando pela boca, estabelecendo as primeiras sincronias pulsantes de movimentação corporal coletiva;

⁷ O termo “axé”, de asè, termo ioruba, significa “energia”, “poder”, “força”. Algumas vezes, a palavra “axé” pode ser utilizada como uma saudação, um cumprimento por meio do qual se desejam, ao próximo, coisas boas, força, ânimo e energia.

- Sair ao encontro do outro/a para formar duplas. Aproximar corpos, deixar olhares e respirações dialogarem em silêncio. Encontrar mãos e fazer desejos positivos uns para os outros de olhos fechados. Abrir os olhos, manter as mãos juntas e saudar o outro por meio do contato entre ombros, encostando o ombro direito no direito e o esquerdo no esquerdo, com o intuito de integrar as energias positivas e negativas que carregamos. De mãos dadas, encostar cabeça com cabeça, saudando o orixá que reside em cada ser, no orí⁸ de cada pessoa. Separar cabeças, olhar um para o outro enquanto se aperta as mãos transmitindo energia. Transformar esse contato de mãos em um forte lançamento de braços para cima gritando: “axé”. Concluir com um abraço apertado possibilitando que os corpos encostem um no outro por inteiro, sem tabus ou receios. Abraço respirado, sem pressa, mãos abertas para tocar na pele, rostos lado a lado. Um último olhar na separação dos corpos e um agradecimento silencioso;
- Encontrar alguém e formar dupla. Os/as dois/duas deverão se aproximar um do outro/a, olhar-se profundamente e respirar em sincronia, ativando o baixo-ven-

⁸ Orí, palavra da língua yoruba que significa literalmente cabeça, refere-se a uma intuição espiritual e destino. Orí é o orixá pessoal, em toda a sua força e grandeza.

tre no ato de inspirar pela boca e expirar pelo nariz. Começar a canalizar pensamentos positivos. Um dos dois assumirá a posição de quem será abençoado, e o outro de quem abençoará. As escolhas dessas posições se darão sem combinação. Alguém resolve fechar os olhos, e o outro se mantém de olhos abertos. Quem estiver de olhos fechados deverá criar um estado interno de disponibilidade para se deixar abençoar, enquanto que a pessoa de olhos abertos vai friccionar suas mãos para esquentá-las e evocar energias positivas. Elas serão as partes do corpo que farão a benção e canalização de axé, portanto deverão estar limpas, se possível, molhadas com água de cheiro. Em seguida, as mãos serão levadas ao centro da cabeça do/a parceiro/a. Aos poucos, essas mãos deverão descer ao longo do corpo até chegar aos pés. Enquanto elas descem, é necessário fazer desejos do bem para que sejam transmitidas pelas forças dos orixás, portadores do axé. Quando chegarem aos pés, as mãos deverão ir além e deslizar pelo chão, como quem busca atrair e coletar as forças do bem guardadas na mãe terra ancestral.

-

Com o corpo agachado, as mãos deverão desenhar um círculo ao redor do/a parceiro/a, demarcando o espaço sagrado invisível habitado pelo corpo onde se faz o ritual. Depois de três voltas, as mãos deverão subir aos poucos no corpo do/a parcei-

ro/a até chegar à cabeça, canalizando na pele as energias colhidas na mãe terra. Quando chegar à cabeça, dar uma pequena pausa respirada, em seguida, de súbito, descer rapidamente as mãos até o chão, passando pelo corpo como quem raspa energias negativas, retira todo o mal e transmite o bem.

Em posição agachada, bater as mãos no chão três vezes para confirmar a benção. Levantar o corpo à proporção que se batem palmas três vezes, e, finalmente, ficar de pé à frente do/a parceiro/a, estalando os dedos três vezes. A pessoa que foi abençoada deverá abrir os olhos com os estalos, e o ritual se encerra com um abraço de agradecimento, respirado, sem pressa, mãos abertas no contato corpo a corpo, cabeças próximas, respiração compartilhada e um último olhar na separação.

3. Exercício de escuta dos mitos pessoais:

Compartilha e escuta das histórias e/ou Mitos Pessoais em que cada pessoa deverá contar de si, dos seus trajetos de vida, rememorando lugares, pessoas, acontecimentos importantes, medos, superações, desejos, evocando, primeiramente, os seus ancestrais próximos: pais, avós, parentes vivos ou desencarnados, destacando o que foram e são, seus trabalhos, seus lugares de origem, os momentos marcantes vividos com eles e o que deixaram de legados até os dias atuais. Depois de reverenciar suas ancestralidades familiares, cada um apresenta seu nome, significado (se souber), principais experiências de vida que deseja ou se sente à vontade de compartilhar, relatos

de sua infância, adolescência, juventude e fase atual nos contextos: família, escola, universidade, movimento social, religiosidade, artes, relações afetivas, entre outras realidades cotidianas, e conclui revelando os seus maiores desejos para o momento presente, seus anseios, inquietações e projetos de vida. A cada encontro, apresentavam-se de três a quatro pessoas.

Todos/as/es eram convidados/as a caminhar pelos espaços da sala, percebendo o contato dos pés com o chão, os desenhos feitos pelo corpo à proporção que risca caminhos andando para frente, de costas, ondulando percursos, fazendo “s”, fazendo curvas em “u”, girando em si mesmo, fazendo “o”, sempre atentos à respiração no abdômen e à troca de olhares entre as pessoas que passam perto ou distante, experimentando possibilidades de conexão consigo mesmo, com o ambiente e com o outro que coabita nos mesmos espaços. Depois de certo tempo experimentando esses itinerários, qualquer um poderia parar de caminhar e subitamente começar a desenvolver gestos, movimentos e sons produzidos pelo próprio corpo, tendo como propósito chamar atenção da turma.

Nesse momento, todos/as/es deveriam parar de andar e olhar atentamente para o corpo que se move, mantendo-se em estado de alerta. A movimentação do/a solista seria a “deixa” para ele iniciar sua compartilha de histórias, memórias e anseios, falando, a princípio, de seus ancestrais próximos e lugares de origem, depois, seu nome, experiências marcantes de vida, e, finalmente, seus projetos, buscas e investimentos atuais.

Algumas pessoas optavam por se movimentar apenas para chamar a atenção do grupo, e, em seguida, imobilizavam-se para falar. Outras integravam voz e movimentação do corpo enquanto contavam suas histórias. Não havia regras quanto a isso. O importante era possibilitar que cada pessoa construísse, com autonomia, um estado corporal que a deixasse à vontade para expressar sua história.

A pretensão da compartilha consistiu que ela fosse muito bem comunicada e muito bem recebida. Para isso, todos/as/es precisaram adotar posturas generosas, solidárias e cúmplices, tanto para desenvolver falas livres, desprovidas de formalidade, mas resumidas e claras, quanto para exercitar a escuta e o olhar atento diante da pessoa que se dispôs a compartilhar sua vida. Mesmo quando, em certos momentos, as falas ou gestos se tornaram repetitivos e cansativos, o fundamental foi acolher cada experiência com respeito, sensibilidade e carinho.

A cada final de compartilha, todos/as/es deveriam se aproximar da pessoa que se expressou para colocar as mãos em sua cabeça e abraçá-la, gerando um aglomerado de corpos, um amontoado afetivo de gente, “ninho” que ampara e fortalece, uma “tapioca humana” composta por corpos plurais de histórias diversas. Nesse amontoado, o foco deixava de ser somente a cabeça da pessoa que falou, pois nem todos conseguiam alcançá-la e muito menos abraçar exclusivamente o corpo que estava no centro. Nessa estrutura maleável, todas as cabeças passaram

a ser tocadas, e o abraço tornou-se coletivo. Tocava-se na cabeça mais próxima possível e abraçava-se a pessoa que estivesse à sua frente ou do lado. Com uma das mãos (direita ou esquerda), tocava-se na cabeça de alguém, e, com a outra, abraçava-se. Uma verdadeira tessitura que evocava amparo, agradecimento e benção.

O gesto se concluía com um deslizado de mãos, começando pelas cabeças até chegar ao chão. No percurso desses deslizados, as pessoas se afastavam umas das outras em direções opostas, desfazendo o amontoado e dando reinício às caminhadas individuais pelo espaço, para que mais histórias de vida pudessem ser contadas e compartilhadas.

4. Corpo consciente:

Localização e percepção sensorial de todas as partes do Corpo Dançante, desde os pés (raiz ancestral, ponto de partida, gerador de caminhos) até a cabeça (orí, lugar do Orixá pessoal, singularidade), vislumbrando ativar as potências de cada uma delas na perspectiva de compor um corpo integral dançante, em que não existe um só centro gerador de energia, mas centros diversos localizados em todo o corpo que trabalham em rede de comunicação e colaboração. Para essa vivência, edifiquei o seguinte itinerário de exercícios:

- Deitar o corpo:

Construir estado de entrega e adesão ao chão. Uma bacia com água de cheiro, no meio da sala, para que todos/as possam molhar-se individualmente, buscando purificar o corpo. Cada pessoa deverá escolher as partes do corpo que deseja molhar, evocando, a cada toque, pensamentos positivos. Música instrumental de matriz afro-indígena gerando uma ambiência sonora para o ritual.

Em seguida, escolhe-se um local para deitar de olhos fechados, cada um da sua própria maneira. Construir gradativamente uma respiração compassada pelo ato de inspirar e expirar, iniciando no baixo-ventre e chegando a todas as outras partes do corpo. Conduzidos pela respiração, deixam que uma primeira parte do corpo se movimente, sem planejar qual a parte ou controlar o movimento. Essa parte em movimento deverá estabelecer relações com outras partes do corpo que deverão ser pontuadas com consciência.

À medida que novas partes interagem entre si e com o chão, perguntar incessantemente: “Qual a parte que me move agora? Para onde ela quer ir? Ela está lenta ou veloz? Ela pesa ou está leve? Ela ganha espaço ou se recolhe? Que partes preciso ativar para me apoiar no chão? Que partes preciso ativar para me locomover pelo chão? Que partes se encontram mais confortáveis e quais as que estão mais tensas?

Aos poucos, experimentar novas maneiras de sentar, rolar, deitar, arrastar-se, deslizar, afagar o chão. Repetir essas ações em velocidades diversas, mudando direções e localizações no espaço. Quando as repetições estiverem bem fluidas, começar a dar pausas no corpo para congelar em uma imagem ou postura. Aproveitar a paralisação para perceber como se encontra a respiração e o destino do olhar, atento às perguntas: “Para onde estou olhando e como estou olhando? Que relações percebo entre meu olhar e respiração? Que tipo de esforço preciso desenvolver para me manter nessa imagem corporal?”.

Seguir fluindo com as repetições de movimento no espaço, deixando que novas dinâmicas de locomoção se manifestem. Buscar maneiras de sentar localizando ísquios e sacro. Tentar se locomover pelos ísquios. Equilibrar-se em um dos ísquios e passar para o outro. Deixar o corpo desequilibrar novamente, deitar, rolar e encontrar outras formas de sentar. Do ato de sentar, buscar apoio nas mãos e pés para ficar em quatro apoios (posição de quatro). Locomover-se no espaço nesses quatro apoios, evocando o animal quadrúpede ancestral. Andar de quatro mirando para frente, para os lados, de costas, até encontrar uma maneira de transferir o peso do corpo para dois apoios, para as pernas. Do agachamento, rolar para trás ou para frente, para os lados, e, novamente, deitar.

Do ato de deitar, fazer um novo rolamento até sentar e reconstituir o agachamento. Retirar de vez o apoio das mãos do

chão e levar os quadris para cima, que, por sua vez, deverá desenrolar a coluna e ficar de pé, em nível alto. Continuar com o fluxo de movimentação e ocupação do espaço inserindo as seguintes ações: andar (para frente, costas, lados), correr (frente, costas, lados), parar e permanecer de pé olhando para alguma direção, girar em torno de si, saltar (para cima, frente, lados e trás), iniciando e concluindo o salto com os joelhos flexionados, construir posições de equilíbrio e verticalização do corpo, experimentando transferir peso para uma só perna ou mesmo se manter na ponta dos pés. Encontrar o ápice desse equilíbrio, o máximo da tensão. Respiração contida.

Aceitar e entregar-se à gravidade, liberar a respiração e desequilibrar-se para a direção que o corpo for levado. Horizontalizar-se. Assumir a condição de corpo no mundo, corpo-matéria, terreno, frágil, porém inventivo, resistente, transgressor, em constante transformação no espaço, infinitamente mutável. Um corpo atuado⁹ que incorpora as qualidades de Exú e assume os conflitos humanos, um ancestral sagrado que desce e se compadece, uma divindade que baixa, que aterrissa para transcender na terra, entre os viventes.

Do fluxo de desequilíbrios, ir aos poucos encontrando apoios das mãos, braços e ombros para retornar aos agachamen-

⁹ Atuado: termo empregado para se dizer que uma pessoa está sob a influência mediúnica de um espírito.

tos, à posição de quatro, às ações de sentar, deitar e rolar pelo chão, diminuindo a velocidade, a força e o peso. Cada pessoa deverá escolher as posições, as ações e os estados corporais que desejarem até permanecerem em uma só movimentação. Tudo que for excesso deverá ser desativado. A pretensão é gerar um processo de desprendimento do corpo até que permaneça somente o necessário, um pulsar de gesto, uma respiração localizada, um olhar contemplativo. Aquietar-se como quem deita na esteira, recolher-se novamente e entregar-se ao chão devolvendo a terra tudo o que ela emprestou.

3.2 Construindo um corpo afrodançante: exercícios de treinamento e criação

Perceber, ativar e potencializar o corpo desenvolvendo um itinerário dançante, que se inicia pelos pés, percorre pernas e joelhos, segue para os quadris, abdômen, tronco, peito, ombros, braços e mãos, pescoço, rosto, cabeça, integrando, por fim, todas as partes ao mesmo tempo, experimentando e reinventando passos, movimentos e gestos de vocabulários afrorreferenciados ao som de ritmos, cantos e músicas afroancestrais.

Seguem propostas de exercícios que almejam contribuir com o estudo, aprofundamento, conscientização e emancipação do corpo como estrutura fragmentada (localização de seus peda-

ços) e estrutura integral (fusão de seus pedaços), numa perspectiva afroancestral da dança. Eles se dividem em duas partes:

1. Exercícios codificados, visando fornecer treinos corporais afroreferenciados pela prática de códigos de movimentos e gestos;
2. Exercícios de improvisação: práticas de criatividade, autonomia e liberdade para gerar e compartilhar movimentos dançantes afroreferenciados, agregando estímulos técnicos e intuitivos do corpo singular.

Todos os exercícios buscam valorizar a individualidade e pluralidade dos corpos, proporcionando dois momentos específicos nas suas séries:

- Práticas individuais: percepção e consciência de si mesmo;
- Práticas coletivas: conexão com o outro/diferente.
-

Em todas as séries de exercícios, o desenho da roda se faz presente como ação ritualística/metodológica, proporcionando que os treinos e experimentações corporais se desenvolvam de maneira circular, agregadora e integrativa. Sendo assim, mesmo os exercícios voltados a práticas individuais de dança têm características e formatos coletivos nas suas execuções e vice-versa.

- Pés

Exercícios codificados:

Desenhar a roda com todos/as os/as participantes em pé. Localizar as pessoas pelo olhar. Comungar da respiração com quem se olha. Olhar para os pés de todos/as os/as presentes, perceber suas diferenças, evocar os caminhos que já andaram para chegar até aqui. Olhar para os próprios pés.

Separar os pés de acordo com a largura dos quadris, mantê-los apontando para frente, e os joelhos semiflexionados em todos os processos. Em seguida, abri-los, agachar um pouco mais e experimentar transferências de peso pros lados direito e esquerdo, criando gradativamente um ritmo. Cada pessoa no seu tempo e ritmo pessoal. Desenvolver transferências de peso de uma perna para a outra como quem marcha na lama, pisando nos lados direito e esquerdo, sempre encostando e retirando os pés do chão sem fazer grande esforço. Sair da marcha e passar a conduzir os pés para frente, pros lados e para trás, sempre direita e esquerda ou inverter essa ordem. O que foi feito pelo pé direito terá que ser feito pelo esquerdo e vice-versa, buscando trabalhar alternâncias nos seus avanços e recuos por meio de séries, contagens e repetições, exemplo: dois para cada lado, dois para frente e um para trás, quatro para direita e quatro para esquerda, entre outras possibilidades. Em cada série, destacar uma parte do pé para ser apoio no passo: calcanhar, ponta (dedos), peito e laterais do pé.

Experimentar passos dançantes em que os pés sejam protagonistas da ação, percebendo como as outras partes do corpo se relacionam e contribuem com a feitura desses passos, haja vista que, nessa proposta dançante, uma parte específica do corpo conduz o movimento, no entanto todas as outras partes serão atravessadas, afetadas e integradas ao processo, ampliando leques de possibilidades físicas e estéticas.

Exercícios para improvisação com os pés:

Desenvolver processos de experimentação e recriação de passos com os pés por meio de temas, visualizações criativas¹⁰, qualidades e/ou intenções de movimento, em conexão com as corporeidades dos orixás brasileiros:

- Pés que pisam:
 - Onde: nas estradas, linhas de ferro, matas e pedras;
 - Qualidades das pisadas: rápidas, lentas, leves, pesadas;
 - Orixás relacionados: Exú, Ogum, Oxóssi, Xangô.

¹⁰ Baseia-se na produção de imagens a partir da fala de um facilitador. Uma fala que conduz, mas diretamente ou não, à criação de imagens. Referência: (Cavalcante; Góis, 2015, p. 235).

- Pés que deslizam:
 - Onde: nos lajeiros, na beira-mar;
 - Qualidades dos deslizados: rápidos, lentos, leves, pesados, fluidos;
 - Orixás relacionadas: Oxum, Iemanjá.
- Pés que amassam:
 - O quê: barro;
 - Qualidades do amassar: rápidos, lentos, leves, pesados;
 - Orixá relacionada: Nanã.
- Pés que pulam:
 - Sobre o quê: brasas quentes;
 - Qualidades dos pulos: rápidos, continuados, minimalistas e expandidos;
 - Orixá referente: Iansã.

Segue uma proposta de roteirização de exercício para improvisação agregando os elementos acima citados:

Convidar todos/as para ocupar os espaços da sala e se posicionarem em qualquer direção. Criar distância entre os corpos para garantir espaço de investigação e evitar colisões. Pedir para que fechem os olhos e ativem a respiração. Música instrumental percussiva compondo uma ambiência sonora, de preferência tocada por instrumentos africanos, afro-brasileiros ou indígenas.

– Visualização criativa:

Conduzir as pessoas a imaginar um local específico por meio de narrativas ancestrais. Segue uma delas:

Fala do condutor: “Você se encontra em uma mata. Seus pés começam a sentir folhas que caíram de uma imensa mangueira. As folhas são pequenas e grandes, algumas estão inteiras, outras estão secas e despedaçadas pelo tempo, e você atravessa entre elas, com cuidado, pois está escuro e pode ter alguma cobra escondida entre elas pronta para picar. Então, você caminha cauteloso, sem pressa. Sinta a passagem de um pé para outro, o esforço que precisa ter para transferir o peso sem fazer barulho, sem acelerar o passo. Todo cuidado é pouco. Perceba que parte de você encosta primeiro no chão: são os dedos? Ou seria o calcanhar? Agora experimente encostar as laterais do pé e continue seguindo, atravesse esse caminho. Logo em seguida, você vai chegar aos lajeiros para pescar no riacho. Seu objetivo é caçar e levar alimento para sua família. Você é Oxóssi, o providente. Você é um caçador experiente, conhece muito bem esses caminhos, sabe que não pode se afobar. E começa a sentir pedras úmidas e lisas que deixam seus pés gelados. Você então começa a pisar, deslizando suave, passando de um pé para o outro, de uma pedra para a outra. E uma água refrescante passa por debaixo de seus pés nesse momento. Você aproveita para lavá-los, deixando as águas molharem os dedos, o calcanhar, as laterais e o peito do pé. De repente, você percebe que tem lama grossa pela frente e começa a caminhar com dificuldade. Para sair do lugar, você pre-

cisa amassar o barro, com cuidado para não afundar em algum buraco inesperado. Sinta o barro chegando a seu calcanhar, quase no joelho, e continue atravessando o caminho. Você se encontra perto do seu destino, porém é preciso atravessar um penhasco para chegar ao outro lado. À sua frente, pedras enormes para pular. Depois delas, você estará em terra firme. E você salta de uma pedra para a outra, algumas estão muito quentes do sol, e você está descalço. Não dá pra ficar muito tempo em cima delas, pois parecem brasas, elas queimam. Então, é pular rápido de uma pedra para outra com agilidade e atenção, sem fazer barulho, sem espantar a caça. Rápido, porém com leveza, quase sem encostar nelas. E você atravessou tudo, chegou ao seu destino. Quando se depara com um cajueiro repleto de cajus suculentos, eles estão no chão, caíram perto dos seus pés. Outros estão nos galhos altos. E você começa a juntar do chão todos os cajus que encontra. Usando os pés para afastar as folhas, vai achando cajus de todos os tamanhos. Você junta e guarda em seu imenso balaio. Ao mesmo tempo, coleta os cajus que estão nos galhos, esticando os pés na ponta dos dedos para poder alcançá-los. E segue juntando do chão e colhendo nos galhos, juntando do chão e colhendo nos galhos, juntando do chão e colhendo nos galhos, afastando as folhas com os pés, baixando o tronco para pegar com as mãos, depositando no balaio, subindo na ponta dos pés para alcançar o galho mais alto, depositando no balaio. E o balaio encheu. Hora de voltar para casa. Hoje não teve pássaros, nem rabudos e preás para caçar. Hoje foi dia de coleta, e a família vai ficar contente

com os caju deliciosos. Você coloca o balaio na cabeça, sente o peso dos caju e flexiona os joelhos. Os pés sustentam seu corpo. Seu corpo equilibra o balaio com segurança. Hora de voltar para casa, pois a estrada é longa”.

Nesse momento final, pede-se a todos/as para “congelarem” com seus balaio na cabeça, de olhos fechados, respirarem nessa imagem e, aos poucos, deixarem o balaio evaporar, como poeira levada pelo vento. Depois, pede-se a todos/as para abrirem os olhos sem pressa e voltarem a si.

Outras narrativas como essa podem ser construídas e experimentadas nos corpos em interação com o espaço a partir das qualidades de movimento que se referenciam nos arquétipos dos orixás brasileiros.

– Pernas e joelhos

Exercícios codificados:

Com os pés bem apoiados no chão, separados de acordo com a largura dos quadris, projetar o joelho direito para frente e trazê-lo de volta abrindo a virilha pelo lado, como quem rema no mar. Repetir a ação com o joelho esquerdo. Para cada lado, repetir oito vezes, engajando-se no ritmo da música ambiente. Depois fazer caminho contrário: joelho direito deverá apontar para o lado direito do quadril e riscar, de maneira continuada para frente do corpo, até voltar para seu ponto de partida. Realizar essa ação com o joelho esquerdo. Repetir oito vezes em cada lado.

Desenvolver essas mesmas remadas retirando o pé do chão. O joelho deverá subir na altura máxima que a pessoa conseguir sustentá-lo, respeitando limites, sem forçar. O pé deverá ser retirado do chão para elevar o joelho e aterrissar para encerrar o movimento. Para cada lado, oito repetições.

Na próxima série, experimentar elevações do joelho para frente e para o lado, apoiando-se em uma das pernas, por exemplo: equilibrar-se na perna esquerda (mantendo o joelho semi-flexionado) e apontar o joelho direito para frente e para o lado na contagem de um(frente), dois(lado). Terminando as duas elevações, o pé direito vai ao chão para dar base à continuação do passo. Repetir a sequência com o joelho esquerdo na mesma dinâmica de contagem. Nessa série, a proposta é que haja troca de “perna de base” a cada contagem de: “um, dois”, podendo se construir um fluxo continuado de elevações dos joelhos.

É importante ressaltar que, ativando o abdômen e erguendo a coluna, pode-se construir mais estabilidade e equilíbrio do corpo. Não se trata de simplesmente transferir o peso de uma perna para a outra, é mais que isso. É preciso sempre pensar em um corpo integral, que se constrói com a colaboração de todas as suas partes. Dessa maneira, é indispensável respirar com consciência, ativar o abdômen, projetar o peito para frente e levantar a coluna para que o processo seja consumado em conjunto.

Esse mesmo percurso dançante pode ganhar mais duas variantes:

- Trabalhar as elevações de joelho batendo palmas por baixo das pernas. As palmas deverão seguir o caminho dos joelhos: frente e lado, lado e frente, construindo ritmo com o som das batidas das mãos. Para realizar com mais eficácia esse passo, será importante levantar um pouco mais a perna ou enrolar o tronco. As duas opções podem gerar possibilidades distintas de como mostrar o movimento. Podem-se experimentar as duas maneiras e construir outras formas a partir delas;

- Trabalhar as elevações de joelho com batidas de mão na coxa. A proposta é desafiar a coordenação motora básica e o senso de direção do corpo, pensando em aplicar batidas nos joelhos com trocas de mãos. Exemplos:

- Joelho direito levantou para frente: bate-se com a mão esquerda na coxa direita. Deixar a perna direita aterrissar no chão depois da batida e levantar em seguida o joelho esquerdo;
- Joelho esquerdo erguido para frente: bate-se com a mão direita na coxa. Aterrissar a perna esquerda no chão e seguir no fluxo erguendo a direita, gerando uma dinâmica incessante de batidas de mão nas coxas.

Nesse percurso de movimentação, é fundamental perceber e analisar como reagem o tronco, peito, ombros e cabeça. Deixar que todas essas partes do corpo interajam com consciência na feitura desses passos, tornando ainda mais integral e potente a manifestação dos joelhos e pernas.

Essas variações podem ser transformadas em muitos outras, mas, a princípio, é importante que sejam trabalhados exercícios básicos e, aos poucos, ir deixando o processo mais complexo, garantindo que os corpos gradativamente saiam das zonas de conforto ou do que estão acostumados a fazer para experimentarem/construírem outras possibilidades de movimentação. A prática do desafio, elemento indispensável dentro da dança afroancestral, instiga e mobiliza o corpo a se reinventar a cada nova busca. Reinventar-se no desafio é um legado que a própria capoeira, historicamente, nos oferece, como também as rodas de samba e *breakdance*.

Exercícios para improvisação com pernas e joelhos:

Proporcionar a vivência e a investigação de movimentos conduzidos pelos joelhos e pernas, experimentando ações físicas específicas, narrativas e visualizações criativas, estabelecendo relações metafóricas com as corporeidades e/ou qualidades de vibração próprias do ritual da Umbanda e do Candomblé:

– Locomoções e caminhos:

Todos/as deverão estar de pé, espalhados pelo espaço com as pernas separadas, de acordo com a largura dos quadris, e joelhos semiflexionados. Escolher um local para ficar, direcionar o olhar para uma direção específica e ativar a respiração. Ao som de músicas instrumentais de matriz afro-brasileira, cada pessoa deverá se locomover pelo espaço, mantendo seus joelhos próximos um do outro, como quem cola joelho no joelho. Nesse nível de dificuldade, buscar desenvolver possibilidades de locomoção andando para frente, para trás e para os lados.

Os pés estarão se movimentando, de maneira consciente, deixando fluir transferências de peso para o calcanhar, dedos, laterais e peito do pé, conforme a necessidade de ajustes no chão. Sem pés conscientes e ativos, não será possível que joelhos e pernas desenhem seus percursos no espaço. Nesse itinerário investigativo, os impulsos de locomoção deverão ser dados pelos joelhos e pernas, mas quem, estruturalmente, sustenta o peso do corpo e o carrega para todos os lugares possíveis são os pés.

Quando os movimentos de locomoção se ampliarem no espaço e os corpos estiverem mais dilatados, energeticamente, permitir que experimentem a imobilização e “congelem” como fotografias vivas, de preferência em posturas físicas mais desafiantes de manter. Aproveitar as pausas para gerar impulsos nos joelhos, abdômen, tronco e braços, com o objetivo de saltar na direção da frente, lados e costas. Dessa maneira, as locomoções passarão a ser construídas no fluxo dos saltos.

A cada novo salto, buscar desenvolver maneiras conscientes de como aterrissar no chão, de como permanecer parado e de como se preparar para o próximo salto, sempre atento à respiração, que deverá ser ativada no momento em que se prepara para pular, e liberada no ato de saltar, integrando todas as partes do corpo nesse processo, sobretudo, a região pélvica, que dará maleabilidade às pernas, a força do abdômen para sustentar o tronco, e a coluna vertebral para se contorcer, ondular-se, erguer-se e enrolar-se, conforme os impulsos dos joelhos e pernas. Repetir esse itinerário, dentro de um tempo necessário, para que cada pessoa possa experimentar possibilidades de movimentação sem pressa, e concluir essa etapa pedindo que todos parem (congelem) numa última imagem corporal com os olhos e respiração ativada.

A segunda etapa do exercício deverá ser desenvolvida com os joelhos apontando para fora e, conseqüentemente, com as pernas abertas, o popular: “arreganhado” cearense. No desafio de manter as pernas em formato de arco, procurar construir percursos e ocupações do espaço, variando direções e qualidades de movimentação, sempre integrando a respiração, ativando o olhar e engajando todas as partes do corpo nesse processo. Em determinado momento, incluir a ação de cruzar os pés nas locomoções e permitir que o corpo se mova de duas formas: de joelhos para fora, com os pés separados, e de joelhos para fora, com os pés cruzando em zigue-zague. Nessa nova perspectiva de locomoção, as pernas se movimentarão como tesouras que cortam para frente,

costas e lados, mantendo sempre os joelhos abertos. Essa busca direcionada de distorções e estranhamentos no corpo, que cria estados de desafio por meio de posturas desconfortáveis, pode garantir descobertas dançantes inéditas e singulares a serem aprofundadas de forma gradativa por meio da repetição.

A terceira etapa do exercício deverá ser realizada com joelhos e pernas fechando e abrindo simultaneamente, atuando ao mesmo tempo e em tempos alternados na tentativa de desenhar caminhos retos, tortos, ondulados, circulares e espirais. Nessa dinâmica de percursos, o corpo deverá dar pausas súbitas no espaço, gerar imagens, criar impulsos para saltar e realizar saltos em diferentes direções, alternando velocidade, força, peso e fluxo das ações corporais. Todos esses experimentos de locomoção deverão gerar desenhos geométricos com os seguintes formatos:

- Locomoção em linha reta;
- Locomoção em linha torta ou ondulada;
- Locomoção em círculo;
- Locomoção em espiral.

As caminhadas poderão ampliar e potencializar suas formas à medida que os joelhos e as pernas se locomovem no espaço, ativando as seguintes qualidades de movimentação:

- Locomoção rápida e precisa;
- Locomoção lenta e pesada;
- Locomoção eufórica e descontrolada.

Resumo dos itinerários:

– Desenvolver locomoções do corpo no espaço, mantendo duas posições específicas para as pernas e joelhos:

1ª etapa – manter joelhos próximos um do outro (pernas fechadas);

2ª etapa – manter os joelhos apontando para as laterais do corpo (pernas abertas);

3ª etapa – alternar joelhos para dentro e para fora (pernas abertas e fechadas);

- Direções: frente, lados e costas;
- Ações físicas: andar, saltar, aterrissar;
- Qualidades de vibração dos movimentos: rápidos e precisos (arquétipo dos caboclos), lentos e pesados (arquétipo dos pretos velhos), eufóricos e descontrolados (arquétipo dos erês/crianças).

- Equilíbrio-desequilíbrio-imagem:

1ª etapa: trajeto em cruz:

Todos/as deverão estar de pé ocupando espaços diversos e voltados para direções diferenciadas. Ampliar o olhar (visão multifocal), ativar a respiração, separar as pernas de acordo com o tamanho dos quadris e flexionar levemente os joelhos para frente. Erguer a cabeça e a coluna, projetar o peito para frente, ativar o abdômen (prendê-lo) e deixar os braços relaxados nas laterais do corpo.

Gradativamente, começar a levantar a perna direita simulando encostar-se no peito direito (só se aproximar do peito, não encostar totalmente, conforme as possibilidades/limites do corpo). Baixar a coluna para ajudar nessa conexão joelho e peito, sem relaxar o abdômen. Deixar os braços se manifestarem em busca de apoio para encontrar estabilidade e equilíbrio. Sentir a transferência de peso e o enraizamento da perna esquerda no chão, garantindo a sustentação e o equilíbrio do corpo na imagem criada. Depois de alguns segundos equilibrando o corpo, deixar o joelho direito aos poucos ir pesando para frente com o intuito de desequilibrá-lo. Entregar-se à gravidade e desequilibrar para frente apoiando-se no chão com o pé direito e mantendo a perna esquerda para trás, ambas com os joelhos flexionados, em posição de fazer a ginga da capoeira. Sinta o peso do corpo totalmente transferido para a perna direita, enquanto o pé esquerdo deve apoiar-se exclusivamente nos dedos, sem encostar o calcanhar no chão.

Nessa aterrissagem, a coluna e os braços deverão encontrar posições de estabilidade para garantir equilíbrio do corpo na imagem construída subitamente. Não planejar como serão essas posições, deixar que elas se revelem pela necessidade do equilíbrio. Olhar aberto e respiração ativada. Concluído esse trajeto, trazer a perna direita pelo mesmo caminho que veio, acionando os seguintes vetores físicos: encostar novamente o calcanhar esquerdo no chão, ativar a virilha, períneo e abdômen para puxar a perna ao seu ponto de partida (ao lado da perna esquerda), enquanto joelhos vão esticando e pé direito arrastando no chão como um pincel. Chegando ao ponto de partida, deverão novamente ser ativados o olhar e a respiração, abdômen preso, cabeça e coluna erguida, peito projetado para frente, braços relaxados e joelhos flexionados. Em seguida, todo esse mesmo itinerário deverá ser desenvolvido com a perna esquerda.

Depois de concluir os experimentos de equilíbrio e desequilíbrio para frente, os joelhos e pernas irão desenvolver percursos de equilíbrio/desequilíbrio para os lados direito/esquerdo e finalmente para trás. Determinar oito repetições para cada direção, resultando em oito posturas de equilíbrio e oito posturas de desequilíbrio para cada lado. Esse trajeto de repetições gera o desenho de uma cruz no espaço, tendo como ponto fixo o local onde o corpo gera estados de equilíbrio, e como pontos de extensão os riscos desenhados pelas pernas, em desequilíbrio para fora.

2ª etapa: trajeto em X:

Nessa etapa, os experimentos de equilíbrio/desequilíbrio/imagem deverão acontecer nas seguintes etapas:

- Posicionar-se em qualquer lugar e para qualquer direção no espaço;
- Colocar o corpo em estado de preparação ativando a respiração, o olhar, a coluna, o abdômen, relaxando braços, flexionando joelhos e enraizando os pés no chão;
- Levar o joelho direito em direção ao peito esquerdo, simulando que vai encostar. Sustentar uma postura de equilíbrio, tendo a perna esquerda como base de sustentação, o joelho flexionado, abdômen ativado, coluna, braços e cabeça erguidos;
- Deixar o joelho direito pesar para frente, na diagonal esquerda do corpo, e, conseqüentemente, desequilibrar-se. Nessa aterrissagem, sentir total transferência de peso na perna direita e manter-se imóvel por alguns segundos, com a respiração e o olhar ativado;
- Retornar pelo mesmo caminho até parar no ponto de partida. Colocar-se novamente em estado de preparação para continuar os percursos;
- Desenhar um “x” no espaço, experimentando os equilíbrios/

desequilíbrios/imagens oito vezes em cada direção. Seguir o percurso, levando a perna esquerda para frente, desenhando uma diagonal à direita; depois, levar a perna direita para trás, desenhando outra diagonal à direita; e, finalmente, levar a perna esquerda para trás, desenhando a diagonal à esquerda.

Concluído esses trajetos, deixar que cada pessoa determine qual a perna que deseja sustentar e para qual direção vai desequilibrar, rompendo com os percursos desenhados em cruz e em “x”, para gerar desenhos inesperados no espaço. À proporção que novas possibilidades de equilíbrio/desequilíbrio/imagem são construídas, permitir que o corpo saia de seu ponto fixo e ganhe outras direções espaciais. Os estados de desequilíbrio deverão se ampliar, ganhar mais impulso e extensão para que o corpo possa aumentar seu deslocamento e conseguir chegar a pontos distantes de localização no espaço. Quanto chegar ao máximo da expansão espacial, começar a diminuir os percursos dos desequilíbrios, até que voltem a ser menores, e retornar, gradativamente, ao ponto de partida dos movimentos para neutralizar o corpo.

– Ataque, defesa e recolhimento:

O exercício anterior é base para esse novo itinerário de experimentações, mantendo os joelhos e pernas como protagonistas do processo.

1ª etapa:

A meta é continuar desenvolvendo estados de equilíbrio, desequilíbrio e imagens no espaço, assumindo na fisicalidade os arquétipos dos Orixás do Candomblé/Umbanda, especificamente: Ogum (guerreiro e destemido) e Oxóssi (caçador e providente). O ato de equilibrar-se deverá ser desenvolvido com o intuito de revelar as armas de Ogum (espada e escudo) e Oxóssi (arco e flecha), e o ato de desequilibrar será a consolidação do ataque, em que a espada cortará e a flecha será lançada no espaço por meio dos braços e mãos. Segue a sequência desse exercício:

- Escolher um local e uma direção para ficar. Construir estados de concentração e presença ativando respiração, olhar, abdômen, coluna, flexão dos joelhos e enraizamento dos pés no chão;
- Começar a trazer o joelho (direito ou esquerdo) para próximo do peito. Equilibrar-se em uma só perna. Aos poucos, construir, com os braços e mãos, as armas de um dos orixás indicados: espada e escudo de Ogum ou arco e flecha de Oxóssi. Exibir essas armas com tônus musculares ativados, equilibrando-se em uma das pernas até chegar ao ponto máximo da sustentação. Em seguida, desequilibrar para uma direção inesperada;
- Na aterrissagem da perna ao chão, usar as armas para atacar ou defender-se, conforme a necessidade do momento.

Tanto a espada e o escudo como o arco e a flecha deverão cortar e riscar o espaço com precisão para frente, para os lados, para trás, para cima e para baixo, em dinâmica de locomoção e ocupação espacial, não permanecendo em um só lugar, abrindo e desenhando caminhos;

- Repetir esses itinerários em um tempo que possa ser necessário para a experimentação e reinvenção das corporeidades dos orixás, possibilitando que cada dançante construa as suas próprias armas, seus modos de atacar e defender-se. Quanto mais tempo, mais possibilidade de descobertas e ampliação da consciência dessa proposta de qualidades corporais;
- Chegando ao ponto máximo do experimento, diminuir as expansões do desequilíbrio do corpo até encontrar uma pausa e resguardar-se na respiração.

2ª etapa:

Nessa etapa, é incluído um terceiro Orixá: Oxalá, o sábio e pacificador, pai de todos os orixás.

O itinerário de movimentação é o mesmo anterior. Mantém-se a busca de estados de equilíbrio/desequilíbrio/imagem, incorporando os arquétipos dos orixás Ogum e Oxóssi. Nas construções de equilíbrio, suas armas deverão ser reveladas pelas mãos e braços, no entanto, o desequilíbrio deverá ser o momento de revelação de Oxalufã (Oxalá velho). Ao aterrissar no chão, o corpo deverá ficar

com a coluna encurvada, mãos segurando um cajado invisível (Opaxorô), pés paralelos com os dois joelhos flexionados. Essa transmutação de um estado corporal para outro, por meio do equilíbrio/desequilíbrio, propõe gerar construções físicas/sensoriais, tendo como referência temas que revelam oposições de força: guerra e paz, novo e velho, céu e terra, avanço e recolhimento, grito e silêncio, dentre outros. Nessa proposta de exercício, Ogum e Oxóssi trazem qualidades corporais relacionadas à guerra, ao avanço, ao grito, ao conflito com a gravidade, enquanto que Oxalá traz a quietude, o recolhimento e o silêncio. Nessa perspectiva de construção corporal, estar em atitude de equilíbrio/desequilíbrio significa incorporar e recriar essas qualidades, afirmando que somos seres que integram diferentes estados de presença. A materialização de Oxalá anuncia a chegada da maturidade e a plenitude da sabedoria. O final e recomeço dos ciclos, a criação e recriação incessante da vida.

- Quadris

Exercícios codificados:

Seguem algumas propostas de exercícios voltados à região pélvica ou cintura pélvica, que compreende o sacro, ílio, ísquio e púbis.

A pretensão das séries a serem experimentadas é possibilitar que a cintura desenvolva suas potências dançantes afroancestrais por meio do rebolado, requebrado (contração e extensão) e ondulação da pelve.

– Rebolado:

Em círculo formado, todos/as deverão estar de pé com as pernas separadas de acordo com a largura da cintura. Pés paralelos (apontando para frente), joelhos semiflexionados, abdômen encaixado, coluna erguida, peito projetado à frente, braços e costas relaxados, e cabeça centralizada. Ativar a respiração e ampliar o olhar. Colocar as mãos na cintura e começar gradativamente a rebolar os quadris para os lados direito e esquerdo criando ritmo. A princípio, não estabelecer contagens, deixar a experimentação fluir por um tempo para que se construa uma consciência da transferência de quadris, consequentemente, a transferência de peso de uma perna para outra, e, finalmente, de um pé para outro, em conexão com o chão. Uma rede de integrações e reverberações.

Seguir com sequências de movimentos a partir de contagens:

01. Com os pés apontando para frente, separados na largura da cintura, e os joelhos flexionados, rebolar o quadril para direita e esquerda em 16 tempos (16 vezes) no ritmo da percussão. A cabeça deverá se movimentar seguindo a direção do quadril. Tronco maleável e mãos na cintura.

Terminada a sequência, dobrar os joelhos com mais profundidade, apontar a cintura para trás, o popular “arrebitar a bunda”, e abrir joelhos e pés para fora, permanecendo com a co-

luna ativada, sem deixar o peito e cabeça arriarem para baixo. Novamente esticar os joelhos até ficarem semiflexionados (não esticar totalmente), centralizar a coluna e repetir toda a sequência de 16 repetições nessa nova postura. Terminando a sequência, flexionar os dois joelhos novamente, reorganizar os pés apontando para frente como estavam no início do processo.

Em todas as variações, pretende-se trabalhar com essas duas posturas: primeiro com joelhos e pés apontando para frente, depois pés e joelhos apontando para fora. As duas posturas trazem presentes os pés de Iemanjá, que, segundo Graziela Rodrigues, ao abrir os pés, amplia-se o espaço para trazer as águas do mar ao centro do corpo. Quando ela fecha os pés, recolhe essas águas. Essa imagem-referência deverá ser trazida como metáfora corporal na condução do exercício.

02. Complexar o rebolado usando a contagem: “01, 02” e “01, 02, 03”. Na contagem de: “01, 02”, devem-se levar os quadris para os lados, da direita para a esquerda, como feito anteriormente, em um ritmo moderado. Quando terminar o rebolado “02”, acelerar o ritmo para o lado direito, contando: “01, 02, 03”. O percurso na contagem: “01, 02, 03” será um rebolado rápido do lado direito para o esquerdo e do esquerdo para o direito. Terminando o rebolado “03”, recomeçar o fluxo da contagem: “01, 02”, conduzindo o rebolado no-

vamente da direita para a esquerda em ritmo médio. Seguir nessa dinâmica de dois rebolados médios e três rebolados rápidos em quatro séries, primeiro com os pés apontando para frente, e, depois, mais quatro séries com os pés apontando para fora.

03. Conduzir os quadris para trás (arrebatar a bunda), deixando a coluna inclinada à frente sem enrolar o peito e arriar a cabeça. Dessa postura, levar o quadril para os lados direito e esquerdo, rebolando quatro vezes para cada lado, sempre enfatizando o quadril para trás, o joelho flexionado e mãos na cintura, desenhando a letra “u” com o risco do movimento. Concluir esse itinerário centralizando o quadril no meio do corpo. Flexionar os joelhos com mais profundidade, para abrir joelhos e pés, e repetir a mesma sequência nessa postura aberta.

Terminando o itinerário, lançar o quadril para trás novamente. Nessa base, reorganizar os pés apontando-os para frente e, por consequência, trazer o quadril de trás para o centro do corpo, ficando mais uma vez na posição inicial. Respirar e começar um novo processo, conduzindo a bacia para frente, como quem exibe as genitálias sexuais, contraindo os glúteos. Manter a cabeça focada para frente e o abdômen ativado. Dessa base, conduzir o quadril para os lados direito e esquerdo, pontuando quatro rebolados em cada lado, como quem desenha um arco. Terminando

esse itinerário, flexionar os joelhos com mais profundidade, centralizar o quadril e apontar os pés para frente.

Desenhada a nova postura, projetar novamente a bacia para frente e recomeçar os rebolados para os lados direito e esquerdo na contagem de quatro para cada lado. Concluído o itinerário, conduzir o quadril para o centro do corpo e reorganizar os pés apontando para frente.

– Requebrado e bamboleio:

Ativar a respiração, abdômen, joelhos e base dos pés para realizar o novo itinerário de exercícios. Projetar a bacia para trás e para frente, gerando um fluxo continuado de contrações e expansões dos glúteos e púbis (região genital). Deixar que as pessoas experimentem essa ação durante um tempo, sem contagens determinadas, para que construam uma consciência do percurso. Realizar essa movimentação nas seguintes etapas:

- Com os pés paralelos;
- Com os pés/pernas abertas;
- Em ritmo moderado;
- Em ritmo acelerado (construindo requebrados);
- Alternando subidas e descidas do quadril ao chão.

Em seguida, trabalhar as seguintes séries:

01. Com os pés apontando para frente, mãos na cintura ou na cabeça, projetar a bacia para trás e para frente em 16 contagens. Na última contagem, flexionar os joelhos com mais profundidade e abrir os pés para recomençar as 16 projeções da bacia nessa nova postura. Concluído o percurso, reorganizar pés e quadris no centro do corpo.

02. Com os pés paralelos, levar a bacia para trás e seguir para o lado direito, depois para frente, lado esquerdo e novamente para trás, pontuando cada direção do corpo, desenhando um círculo com os quadris. Repetir esse bamboleio duas vezes até concluir com a bacia para trás, como ela começou. Seguindo o fluxo, desenhar um caminho contrário, projetando a bacia para frente, depois lado direito, para trás, lado esquerdo e novamente frente, repetindo o percurso duas vezes até concluir de frente. Na finalização do percurso, projetar a bacia novamente para trás, flexionar os joelhos e abrir os pés para começar todo o bamboleio nessa nova posição. Concluir o trajeto reorganizando os pés e bacia para o centro do corpo.

03. Projetar a bacia para trás e começar a desenhar um círculo da direita para a esquerda do corpo, realizando 04 bamboleos fluidos, sem paradas. Diferente do exercício anterior, esse trajeto do círculo é continuado, sem pontuações nas direções do corpo. O quadril é levado de uma só vez e gira

até finalizar seu percurso, pontuando sua parada para trás, como iniciou. Chegando a essa posição, respirar e conduzir a bacia para frente. Seguir o fluxo bamboando para o lado direito 04 vezes, encerrando seu circuito na frente, como iniciou. Projetar novamente a bacia para trás, flexionar os joelhos e abrir os pés para repetir todo o percurso anterior nessa nova posição. Encerrando esse itinerário, reorganizar pés e bacia no centro do corpo.

– Ondulações:

Projetar a bacia para trás e começar um percurso serpenteado e/ou ondulado da bacia em ressonância com o tronco. O percurso dessa movimentação se dá de duas formas: ondulação para trás (enfocando os glúteos para trás) e ondulação para frente (enfocando a região genitália para frente). A qualidade dessa movimentação é semelhante ao ato de esfregar. O quadril e a região da genitália deverão trazer essa intenção, como quem simula uma transa, em que se é penetrado e, ao mesmo tempo, penetra-se o invisível. E como bem coloca Graziela Rodrigues, as divindades afroancestrais penetram ou se manifestam pelo sacro. Ativar essas regiões específicas do corpo significa romper/descolonizar com as banalizações culturais que foram construídas, ao longo da história brasileira, em torno da bacia, dos rebolados, dos órgãos genitais e da sexualidade em si. Mexer os quadris dentro de contextos conservadores e repressores é um ato obsceno e pervertido. No entanto, rebolar e requebrar devem ser redimensionados e assumidos como exercícios do sagrado.

01. Ondulação para trás: seguir o fluxo da bacia para trás, desenvolvendo o seguinte percurso continuado:

Bacia para trás: joelhos descem – Genitália para frente: joelhos sobem e glúteos se contraem – Bacia para trás: joelhos descem – Genitália para frente: joelhos sobem e glúteos se contraem, e, assim, sucessivamente. Nesse fluxo, envolver aos poucos o tronco e o peito. À proporção que a bacia se projeta para trás, conduzir o tronco/peito para frente, e, quando projetada para frente, conduzir o tronco/peito para trás, sempre mantendo a cabeça no seu eixo central, como quem sustenta e equilibra uma lata d'água. As mãos deverão variar entre encostar-se na cintura e na cabeça, ou colocar uma das mãos na cintura e outra na cabeça.

Experimental duas séries: 08 vezes para trás e oito vezes alternando para os lados direito e esquerdo. As duas séries deverão ser realizadas nas posições: pés paralelos e pés/pernas abertas.

02. Ondulação para frente: seguir o fluxo da bacia para frente, desenvolvendo o seguinte percurso continuado:
- Genitália para frente: joelhos sobem e glúteos se contraem – Bacia para trás: joelhos descem – Genitália para frente: joelhos sobem e glúteos se contraem – Bacia para trás: joelhos descem, e, assim, sucessivamente. Nesse

fluxo, envolver aos poucos o tronco e o peito. À proporção que a bacia se projeta para frente conduzir o tronco/peito para trás, e, quando projetada para trás, conduzir o tronco/peito para frente, sempre mantendo a cabeça no seu eixo central.

Experimentar duas séries: 08 vezes para trás e oito vezes alternando para os lados direito e esquerdo. As duas séries deverão ser realizadas nas posições: pés paralelos e pés/pernas abertas.

Exercícios para improvisação:

Pedir que todos/as se espalhem e ocupem espaços e direções diversas. Cada pessoa deverá ficar à vontade para experimentar possibilidades de locomoção, tendo a bacia como a condutora do processo.

– Levada da bacia:

Todas as possibilidades de movimentação trabalhadas pelos exercícios anteriores poderão vir à tona de maneira livre, sem planejamento, pela necessidade de gerar caminhadas e locomoções no espaço. O primeiro impulso deverá sempre ser dado pelos quadris, para que, em seguida, pés, pernas e o restante do corpo sigam desenhando caminhos compostos de avanços, recuos, pausas, descidas ao chão, subidas, posições de equilíbrio e desequilíbrio, giros e saltos, alternando velocidades, fluxo, peso e

força do corpo. Esses percursos de improvisação podem ser motivados com as seguintes proposições:

01. Bacia levar o corpo para trás enquanto gira;
02. Bacia levar o corpo para frente em movimento ondulado;
03. Bacia levar o corpo para os lados enquanto bamboleia;
04. Bacia levar o corpo ao chão enquanto requebra;
05. Bacia se locomover no chão com o apoio dos ísquios;
06. Bacia levar o corpo a equilibra-se na ponta dos pés. Em seguida, pesar e desequilibrar;
07. Bacia impulsionar o corpo a dar saltos pequenos, médios e grandes para os lados, frente e costas, entre outras possibilidades que podem ser desenvolvidas pelos corpos em ação.

Em primeira instância, lançar essas frases enquanto as pessoas improvisam, depois deixar que cada corpo descubra seus trajetos por conta própria, subvertendo a proposta lançada e construindo possibilidades inéditas, inclusive, desconhecidas e estranhas.

– Riscadas da bacia:

Proporcionar que o quadril possa se movimentar de maneiras diversas pelo espaço, enquanto age como se fosse um giz que risca no invisível, uma pemba. À proporção que o corpo se aventura em riscar palavras e frases com a bacia, inevitavelmente se constroem rebolados,

curvas, requebrados, ondulações, bamboleios, das maneiras mais surpreendentes e inesperadas, fugindo-se dos movimentos padrões próprios da bacia, dos hábitos e costumes, e encontram-se outras formas, quase sempre estranhas e grotescas. Todos/as deverão estar espalhados/as na sala, de pé, ativando olhares, respirações e presenças físicas para começarem o itinerário, atentos/as às seguintes proposições:

01. Escrever o nome completo com a bacia;
02. Apagar o nome com a bacia;
03. Escrever uma frase que lhe representa, com a bacia;
04. Apagar a frase com a bacia;
05. Desenhar um animal que se identifica, com a bacia;
06. Apagar o desenho do animal, com a bacia;
07. Desenhar um corpo humano com a bacia;
08. Apagar o desenho com a bacia.

Depois de passar por esses itinerários, abrir uma roda de improvisação para que as pessoas dançam as palavras, frases ou desenhos que experimentaram, de forma livre e envolvente. A música tocada para esse momento poderá ser um samba de roda, um coco, uma cantiga de capoeira ou um funk. Não avisar qual o ritmo que vai ser tocado para que cada corpo encontre sua maneira de interagir com a música, no seu próprio ritmo.

As pessoas que estarão compondo a roda deverão estar dançando e batendo palmas enquanto acontecem as manifestações. A

pessoa que estiver concluindo sua performance deverá se aproximar de alguém e fazer um chamamento com os quadris, seja rebolando, requebrando, bamboleando ou ondulando. Quem for chamado deverá entrar no círculo para dar continuidade ao circuito de improvisações, e, assim, seguirão as entradas e saídas até que todos/as tenham a oportunidade de entrar e mostrar-se.

– Bacia guiada:

A princípio, as pessoas deverão formar duplas e espalharem-se pelo espaço. No desenrolar do processo, todos experimentarão duas funções: a de guia e a de guiado. O exercício consiste na condução do corpo do/a parceiro/a por meio de contatos das mãos em pontos específicos da bacia: cintura, glúteos, sacro e baixo-ventre. A pessoa que vai assumir a função de guia deverá segurar nessas regiões, proporcionando que o corpo do outro ande para frente, para trás, gire, desça e role no chão, suba, corra, salte, entre outras ações de locomoção no espaço. A maneira em que as mãos irão pegar/conduzir a bacia será determinante nesse processo. É necessário que o corpo guiado sinta a transferência de força das mãos que guiam para melhor compreender o que deve fazer, para onde ir e com que qualidade de movimento deverá se locomover. Nesse sentido, é preciso investir na variação de forças, inserindo ao mesmo tempo leveza e peso nos toques a serem construídos.

O/A corpo/a que guia estará se locomovendo junto ao/à corpo/a guiado/a. Desse modo, é preciso que ele entre/interaja na/com a dança a ser desenvolvida pela bacia do/a parceiro/a, vi-

sando estabelecer conexões, sintonias e sincronias de movimentos para além dos quadris, reverberados no tronco, nas pernas e pés. O/A corpo/a guiado deverá confiar plenamente na condução do/a parceiro/a deixando-se levar com disponibilidade e atenção, mas também propondo caminhos e formas de se mover para que o guia seja desafiado a interagir com o inesperado, podendo criar ajustes na maneira de tocar que desencadeiem novas locomoções entre ambos.

O/A guia poderá desenvolver suas conduções ficando de lado, de frente ou de costas, sempre procurando pontos na bacia do/a parceiro/a para tocar. As trocas de pontos devem ser realizadas somente pela necessidade de mudanças de percurso ou de níveis de localização do espaço, por exemplo: sair do plano alto (de pé) e passar para o plano baixo (deitar), fazer uma curva para desviar outra dupla que passa próximo, deixar de avançar para recuar o corpo etc. Até então, é importante permanecer experimentando o ponto tocado, sem pressa de mudá-lo.

Após um tempo de experimentação, pedir que a dupla pare de se movimentar (congele na posição em que se encontra) e faça a inversão de funções: quem era guiado passa a ser o guia e vice-versa.

– Tronco

Exercícios codificados:

Região do corpo que sugere simbologias afroancestrais presentes nas festas sagradas/profanas populares brasileiras: o mastro da bandeira do santo ou o estandarte, pau que suspende o santo padroeiro. Segundo Graziela Rodrigues, a coluna seria esse

mastro que se encontra enraizado a terra (os pés no chão – horizontalidade) e, ao mesmo tempo, relaciona-se com o céu (suspendendo a bandeira – verticalidade), materializando a conexão sagrado/profano, material/espiritual, humano/divino, fundindo os dois extremos como quem gera uma ponte de ligação e comunicação.

Numa perspectiva dançante, o tronco apresenta qualidades de movimentação diversificadas que se manifestam nas corporeidades dos Orixás do Candomblé, nos mestres e guias, e guias da Umbanda, e ganham reinvenções ao longo da história dentro da capoeira, do coco, do samba, das danças urbanas, dentre outras expressões. Entre essas qualidades elegi: declínios (cair, render-se ao chão, horizontalizar as relações), suspensões (levantar, buscar um eixo e equilíbrio, verticalizar as relações), torções (dobrar, contorcer, construir oposições, forças contrárias), ondulações (gerar curvas, fluxos maleáveis, malemolências, transbordado de águas, de cachoeiras e ondas) e rotações (girar o tronco, desenhar círculos e espirais).

Para cada qualidade, faço conexão com as seguintes entidades:

- Declínios: Oxalufam;
- Suspensões: Oxaguian;
- Torções: Ogum;
- Ondulações: Iemanjá e Oxum;
- Rotações: Exú.

Os exercícios que seguem oferecem caminhos, itinerários dançantes e propõem códigos a serem experimentados, redimensionados e recriados por cada corpo, conforme seus desejos e possibilidades, tendo o tronco como protagonista/conductor dos processos de movimentação no espaço.

– Declínios e suspensões:

Colocar o corpo em estado de preparação para o exercício: separar pernas de acordo com a largura da cintura, flexionar joelhos, levantar a coluna, relaxar braços ao lado do corpo, centralizar a cabeça, projetar peito e olhar para frente, ativar o baixo-ventre e respirar compassadamente.

01. Frente:

Suspender os braços para os lados, mantendo os cotovelos flexionados e mãos abertas, inspirar pelo nariz. Dobrar joelhos com mais profundidade, juntar as mãos à frente, na altura do umbigo, como quem pega no cetro de Oxalá (mão direita acima da esquerda, ambas fechadas, simulando pegar no cetro), deixar a coluna se inclinar à frente, com o peso da cabeça, e liberar o ar pela boca. Nessa posição arreada, fazer cinco passadas com transferências de peso de um pé para outro, começando pelo direito e concluindo com o esquerdo, em 04 contagens. Ao todo, realizar esse exercício em 08 contagens: 01, 02 – Pegar o ar com

os braços abertos e coluna reta; 03, 04 – Liberar o ar enquanto os joelhos dobram, coluna desce e junta-se as mãos à frente, pegando no cetro; 01, 02, 03, 04 – Caminhar em quatro passadas, começando o “01” com o pé direito e terminando o “4” com o pé esquerdo. Concluindo o percurso, separar novamente os braços nas laterais, enquanto ergue-se a coluna, deixando a cabeça ser a última a chegar. Olhar a frente e inspirar para começar uma nova série, dessa vez com as pernas abertas para as laterais. Repetir o mesmo percurso de movimentos em 08 tempos com as pernas, joelhos e pés para fora. Terminado esse itinerário, recomeçar tudo novamente, mas com o intuito de encostar os cotovelos nas coxas, descendo mais ainda o tronco e flexionando bem mais os joelhos. Em resumo, o processo deverá ocorrer em dois níveis de postura: o primeiro, com as mãos se encontrando na altura do umbigo, e o segundo, com os cotovelos encostando-se ou apoiando-se nas coxas do dançante.

02. Laterais:

Desenvolver o mesmo trajeto anterior com o acréscimo de movimentação do tronco para as laterais. Com os pés apontando para frente, descer o tronco e juntar as mãos no cetro de Oxalá da mesma forma que anteriormente. Em seguida, abrir o cotovelo direito, manter as mãos segurando o cetro, a cabeça erguida e contorcer o tronco para a direita do corpo. Saindo dessa contorção, ir aos poucos levantando o tronco puxado pelo cotovelo

direito até centralizar a coluna e o olhar para frente novamente. Chegando ao ponto de partida do exercício, ativar a respiração e recomençar o itinerário levando o tronco à frente, contorcer para o lado esquerdo na mesma dinâmica anterior, desenrolar a coluna puxada pelo cotovelo esquerdo e centralizar coluna/olhar para o ponto de partida. Repetir esse itinerário em 08 contagens: 01, 02: pegar o ar com os braços abertos e coluna erguida; 03, 04: juntar as mãos à frente na altura do umbigo, flexionar joelhos e liberar o ar; 05, 06: contorção do tronco para o lado direito com o cotovelo direito em evidência; 07, 08: subida da coluna pelo lado direito até centralizar o corpo na postura inicial. Desenvolver esse trajeto para o lado esquerdo, e, em seguida, com as pernas abertas, realizar todo o itinerário para o lado direito e esquerdo.

Colocar o corpo em estado de concentração, ativando respiração, olhar, abdômen, joelhos e pés separados na largura da cintura. Erguer os braços puxados pelos cotovelos à frente do corpo, paralelo ao peito, e fazer das mãos dois facões afiados a cortar 03 vezes, batendo com a mão direita nos punhos do braço esquerdo, por cima e por baixo. Depois das três cortadas, abrir o braço direito com o antebraço erguido e mão em formato de facão (dedos juntos). Com esse braço erguido, em atitude de quem vai cortar algo, contorcer o tronco mantendo os pés apontando para frente e o olhar direcionado à mão-facão. Ampliar a torção indo ao máximo que puder, como quem faz um parafuso com o tronco, mantendo os pés apontando para frente e o olhar seguindo a mão.

Chegando ao limite da posição, esticar o antebraço e deixar que ele corte para baixo riscando caminho de volta para centralizar o corpo, desenrolar a coluna, subir o tronco e novamente encontrar as duas “mãos-facões” à frente, como quem desenha um “x” no encontro dos punhos. Dessa postura inicial deverá se desenvolver um novo percurso para o lado esquerdo, começando pelo ritual das cortadas de punho. Dessa vez, a mão esquerda baterá no punho do antebraço direito, por cima e por baixo, e seguirá fazendo o mesmo percurso anterior, erguendo o braço em posição de facão, depois, deverá fazer uma torção do tronco para o lado esquerdo, mantendo o braço erguido, e, finalmente, a torção máxima até esticar o braço como se fosse uma lança.

Finalizar deixando que o braço-lança corte por baixo riscando caminho de volta ao centro do corpo, desenrolando a coluna e juntando as mãos-facões na posição inicial. Depois de concluir os dois lados, abrir as pernas/joelhos e realizar todo o itinerário novamente. Nesse exercício, a proposta é gerar percursos em contagem de 01 a 06, realizando as seguintes ações: batidas nos punhos: 01, 02, 03; erguida do braço-facão para o lado: 04, 05, 06; torção do tronco em direção ao braço erguido: 01, 02, 03; torção máxima do tronco em direção ao braço que estica feito lança: 04, 05, 06; risco do braço pelo chão, voltando ao centro do corpo: 01, 02, 03; desenrolar o tronco e concluir, na postura inicial, com os braços em formato de “x” (punho com punho): 04, 05, 06.

– Ondulações:

Ondular o corpo é sempre um ato de descolonização perante estéticas retilíneas de movimento que a nós foram/são impostas pela cultura/ideologia eurocêntrica. O que é reto é imutável e petrificado, no entanto, o que é ondulado é flexível e maleável, em transformação constante. As águas/ondulações de Iemanjá e Oxum trazem essas possibilidades de movimentação e presença no mundo, herança de coreografias curvilíneas cultivadas nas religiões de matriz afro-brasileira.

Os exercícios desenvolvidos têm como objetivo gerar corporeidades dos Orixás das águas em corpos plurais, rompendo as retidões que enrijecem e oprimem o tronco.

– Iemanjá:

Criar estados de concentração a partir da respiração e correção postural, ativando olhos, peito, abdômen, joelhos e pés. Trazer para os pés a sensação de pisar em águas que correm, que batem e cobrem até o tornozelo, de pequenas ondas que vêm e vão. Entre essas águas, localizar areias fininhas da praia, pedrinhas, conchinhas e algas.

Na corporeidade de Iemanjá, a proposta é desenvolver ondulações inspiradas no mergulho do peixe, em que, primeiramente, o tronco arremessa o peito à frente, depois a cabeça acompanha, e o abdômen contrai por consequência, recomeçando todo o percurso

com o peito lançado pelo tronco, acompanhado pela cabeça, e, assim, constrói-se um fluxo continuado de sucessões de movimento. Para uma maior integração com outras partes do corpo, insiro dois tipos de braços nesse processo: braços/oferendas (lançando as pérolas de Iemanjá) e braços/barbatanas (mergulhando no mar infinito).

Os braços/oferendas se desenvolvem no seguinte trajeto:

- Puxada lateral dos cotovelos, trazendo antebraços para cima com as mãos acariciando o tronco até chegar à altura dos ombros;
- Estender palmas das mãos para frente com cotovelos para baixo à proporção que os antebraços descem na direção da bacia e joelhos;
- Puxar antebraços e mãos pelos cotovelos e recomeçar todo o processo fluidamente.

Os braços/barbatanas se edificam por meio do seguinte itinerário:

- Mãos puxam os braços pelas laterais do corpo, em formato de concha, até chegar à altura da cabeça, apondo as suas palmas para trás, em direção às costas;
- Mãos viram para frente e erguem os antebraços acima da cabeça;
- Chegando ao máximo da suspensão dos braços, as

mãos declinam e seguem para frente com suas palmas para baixo, como quem mergulha fundo, arrastando o tronco numa ondulação de peixe;

- Ao chegar embaixo, as mãos encostam novamente nos quadris e recomeçam seu percurso no tronco até desenvolver todo o trajeto novamente.

Esses exercícios podem ser experimentados por meio de séries, adotando posturas de pernas, direções e tempos/velocidades diferenciadas:

- Posturas – na primeira repetição: pés/joelhos apontando para frente; na segunda repetição: pés/pernas apontando para fora;
- Direções do corpo: frente, lateral direita e esquerda, baixo e cima;
- Tempos e/ou velocidades das ondulações: lenta (ondas calmas), acelerada (ondas violentas).

As séries deverão seguir as seguintes contagens e movimentações:

- 01, 02, 03, 04: quatro ondulações para frente;
- 05, 06, 07, 08: duas ondulações para cada lado do corpo;
- 01, 02, 03, 04: ondulação à frente até agachar o corpo;

- 05, 06, 07, 08: da posição de agachamento, levar o tronco para o lado direito e desenrolar a coluna puxada pelos cotovelos até centralizar o tronco à frente, na posição inicial;
- 01, 02, 03, 04: ondulação à frente até agachar o corpo;
- 05, 06, 07, 08: da posição de agachamento, levar o tronco para o lado esquerdo e desenrolar a coluna puxada pelos cotovelos até centralizar o tronco à frente na posição inicial;
- 01, 02, 03, 04: ondulação para a lateral direita até agachar em torção;
- 05, 06, 07, 08: centralizar o corpo agachado e desenrolar a coluna puxada pelos cotovelos;
- 01, 02, 03, 04: ondulação para a lateral esquerda até agachar em torção;
- 05, 06, 07, 08: centralizar o corpo agachado e desenrolar a coluna puxada pelos cotovelos;
- 01, 02, 03, 04: ondulação para a lateral direita até agachar em torção;
- 05, 06, 07, 08: em posição agachada passar pelo centro do corpo e subir o tronco pelo lado esquerdo até centralizar a coluna;
- 01, 02, 03, 04: ondulação para a lateral esquerda até agachar em torção;
- 05, 06, 07, 08: em posição agachada passar pelo centro do corpo e subir o tronco pelo lado direito até centralizar a coluna.

Preparar-se para os exercícios colocando o corpo em estado de concentração, ativando e potencializando respiração, olhar, peito, abdômen, joelhos e pés. Enquanto ativam-se os pés, construir a sensação de pisar em águas de riacho que atravessam, cristalinas e geladas. Entre essas águas, localizar diferentes pedras, buracos, lodos.

Nessa proposta de movimentação do tronco assumindo o arquétipo de Oxum, a pretensão é construir ondulações inspiradas no banho de cachoeira, em que, primeiro, a cabeça inclina-se à frente para molhar-se com as águas que caem das pedras, depois disso, o abdômen se contrai, depois levanta-se a cabeça jogando o cabelo para trás e deixando o peito avançar. O peito novamente se recolhe, e a cabeça toma seu lugar à frente, ganhando fluxo e ondulação por meio da repetição.

No processo de experimentação dessa qualidade de ondulação, insiro dois tipos de braços que se integram a movimentação do tronco: braços/cuias (para banhar-se no riacho com a água da cuia) e braços/correntezas (mãos que escorrem no corpo à proporção que trazem água). Os braços/cuias se caracterizam por meio das seguintes ações:

- Mãos em formato de cuia puxam antebraços para frente, como quem recebe água da cachoeira. Em seguida, levam-os para cima até a altura da cabeça;
- Mãos escorrem pelas laterais do corpo, da cabeça à cintura, sem tocar a pele, à proporção que a ondulação se manifesta;

- Recomeçar o trajeto levantando os braços pelas mãos até que elas subam à cabeça e escorram novamente, em fluxo continuado, sem dar pausas à movimentação.

Os braços/correntezas se desenvolvem das seguintes maneiras:

- Corpo se ajoelha à proporção que as mãos abertas cavam água do chão, na correnteza que passa;
- Mãos levam as águas até a altura da cabeça e deslizam pelas laterais do corpo, do rosto à cintura, tocando profundamente na pele como quem desenha correntezas;
- Reiniciar o trajeto levando os braços novamente para frente e desenvolver o banho de forma continuada e fluida, sem pausas.

Essas propostas de exercícios podem ser vivenciadas por meio de séries, adotando posturas de pernas/pés e direções espaciais diferenciadas a cada nova experimentação:

01. Posturas – na primeira repetição: pés/joelhos apontando para frente; na segunda repetição: pés/pernas apontando para fora; na terceira repetição: pés/pernas cruzadas (pé esquerdo atrás em meia-ponta e pé direito à frente sustentando o peso do corpo); na quarta repetição: pés/pernas cruzadas (pé direito atrás em meia-ponta e pé es-

querdo à frente sustentando o peso do corpo); na quinta repetição: pés separados, sapateando na água para frente e para trás, avançando e recuando, conforme a movimentação dos braços; na sexta repetição: corpo ajoelhado; sétima e última repetição: corpo sentado nos ísquios (primeiro direito e depois no esquerdo) com as pernas juntas e os joelhos dobrados como uma calda de lara;

02. Direções do corpo: frente, lateral direita e esquerda, baixo e cima.

A seguir, algumas séries codificadas com contagens e movimentações:

- 01, 02, 03, 04: quatro ondulações para frente;
- 05, 06, 07, 08: duas ondulações para cada lado do corpo;
- 01, 02, 03, 04: duas ondulações para frente com o pé direito cruzando o esquerdo;
- 05, 06: uma ondulação do tronco para o lado direito do corpo com o pé direito cruzando o esquerdo;
- 07, 08: uma ondulação do tronco para o lado esquerdo do corpo com o pé direito cruzando o esquerdo;
- 01, 02, 03, 04: duas ondulações do tronco para frente com o pé esquerdo cruzando o direito;
- 05, 06: uma ondulação do tronco para o lado esquerdo do corpo com o pé esquerdo cruzando o direito;

- 07, 08: uma ondulação do tronco para o lado direito do corpo com o pé esquerdo cruzando o direito;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco e avanço do corpo para frente sapateando com os pés;
- 05, 06, 07, 08: uma ondulação do tronco e condução do corpo para trás sapateando com os pés;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco e avanço do corpo para frente sapateando com os pés;
- 05, 06, 07, 08: uma ondulação do tronco e condução do corpo para trás sapateando com os pés;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco para frente até o corpo ficar em posição de joelhos;
- 05, 06, 07, 08: segunda ondulação do tronco com o corpo em posição de joelhos;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco para a lateral direita do corpo na posição ajoelhada;
- 05, 06, 07, 08: uma ondulação do tronco para a lateral esquerda do corpo na posição ajoelhada;
- 01, 02, 03, 04: segunda ondulação do tronco para a lateral direita do corpo na posição ajoelhada;
- 05, 06, 07, 08: passagem dos braços pela frente do corpo (no chão) até chegar à lateral esquerda, como quem pega água no riacho;
- 01, 02, 03, 04: segunda ondulação do tronco para a lateral esquerda do corpo na posição ajoelhada;

- 05, 06, 07, 08: passagem dos braços pela frente do corpo até chegar à lateral direita, como feito anteriormente;
- 01, 02, 03, 04: última ondulação do tronco à frente, em posição de joelho;
- 05, 06, 07, 08: uma ondulação do tronco com o corpo sentado no ísquio direito apoiado pela mão direita. Braço esquerdo traz a água à cabeça;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco com o corpo sentado no ísquio esquerdo apoiado pela mão esquerda. Braço direito traz a água à cabeça;
- 05, 06, 07, 08: uma ondulação do tronco com o corpo sentado no ísquio direito apoiado pela mão direita. Braço esquerdo traz a água à cabeça;
- 01, 02, 03, 04: uma ondulação do tronco com o corpo sentado no ísquio esquerdo apoiado pela mão esquerda. Braço direito traz a água à cabeça;
- 05, 06, 07, 08: centralizar o corpo em posição de reverência com os braços estendidos à frente e cabeça prostrada ao chão. Permanecer nessa posição por mais alguns segundos, alongando a coluna, percebendo a respiração e relaxando.

– Rotações:

O tronco que gira em si mesmo, desenho que evoca o conceito de comunicação e infinito, elementos próprios de Exú. Na sua dan-

ça, ele gira em si mesmo como quem materializa um espiral, símbolo da evolução do espírito em movimento e transformação incessante, que se lança para todas as direções. Exú está à frente, nos lados, atrás, abaixo e por cima, ele se comunica e roda com o mundo, e, nessa interação rodante, acontecem as transformações das coisas. Sua coluna vira ponte, arco e redemoinho, tudo está sujeito à mudança de forma.

Nessa proposta de exercícios, pretende-se encontrar/construir possibilidades de rotação com o tronco em conexão com as corporeidades circulares de Exú. Basicamente as séries de movimentos a seguir adotam:

01. Direções: frente, baixo, lados direito e esquerdo, costas e cima;
02. Posições de perna: na vivência das primeiras séries, os pés deverão apontar para frente (paralelos aos quadris), e, nas segundas séries, os pés deverão apontar para os lados (desenhando um arco em “v”);
03. Mãos: em todas as séries, elas deverão estar abertas, fazendo alusão às mãos do mensageiro Exú, orixá que leva e traz, que recebe e presenteia, que abre e também fecha a porteira;
04. Posições de braços: nas primeiras séries, deverão ser colocados para trás da coluna, e, nas segundas séries, erguidos à frente, para acompanharem o desenho da rotação do tronco.

Elejo dois níveis de rotação: giro do tronco no céu (coluna erguida e braços voltados para cima) e giro do tronco na terra (coluna arreada em direção ao chão e braços apontando para baixo). Em cada sequência/série de movimentos, esses níveis de rotação deverão ser experimentados dentro da contagem de oito tempos (de 01 até 08), ao som de ritmos percussivos, de preferência os mais envolventes e acelerados, tais como o samba e as toadas de capoeira regional. Seguem as principais sequências que codifiquei.

– Rotações para o céu:

01. Com os pés separados, apontando para frente, joelhos semiflexionados e os braços colocados para trás, desenvolver uma rotação do tronco em oito contagens, começando pela frente e seguindo pelo lado direito, por trás, lado esquerdo, e, concluindo, novamente, à frente, desenhando um círculo ao redor do próprio corpo. Recomeçar o trajeto seguindo pelo lado esquerdo e encerrar, à frente, na posição inicial. Abrir joelhos e pés e desenvolver os percursos pelos lados direito e esquerdo, como feito anteriormente, seguindo duas contagens de oito;
02. Com os pés separados e apontados para os lados, e os braços para trás, repetir o itinerário anterior. Primeiro, com rotações para o lado direito, depois pelo lado esquerdo, ambos em oito tempos de contagem;
03. Com os pés separados, apontando para frente, e os braços colocados para trás, desenvolver as rotações do tronco iniciando por trás, como quem faz uma pequena ponte, percorrendo

o lado direito e depois pelo esquerdo, dentro de oito contagens para cada giro;

04. Com os pés separados e apontados para os lados, e os braços para trás, repetir o itinerário anterior começando as rotações do tronco por trás. Primeiro, para o lado direito, depois pelo lado esquerdo, ambos em oito tempos de contagem;

05. Com os pés separados, apontando para frente, e os braços erguidos de mãos abertas, desenvolver as rotações anteriores na contagem de oito tempos para cada lado. Os braços deverão ser extensões do tronco na feitura da gira, rasgando o espaço na direção que o tronco se projetar. A cabeça e o olhar deverão acompanhar o movimento dos braços até que findem sem percurso e a coluna novamente centralize na posição inicial;

06. Com os pés separados, apontando para os lados, e os braços erguidos de mãos abertas, desenvolver as rotações anteriores na contagem de oito tempos para cada direção.

– Rotações para a terra:

01. Realizar as rotações do tronco agachando bem mais os joelhos, quase ficando de cócoras, deixando a coluna e a cabeça pesar ao encontro do chão, tanto com a base dos pés apontando para fren-

te como apontando para fora, seguindo contagem de oito tempos para as direções direita, e, depois, esquerda;

02. Desenvolver as rotações do tronco em conexão com a terra, construindo deslocamentos girados para os lados direito e esquerdo. Diferente das rotações anteriores, em que o corpo permanece no mesmo lugar movimentando a coluna em torno de si mesma, nesse percurso, o corpo se desloca, sai do lugar para desenhar rotações enquanto caminha para os lados. De maneira geral, esse trajeto se compõe com as seguintes ações e contagens: 01, 02 – inclinação dos braços, cabeça e tronco à frente, em direção ao chão; 03, 04, 05, 06, 07, 08 – caminhada girando para o lado direito com os braços e tronco em rotação até parar de frente, com os dois braços inclinados para o lado direito; 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08 – continuação da rotação dos braços e tronco por trás da coluna até chegar ao lado esquerdo do corpo e concluir o percurso de frente, desenrolando o tronco. Esse trajeto de ações/contagens deverá acontecer de forma fluída, sem pausas. Realizar as rotações com deslocamentos laterais duas vezes em cada lado, somando 32 contagens para cada uma e 64 contagens ao todo;

Rotação do tronco com agachamento do corpo à frente, cabeça em declínio, mãos em apoio ao chão e cruzamento de pernas para os lados. O mesmo percurso anterior se desenvolve tendo como maior meta o giro dos braços e tronco em deslocamento para os lados. No entanto, nessa proposta de exercício, as mãos

encostam-se ao chão logo que o tronco se inclina, seguido de um cruzamento da perna direita para trás da esquerda, que resultará em um giro de 360° do corpo pelo lado direito, com o apoio das mãos, até que centralize e desenrole a coluna na posição inicial, voltando a retirar as mãos do chão e olhar para frente. Em linhas gerais, esse trajeto se desenha com as seguintes ações e contagens: 01, 02 – inclinação dos braços, cabeça e tronco à frente, mãos abertas em contato com o chão; 03, 04 – cruzamento da perna direita para trás da esquerda; 05, 06, 07, 08 – giro com apoio das mãos em deslocamento para o lado direito até parar de frente, com os dois braços inclinados para o lado direito; 01, 02, 03, 04, 05, 06, 07, 08 – continuação da rotação dos braços e tronco por trás da coluna até chegar ao lado esquerdo do corpo e concluir o percurso de frente, desenrolando o tronco. Da mesma forma que no exercício anterior, esse trajeto de ações/contagens deverá acontecer de forma fluída, sem pausas. Realizar essas rotações com deslocamentos laterais duas vezes em cada lado, somando 32 contagens para cada uma e 64 contagens ao todo.

Exercícios para improvisação:

01. Tronco-imagem-movimento:

As pessoas poderão caminhar à vontade no espaço, enquanto ativam respiração e olhar, e percebem a transferência de um pé para outro nas suas locomoções, podendo ser realizadas para frente, para trás, girando, acelerando ou relutando o passo. Em determinado momento, cada um deverá escolher um local para ficar e criar uma

imagem, permanecendo em algum nível corporal: deitado, sentado (nível baixo), ajoelhado, agachado (nível médio) ou de pé (nível alto). Cada dançante determinará o tempo que precisa permanecer na imagem para que, em seguida, mude de nível e construa um novo estado físico, atento à respiração e determinando para onde se lança o olhar. Depois de um tempo, cada pessoa deverá aproveitar as imagens criadas para deixar o tronco se movimentar, revelando as qualidades trabalhadas nos exercícios anteriores, e, até mesmo, deixar que outras formas de movimentação da coluna se manifestem, não se limitando ao que foi proposto. Com a inserção da movimentação do tronco nessas construções de imagens em diferentes níveis do corpo, o itinerário das improvisações irão se compor da seguinte forma: imagem (exemplo: corpo deitado em formato de feto) + movimentação do tronco nessa imagem (exemplo: ondular o tronco do feto de diversas formas etc.) + deslocamento por meio do tronco (exemplo: a ondulação do tronco conduzirá o corpo a sentar, depois ficar de pé e caminhar para uma nova direção) + construir uma nova imagem em um outro nível do corpo (exemplo: corpo de pé com o tronco em torção para o lado esquerdo e braços desenhando a espada de Ogum etc.), e, assim, sucessivamente.

A pretensão nesse jogo é que o corpo construa estados de presença e ocupação espacial dando ao tronco protagonismo e autonomia para escolher as qualidades de movimentação que deseja experimentar dentro da imagem ou da posição corporal determinada, e, sobretudo, deixar que essas qualidades e/ou outras inéditas se manifestem sem planejamento prévio.

Esses percursos deverão se desenvolver dentro de um tempo necessário para que a turma edifique um processo de acumulação de experimentações, atingindo sua culminância no momento em que se percebe que todos/as vivenciaram o maior número de níveis corporais, imagens e qualidades de movimentação do tronco, variando velocidades, tempos, pesos e forças aplicadas pelo corpo nas suas improvisações. Depois desse processo de acúmulos, o próximo momento será de desprendimento, de desfazer-se dos excessos, de despojamento. Nesse estágio, as movimentações do tronco devem, gradualmente, cessar, até que restem apenas a construção de imagens e, finalmente, o encerramento do trajeto, com o corpo escolhendo uma última imagem para permanecer. Essa imagem deve ocorrer no nível baixo, preferencialmente deitado, como quem devolve à mãe terra todas as energias que dela emanaram ao longo do processo.

02. Tronco no pano:

O exercício propõe gerar movimentação corporal a partir de uma tensão criada do tronco em contato permanente com um tecido branco, similar ao pano de costa do Candomblé.

De duplas, as pessoas experimentarão duas funções simultaneamente: a de conduzido/conductor (laçado/a) e a de condutor/conduzido (laçador/a). Um dos pares estará laçado pelo tecido, do peito ao abdômen, assumindo a função de conduzido/conductor, enquanto que o/a parceiro/a estará segurando as pontas do tecido, sustentando o peso do outro em oposição de forças, assumin-

do a função de condutor/conduzido. O/A corpo/a laçado/a pelo tecido poderá movimentar-se de forma livre, acentuando o tronco como vetor principal de experimentação, podendo andar pelo espaço, descer ao chão, ondular, declinar, torcer, girar, correr, cair, equilibrar-se, desequilibrar-se, entre outras qualidades, partindo sempre dos limites e possibilidades oferecidos pelo pano. Esses limites serão definidos conforme o/a parceiro/a (laçador/a) conduz o processo, puxando o tecido para trás, lados, frente e costas.

No decorrer da experimentação, ambos poderão conduzir e deixar-se conduzir, à medida que sentirem a necessidade de inverter os papéis, mesmo mantendo as funções de laçado/a e laçador/a. O/A corpo/a laçado/a poderá arrastar o/a corpo/a do/a laçador/a para frente ou vice-versa, entre outros exemplos. Em determinados momentos, pode ser importante adotar a postura de quem adere e se ajusta ao que o/a parceiro/a propõe; já em outros, torna-se crucial subverter o comando e interferir na condução, decidindo com autonomia para onde se deseja ir. Essas oposições de forças, geradas na fricção com o tecido, sugerem diálogos entre os/as corpos/as condutores/as e conduzidos/as, além da construção conjunta de caminhos e espacialidades regidos pelo movimento do tronco.

Depois de um tempo experimentando, deverão acontecer as trocas de papéis e a continuação do exercício. Quem era corpo/a laçador/a passa a ser laçado/a, e, assim, segue-se.

– Peito e ombros

Exercícios codificados:

Dentro de uma anatomia simbólica de matriz afrorreligiosa, o peito e os ombros trazem presentes conceitos ligados ao embate, à luta, ao ataque e defesa, próprios dos orixás: Ogum, Xangô e Iansã, que, por sua vez, apresentam qualidades de movimentação relacionadas ao ferro, ao fogo, à pedra, ao trovão e às tempestades, elementos que evocam para um corpo que pode ser sólido, gasoso e energético, para danças de características explosivas, velozes e impactantes.

Os exercícios que seguem nascem da necessidade de ativar peito e ombros, experimentando suas possibilidades de contenção e expansão, avanços e recuos, pulsações e chacoalhados, para diferentes direções e posições corporais, tendo como referências simbólicas os orixás citados.

– Todas as séries que serão trabalhadas propõem as seguintes posições do corpo:

- Nível alto, com joelhos semiflexionados e pés paralelos (apontando para frente) separados na largura da cintura;
- Nível alto, com joelhos flexionados e pés apontando para os lados (formato de arco).

– Braços e cabeça serão aliados nos processos de movimentação do peito e ombros, assumindo as seguintes qualidades e intenções:

- Cabeça: poderá acompanhar as direções dos movimentos dos braços, fazer oposição a eles (mover-se na direção contrária aos braços) ou permanecer olhando para frente, sempre maleável, nunca estático, disponível a mudanças de direção, conforme a necessidade do momento;
 - Braços: estarão se movimentando pela condução do peito e ombros, diversificando direções: desenho paralelo (na mesma direção dos ombros e peito) e desenho de oposição (em direções contrárias aos ombros e peitos). Suas qualidades partirão das simbologias presentes nas mãos e braços dos orixás: antebraços erguidos nas laterais do tronco com as mãos em formato de espada (dedos juntos e retos): braços de Ogum; braços cruzados, à frente do peito, em forma de “x” e com as mãos fechadas: braços de Xangô; antebraços erguidos nas laterais com as mãos abertas apontando para frente do tronco: braços de Iansã.
- Os movimentos a serem experimentados com o peito partirão das seguintes intenções:
- Expandir (avançar) e contrair (recolher) de três maneiras: pausada (construindo imagens), lenta (movimentar para fora e para dentro, percebendo o percurso da ação) e acelerada (pulsar incessantemente, pipocar sem pausas).

– Os movimentos a serem experimentados com os ombros partem dos seguintes vetores:

- Elevações e declínios: subir ombros na direção dos ouvidos e descê-los, os dois ao mesmo tempo ou alternando direito e esquerdo;
- Torções com alternâncias, projetando ombros para frente e para trás, consequentemente a torção do tronco;
- Ondulações e/ou mastigações para trás e para frente, como quem desenha círculos com os ombros, levando os dois ao mesmo tempo ou alternando direito e esquerdo;
- Chacoalhados: alternando direito e esquerdo para frente e para trás, desenvolver acelerações de movimentos nos ombros, como quem leva choque elétrico e tremelica.

As séries são as seguintes:

– Expansão e contração do peito:

- Com os braços de Ogum – contagem de 01 a 08: cotovelos pontuando os movimentos repetitivos dos braços e antebraços, construindo a intenção de cortar para trás, em oposição ao peito; de 01 a 08: mãos em formato de espada pontuando os movimentos repetitivos dos braços, construindo a intenção de cortar para frente; de 01

a 08: antebraços suspensos abertos para os lados. Cotovelos pontuando os movimentos repetitivos com a intenção de cortar nas laterais; de 01 a 08: antebraços em declínio suspensos pelos cotovelos e abertos para os lados. Cotovelos pontuando os movimentos repetitivos com a intenção de cortar nas laterais, como feito anteriormente; de 01 a 08: cortar com os dois antebraços para frente desenhando um entrecruzar de espadas; de 01 a 08: esticar os braços para cima e deixá-los paralelos à cabeça, como quem ergue duas lanças. Pontuar os movimentos do peito com a puxada das mãos para trás; de 01 a 08: esticar os braços para baixo e deixá-los paralelos à cintura. Pontuar os movimentos do peito com a puxada das mãos para trás; de 01 a 08: alternar os braços levando o direito esticado para cima, o esquerdo para baixo e assim sucessivamente, pontuando os movimentos do peito com as puxadas de mãos para trás;

- Com os braços de Xangô – Seguem-se as contagens e direções de braços/antebraços propostas anteriormente, alterando apenas o formato das mãos, que devem estar fechadas, fazendo alusão às machadas de Xangô. Mantém-se, nessa série, a intenção de cortar para trás e para frente, utilizando cotovelos e mãos, impulsionados repetitivamente pelo movimento do peito;
- Com os braços de Iansã – Permanecem as contagens e direções de braços/antebraços desenvolvidas anterior-

mente, com a modificação no formato das mãos, que devem estar abertas, com os dedos separados, fazendo alusão ao abanador ancestral de Iansã, o Eruexim. Cria-se, nessa série, a intenção de abanar para frente e para trás, por meio dos cotovelos e mãos, impulsionados repetitivamente pelo movimento do peito.

- Elevações e declínios dos ombros:

- Com os braços relaxados para os lados: de 01 a 04: suspender o ombro direito; de 05 a 08: descer o ombro direito; de 01 a 04: suspender o ombro esquerdo; de 05 a 08: descer o ombro esquerdo; repetir as duas contagens, as suspensões e descidas anteriores totalizando oito contagens para cada lado; de 01 a 04: suspender os dois ombros ao mesmo tempo; de 05 a 08: descer os dois ombros ao mesmo tempo; repetir as duas contagens, as suspensões e descidas anteriores, totalizando dezesseis contagens;
- Repetir as mesmas sequências anteriores, modificando apenas as posições dos braços/mãos. Desenvolver o percurso de elevações e declínios dos ombros com as mãos fechadas se apoiando na cintura, e com as duas mãos coladas aos ombros. As duas posições não poderão se modificar enquanto se realiza o exercício para que seja maior o desafio de suspender os ombros em oposição ao tronco.

– Torções dos ombros:

- Manter o corpo em posição ereta, pés paralelos e mãos segurando na cintura. De 01 a 04: conduzir o ombro direito para frente na direção esquerda do corpo, como quem faz um parafuso com o tronco; de 05 a 08: retornar com o ombro para a posição inicial; de 01 a 04: conduzir o ombro esquerdo para frente na direção direita do corpo; de 05 a 08: retornar com o ombro para a posição inicial; duas contagens de 08 (16 tempos): conduzir os ombros direito e esquerdo para frente e para trás, dando velocidade e fluxo à torção;
- Repetir as sequências anteriores com os pés apontando para fora e com os braços em formato de “x” entrecruzados à frente do corpo.

– Ondulações dos ombros e peito:

- Braços relaxados ao longo do corpo e pernas paralelas. De 01 a 08: realizar duas ondulações do ombro direito para trás, como quem desenha círculos invisíveis; de 01 a 08: realizar duas ondulações do ombro esquerdo para trás; repetir a sequência com mais duas contagens de oito, totalizando dezesseis tempos; duas contagens de oito: desenvolver quatro ondulações com os dois ombros ao mesmo tempo;
- Realizar os exercícios anteriores modificando apenas as posições dos braços: primeiro com as mãos na cin-

tura e depois com as mãos coladas ao peito, sempre acentuando movimentos circulares que começarão nos ombros e finalizarão nos cotovelos;

- De 01 a 08: realizar duas ondulações do ombro direito para frente; de 01 a 08: realizar duas ondulações do ombro esquerdo para frente; repetir a sequência com mais duas contagens de oito, totalizando dezesseis tempos; duas contagens de oito: desenvolver quatro ondulações com os dois ombros ao mesmo tempo;
- Repetir os percursos de movimento modificando as posições dos braços: primeiro com as mãos na cintura e depois com as mãos coladas ao peito;
- De 01 a 04: condução do ombro direito em torção para o lado esquerdo do corpo; 05 a 08: ondulação do ombro direito para levar o tronco à sua posição inicial; de 01 a 04: condução do ombro esquerdo em torção para o lado direito do corpo; 05 a 08: ondulação do ombro esquerdo para levar o tronco à sua posição inicial;
- Repetir a sequência anterior desenvolvendo as torções do ombro para trás e ondulando os ombros para frente, fazendo caminho contrário;
- Realizar ondulações continuadas, alternando as torções dos ombros direito e esquerdo, dando-lhes maior velocidade aos percursos. Primeiro, conduzir os om-

bro para frente em duas contagens de oito tempos, e, depois, para trás, com mais duas contagens de oito.

– Chacoalhados:

- Apoiar as mãos nas pernas, sem transferir excesso de peso do tronco. De 01 a 08: chacoalhar os ombros e, conseqüentemente, o tronco, mantendo-se na posição agachada; de 01 a 08: chacoalhar os ombros alternando subidas e declínios do tronco à frente, sempre mantendo as mãos apoiadas nas pernas; de 01 a 08: chacoalhar os ombros, enquanto se transfere o peso do corpo para os lados direito e esquerdo, totalizando quatro transferências continuadas. Repetir as sequências com os pés apontando para fora, em formato de arco, e adotando os braços com as mãos na cintura;
- Com o apoio das mãos nas pernas, desenvolver chacoalhados dos ombros, enquanto gira-se o tronco em volta de si mesmo. De 01 a 08: realizar o movimento começando pelo lado direito até retornar ao centro do corpo; de 01 a 08: realizar o movimento começando pelo lado esquerdo até retornar ao centro do corpo; repetir as duas rotações com chacoalhados em contagem de oito tempos, totalizando dois giros de tronco para cada lado. Repetir as sequências com os pés apontando para fora, em formato de arco, e adotando os braços com as mãos na cintura.

Exercícios para improvisação:

– Conduções em solo:

Solicitar que todos/as se espalhem pelo espaço, posicionando-se em qualquer direção. Ativar os olhares, a respiração, os joelhos e os pés, e começar a caminhar pelo espaço, construindo caminhos para frente, para trás, para os lados, girando, avançando e recuando. Em determinado momento, focar na movimentação dos ombros e do peito, permitindo que eles assumam a condução do corpo no espaço.

Cada pessoa terá autonomia para desenvolver caminhadas, giros, saltos, descidas, rolamentos, equilíbrios e desequilíbrios, entre outras ações que sentir necessidade, sempre a partir de movimentações e impulsos lançados pelos ombros e peito. Exemplos incluem: os ombros ondulando para trás, conduzindo o corpo a recuar lentamente, até que o peito comece a repetir contrações para frente, direcionando o corpo a correr com os braços de Ogum. De súbito, as mãos se apoiam nas pernas e os ombros começam a chacoalhar, levando gradativamente o corpo ao chão até ajoelhar. No ponto máximo dessa posição, o chacoalhado se transforma em uma ondulação do ombro direito para trás, que, por sua vez, começará a desenrolar o tronco até que o corpo fique novamente de pé. Esses são apenas alguns exemplos de narrativas que podem ser construídas no corpo, à medida que se experimentam qualidades de movimentação dos ombros e peito.

- Conduções em duplas:

Cada pessoa escolherá um/a parceiro/a para desenvolver o exercício. No decorrer do processo, ambos assumirão as funções de condutores e conduzidos. No primeiro momento, o/a condutor/a indicará qual parte do corpo o/a conduzido/a poderá mover. Nesse exercício, deverão ser evocados exclusivamente os ombros e o peito. Por exemplo: quando for dita a palavra “ombros”, a pessoa conduzida deverá se mover no espaço, guiada pelo impulso dos ombros. Somente depois que o/a condutor/a pronunciar uma nova palavra, como “peito esquerdo”, será possível modificar a movimentação, dando exclusividade aos impulsos do peito esquerdo. Assim, os corpos fluirão pelos trajetos no espaço.

O/A condutor/a poderá optar por estar próximo/a do/a parceiro/a e seguir seus percursos: andando, correndo, subindo, descendo, entre outros, mas também poderá se manter distante, lançando suas proposições de longe, exigindo maior atenção de ambos. A princípio, as partes do corpo solicitadas serão indicadas verbalmente, mas depois poderão ser solicitadas por meio de dois tipos de toque:

01. Quando o/a condutor/a tocar no seu próprio peito, ele/a estará sinalizando que o/a conduzido/a terá que movimentar-se pelo impulso do peito;

02. Quando o/a condutor/a tocar no ombro do/a conduzido/a, ele/a estará sinalizando que sua movimentação será determinada pelo impulso do ombro.

No decorrer do exercício, o/a condutor/a poderá alternar entre falar, tocar-se e/ou tocar na parte do corpo a ser acionada, aproximando-se e, ao mesmo tempo, distanciando-se do/a parceiro/a, utilizando a criatividade para surpreender e desafiar. Ao final do tempo de experimentação, as funções serão trocadas, de modo que o/a condutor/a passará a ser conduzido/a e vice-versa.

– Temas lúdicos para improvisação:

As pessoas permanecerão espalhadas pelo espaço em uma posição específica, conforme a necessidade do corpo, como de pé, deitado, agachado, sentado, escorado na parede, entre outras. Em seguida, o/a condutor/a da vivência ditará diversas frases ou temas geradores para inspirar a construção individual de movimentações corporais, sempre protagonizadas pelos ombros e peito, tais como:

- Construindo uma casa;
- Aparando água da cachoeira;
- Carregando um cesto vazio;
- Carregando um cesto com frutas;
- Equilibrando uma pena de galinha;

- Espantando muriçoca;
- Costurando um vestido.

Depois de concluir as experimentações individuais, iniciar uma roda de improvisação para gerar integrações criativas. Duplas ou trios deverão entrar no círculo para desenvolverem movimentações a partir de temas diversos, construindo conexões e contatos entre ombros e peitos do começo ao fim do jogo. Por exemplo: a dupla caminha lentamente para frente e para trás, mantendo as costas apoiadas uma na outra, em seguida, separam-se e ficam de frente, agachados, chacoalhando o peito enquanto se olham.

Somente quando a primeira dupla concluir sua improvisação, uma nova dupla ou trio poderá entrar e seguir improvisando. A dupla que estiver saindo da roda deverá convidar novas pessoas para adentrar, utilizando movimentos dos ombros e peito. Os temas desse exercício podem evocar situações coletivas, como: “cuidamos um do outro”, “comemos do mesmo prato”, “carregamos o pau da bandeira”, entre outros, sempre com os ombros e peito como protagonistas da movimentação corporal. As pessoas de fora, que estarão desenhando a roda, poderão dançar, cantar, liberar sons com a boca e com o próprio corpo, interagindo e vibrando com as duplas e trios, ao som de sambas de roda, cocos, cantigas de capoeira, emboladas, raps, entre outros ritmos que dialogam com o conceito ancestral de circularidades.

- Braços e mãos

Exercícios codificados:

Nessa série de exercícios, os braços e mãos ganham destaque, não somente pelas qualidades de movimentação que podem desenvolver, mas pelas simbologias que elas revelam numa perspectiva afroancestral. As séries seguintes localizam os cotovelos, antebraços e mãos de uma maneira integrada, dando ênfase às mãos como condutoras primeiras das ações. Segundo a pesquisadora Graziela Rodrigues (1997), os braços estão relacionados às ações que as mãos desempenham.

Elejo cinco qualidades de braços/mãos para serem experimentadas, fazendo conexões com os seguintes orixás:

01. Exú: mãos abertas com dedos separados em formato de garra. Braços ágeis e flexíveis;
 - Intenção das ações: carregar nas mãos as mensagens dos orixás para o mundo: comunicação; garras para cavar a terra, misturá-la, lançá-la para outra direção: transformação;
02. Ogum: mãos abertas com os dedos juntos em formato de espada. Braços rígidos e implacáveis;
 - Intenções das ações: abrir caminhos na mata virgem, brocar, atravessar: desbravar o mundo;

03. Xangô: mãos fechadas como quem segura machadas. Braços firmes e objetivos;
- Intenções das ações: lutar, combater, atacar, derrotar o inimigo: fazer justiça;
04. Iansã: mãos abertas com dedos separados em formato da planta: “espada de Santa Bárbara”. Braços velozes e avassaladores;
- Intenções: espantar o mal, expulsar os egúns (almas errantes), purificar o ambiente com novos ares;
05. Oxum e Iemanjá: mãos abertas com os dedos juntos em formato de concha. Braços maleáveis, leves e fluidos;
- Intenções das ações: acolher e carregar água para banhar-se: jorrar vida; mergulhar, nadar, boiar nas ondas: ondulação das formas.

Os exercícios, a seguir, trabalham a condução dos braços para as direções: frente (paralelo ao peito), baixo (paralelo aos quadris), lateral direita e esquerda (paralelo às cinturas), cima (acima da cabeça) e atrás (paralelo às costas e ombros).

As linhas de movimentação dos braços se darão por meio dos seguintes itinerários:

- Desenvolvimento crescente, em forma de curva, até esticar e ficar reto;
- Recolhimento decrescente, em forma de curva, até voltar a seu ponto de partida;
- Desenvolvimento crescente e decrescente, em forma de círculo, até retornar a seu ponto de partida.

As sequências de braço/mãos serão desenvolvidas nas seguintes posturas corporais:

- 1º: corpo ereto com os pés apontando para frente, joelhos semiflexionados, respiração em conexão com os movimentos, peito e olhar projetados na direção das mãos à medida que elas se movem;
- 2º: corpo ereto com os pés apontando para fora, joelhos semiflexionados, respiração em conexão com os movimentos, peito e olhar projetados na direção das mãos à medida que elas se movem.

Colocar-se em estado de concentração, sentindo a transferência de peso nos dois pés. Começar o movimento de braços sempre pelos cotovelos e concluir o trajeto nas mãos.

– Séries de exercícios com braços de Exú:

- Direção frente em oposição às costas – 01 a 08: braço direito à frente e esquerdo atrás, mantendo o tronco virado para frente; 01 a 08: braço esquerdo à frente e direito atrás, mantendo o tronco virado para frente; repetir o trajeto de trocas mais duas vezes, gerando o total de duas trocas para cada lado;
- Direção costas em oposição à frente – 01 a 08: torção do tronco para o lado direito, mantendo os braços abertos. Cabeça em direção à mão direita; 01 a 08: torção do tronco para o lado esquerdo, mantendo os braços abertos. Cabeça em direção à mão esquerda; repetir o trajeto de trocas mais duas vezes, gerando o total de duas trocas para cada lado;
- Direção frente e costas, simultaneamente – 01 a 08: conduzir os dois braços para frente com as garras para cima; 01 a 08: conduzir os braços para trás, evidenciando os cotovelos para cima, enquanto se inclina a coluna para frente; repetir o trajeto de trocas mais duas vezes, gerando o total de duas trocas para cada direção;
- Direção cima e baixo, desenhando círculos pelas laterais – 01 a 08: braços sobem acima da cabeça, encontram-se e descem pela frente do corpo até chegarem

à cintura. Abrem, de forma continuada, pelos lados e sobem, novamente, na mesma dinâmica. Repetir duas vezes essa movimentação para poder concluir o trajeto com os braços abertos nas laterais e palmas das mãos para baixo; 01 a 08: descer e cruzar os braços paralelos ao umbigo. Erguê-los pela frente, de forma continuada, até que abram nas laterais, como quem desenha um círculo. Repetir duas vezes a movimentação para poder concluir o trajeto com os braços abertos nas laterais e as mãos apontando para baixo;

- Giros ao redor do próprio corpo – 01 a 08: lançar os dois braços para o lado direito e girar no próprio eixo do corpo, realizando uma oposição de forças entre braços (se manterá para o lado direito) e cabeça (pesará para o lado esquerdo do corpo); 01 a 08: lançar os dois braços para o lado esquerdo e girar no próprio eixo do corpo, realizando uma oposição de forças entre braços (se manterá para o lado esquerdo) e cabeça (pesará para o lado direito do corpo). Essa sequência deverá ser realizada duas vezes de cada lado. Concluir a movimentação com as duas mãos para trás do tronco, encostando seus punhos um no outro;
- Para experimentar essa série com as pernas apontando para fora: deixar as mãos descerem de súbito ao encontro dos joelhos enquanto se expira. Flexionar os joelhos e abrir os pés para as laterais, enquanto as mãos

apoiam-se nas pernas e inclina-se o tronco à frente. Inspirar o ar pelo nariz e recomeçar o exercício mantendo essa postura corporal até o final.

– Séries de exercícios com braços de Ogum e Xangô:

- Descrição da postura-base para realização da série: braço esquerdo para trás e direito para frente do corpo, como quem abraça ambas as direções. Mão direita, em formato de espada, encostando-se ao peito esquerdo. Cotovelos tencionados para fora em estado de alerta;
- Uma espada por vez – contagem de 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para frente; 05 a 08: trazer a espada para o peito novamente; 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para o lado direito; 05 a 08: trazer a espada para o peito novamente; 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para traz em torção do tronco; 05 a 08: trazer a espada para o peito, novamente, pelo mesmo caminho anterior; 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para cima; 05 a 08: trazer a espada para o peito novamente; 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para baixo; 05 a 08: trazer a espada para o peito novamente; 01 a 04: tirar a espada do peito e cortar para a diagonal esquerda do corpo; 05 a 08: trazer a espada para o peito novamente; 01 a 08: cada número dará referência a uma direção que a espada deverá cortar: 01 – frente; 02 – lado direito; 03 – para

trás em torção para a direita; 04 – cima; 05 – baixo; 06 – diagonal esquerda em torção; 07 e 08 – giro rápido do braço saindo da diagonal esquerda, passando por cima da cabeça até descer na lateral direita e, finalmente, concluir o movimento encostando a espada/mão no peito. Repetir todo esse itinerário trocando os braços de base. Na segunda série, a mão esquerda sairá do peito direito para realizar seus cortes;

- Com as duas espadas cruzadas – 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar na frente (punho direito cortando o esquerdo desenhando uma cruz); 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para a lateral direita em torção de tronco; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar na lateral esquerda em torção de tronco; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar acima da cabeça; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para baixo, declinando o tronco e flexionando os joelhos; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura e erguer o tronco; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para cima na lateral direita; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para baixo na lateral esquerda; 05 a 08: trazer de volta as espadas para

a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para cima na lateral esquerda; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; 01 a 04: tirar as espadas da cintura e cortar para baixo na lateral direita; 05 a 08: trazer de volta as espadas para a cintura; De 01 a 08: realizar todos os cortes anteriores, um seguido do outro, dessa vez, sem trazer os braços para a cintura, dando fluxo à execução dos movimentos. Cada número terá relação com um corte: 01 – frente; 02 – lateral direita em torção; 03 – lateral esquerda em torção; 04 – cima, 05 – baixo; 06 – cima na diagonal direita; 07 – baixo na diagonal esquerda; 08 – recolhimento dos braços na cintura. Depois de realizar todo esse percurso, desenvolver a série novamente, evidenciando o lado esquerdo do corpo e concluindo na posição inicial;

- Giros do tronco com as espadas cruzadas: os cortes deverão acontecer enquanto se desenha um círculo com os braços, começando pela frente do corpo, seguindo pelas laterais e concluindo na posição inicial. Para iniciar este giro, os braços estarão em formato de cruz à frente do umbigo. A cada número, deverá ser realizado um corte com as espadas/mãos. Em cada lado do corpo, deverão ser executados quatro cortes para completar oito contagens no itinerário do círculo. O corte acima da cabeça será sempre de número quatro, enquanto o corte de número oito será realizado com as espadas

na posição inicial, apontando para baixo, paralelo ao umbigo. Na primeira contagem de oito, os cortes serão executados para o lado direito até completar o giro. Na segunda contagem de oito, os cortes serão executados para o lado esquerdo até encerrar o trajeto circular. Ao todo, deverão ser feitos dois giros para cada lado.

As séries referentes aos braços de Xangô adotam as mesmas posições e direções de movimento de Ogum, porém modificam suas mãos, que deverão estar sempre fechadas segurando o machado da justiça.

Acrescento como posição corporal nesse exercício o ato nobre de ajoelhar-se com uma das pernas deitada e a outra erguida em ângulo de 90°, evocando a humildade do Rei justo. Nessa posição, pode-se realizar o exercício dos giros de tronco com os machados cruzados, pontuando as contagens. Quando o destino for o lado direito, que o joelho esquerdo seja erguido e o esquerdo encoste-se ao chão. Quando as machadadas seguirem para o lado esquerdo, que as pernas sejam modificadas: joelho direito erguido e o esquerdo apoiado ao chão. Para cada direção, oito contagens, totalizando dois giros para cada lado.

- Séries de exercícios com braços de Iansã:

- Nos exercícios que seguem, as mãos estarão sempre assumindo a forma de ventania. Elas deverão se movimentar de forma circular e serpenteada, como quem

risca e pinta o ar, sempre desenhando de fora para dentro e de dentro para fora, incessantes e velozes. Uma das mãos estará adiantada na sua movimentação, enquanto a outra seguirá atrasada numa dinâmica de encontros e desencontros continuados. Começar o trajeto mostrando as duas mãos abertas, com dedos separados na altura do peito, e os cotovelos ativados nas laterais. Acionar a respiração, separar pernas, deixar pés paralelos aos quadris e semiflexionar os joelhos;

- De 01 a 08: movimento das mãos para baixo (altura das pernas) com o tronco inclinado; 01 a 08: movimento das mãos para frente (altura do peito); 01 a 08: movimento das mãos para cima (acima da cabeça); 01 a 08: movimentos das mãos para as laterais do corpo com braços abertos em formato de cruz; 01 a 08: movimento de mãos para baixo, enquanto o corpo gira em torno de si mesmo pelo lado direito até centralizar e retornar a base inicial; 01 a 08: movimento de mãos para o meio, enquanto o corpo gira em torno de si mesmo pelo lado direito. Centralizar e retornar a base inicial; 01 a 08: movimento de mãos para o meio, enquanto o corpo gira em torno de si mesmo pelo lado esquerdo. Centralizar e retornar a base inicial; 01 a 08: movimento de mãos para cima, enquanto o corpo gira em torno de si mesmo pelo lado direito. Centralizar e retornar a base inicial; 01 a 08: movimento de mãos para cima, enquanto o corpo gira em torno de si mesmo pelo lado

esquerdo. Centralizar e retornar a base inicial; 01 a 08: movimento de mãos para o lado esquerdo, enquanto o corpo se locomove em direção contrária, dançando para o lado direito; 01 a 08: movimento de mãos para o lado direito, enquanto o corpo se locomove em direção contrária, dançando para o lado esquerdo – repetir esse trajeto duas vezes para cada lado; 01 a 08: movimentar as mãos para baixo e para cima de maneira continuada, pontuando as direções em cada número: 01 – para baixo do lado direito; 02 – para baixo do lado esquerdo; 03 – para cima do lado direito; 04 – para cima do lado esquerdo; 05 – para baixo do lado direito; 06 – para baixo do lado esquerdo; 07 – para cima do lado direito; 08 – para cima do lado esquerdo – repetir esse trajeto duas vezes com o corpo parado, duas vezes com o corpo caminhando para frente, duas vezes caminhando para trás, duas vezes com o corpo saltitando para frente, duas vezes com o corpo saltitando para trás, duas vezes caminhando para frente, duas vezes caminhando para trás, duas vezes com o corpo parado, duas vezes com os braços empurrando para baixo e para cima (não mais se movimentando como abanadores), e, finalmente, encerrar o itinerário com os braços e mãos na posição inicial. Respirar fundo e parar por alguns instantes.

– Séries de exercícios com braços de Oxum e Iemanjá:

Derramando bênçãos de Iemanjá – de 01 a 08: suspender braços pelos cotovelos até mostrar as mãos na direção da frente. Recolher fluidamente os braços pelos cotovelos e colocar as mãos na cintura em formato de “v”, mantendo as palmas das mãos para frente, próximas à virilha, elucidando a imagem do ventre, da fertilidade feminina; 01 a 08: suspender os braços pelos cotovelos nas direções laterais até que as mãos sejam reveladas nas extremidades e recolhidas novamente na cintura; 01 a 08: suspender os braços pelos cotovelos; abri-los em torção do tronco para o lado direito e recolhê-los na cintura; repetir a mesma sequência, concluindo com a torção para o lado esquerdo do tronco;

- Mergulhando no mar sagrado: realizar o mesmo itinerário anterior, modificando a direção das mãos e a intenção de movimento dos braços. Ao desenvolver a suspensão pelos cotovelos, as mãos se manterão com suas palmas para baixo e desenharão uma curva na altura do peito para mergulhar à frente. Nesse processo, é crucial que os joelhos estejam sempre maleáveis para acompanhar o movimento dos braços. No gesto do mergulho, os joelhos terão que dobrar com mais profundidade, enquanto que, no recolhimento dos braços, os joelhos esticarão um pouco mais. O tronco deverá desenhar ondulações, começando pelo peito e seguindo pela cabeça, compondo assim o fluxo da movimentação;

- Derramando bênçãos e mergulhando no mar sagrado – realizar o itinerário anterior inserindo os dois tipos de mãos com suas respectivas intenções. De 01 a 08: braços à frente, mostrando as palmas das mãos – recolhimento; 01 a 08: braços à frente, mergulhando com as mãos para baixo – recolhimento; de 01 a 08: braços abertos para as laterais, mostrando as palmas das mãos – recolhimento; 01 a 08: braços abertos para as laterais, mergulhando com as mãos para baixo – recolhimento; de 01 a 08: braços para a lateral direita, em torção, mostrando as palmas das mãos – recolhimento; 01 a 08: braços para a lateral direita, em torção, mergulhando com as mãos para baixo – recolhimento; de 01 a 08: braços para a lateral esquerda, em torção, mostrando as palmas das mãos – recolhimento; 01 a 08: braços para a lateral esquerda, em torção, mergulhando com as mãos para baixo – recolhimento;
- Lançando a rede e pegando peixe – trazer a presença do/a pescador/a, o devoto fervoroso de Iemanjá que pede sua proteção para realizar uma boa pescaria. Essa sequência remete aos movimentos de lançamento e puxada de rede, fazendo contrapontos com os braços de Iemanjá. De 01 a 04: lançar os braços/redes à frente do corpo, com as palmas das mãos voltadas para baixo, flexionando os joelhos até agachar o tronco, simulando o gesto de arremesso; de 05 a

08: conduzir o tronco para o lado direito, arrastando as mãos no chão, como quem recolhe peixes no mar, desenrolar a coluna pelo lado direito, com as palmas das mãos inclinadas para cima, simulando o gesto de mostrar os peixes recolhidos, até retornar o tronco ao ponto de partida, recolhendo os braços na altura da cintura. Realizar o mesmo itinerário pelo lado esquerdo e repetir toda a sequência duas vezes para cada lado; de 01 a 08: lançamento dos braços/redes para a lateral direita. Descer fluidamente e arrastar as mãos pelo chão até conduzir o tronco para o lado esquerdo. Desenrolar a coluna, mantendo os antebraços suspensos pelas mãos, e finalizar o trajeto voltando para a posição inicial do exercício. Em seguida, de forma continuada, desenvolver esse mesmo itinerário pelo lado esquerdo;

- Espelho de Oxum – nesta série, as mãos partem e retornam sempre à cabeça, tocando a nuca, evocando a autoestima e a singular beleza de Oxum, a deusa da beleza. As posições de perna alternam entre duas configurações: na primeira, o corpo permanece de pé com a perna direita cruzada à frente da esquerda, o pé direito aberto e totalmente apoiado no chão, enquanto o pé esquerdo fica em meia-ponta com o calcanhar suspenso; na segunda, o corpo permanece de pé com a perna esquerda cruzada à frente da di-

reita, o pé esquerdo aberto e totalmente apoiado no chão, enquanto o pé direito fica em meia-ponta com o calcanhar suspenso; de 01 a 04: a mão direita sai da cabeça por cima e vai à frente, posicionando-se na altura da testa; o olhar se dirige à palma da mão, que simboliza o espelho de Oxum, enquanto o tronco se inclina levemente para trás com o peito projetado à frente em uma postura pomposa; de 05 a 08: a mão retorna pelo mesmo trajeto até encostar-se à nuca; de 01 a 04: a mão esquerda repete o movimento, saindo da cabeça e indo à altura da testa; de 05 a 08: recolhe-se novamente à nuca; de 01 a 04: ambas as mãos saem da cabeça por cima, posicionando-se juntas na altura da testa, em formato de espelho; de 05 a 08: as mãos retornam à nuca; de 01 a 04: a mão direita sai da cabeça e vai para a lateral do corpo, com a cabeça seguindo o movimento para mirar-se no espelho; de 05 a 08: a mão recolhe-se novamente à nuca; de 01 a 04: a mão esquerda realiza o mesmo trajeto para a lateral, com a cabeça acompanhando o movimento; de 05 a 08: a mão retorna à nuca; de 01 a 04: ambas as mãos se abrem para as laterais do corpo, enquanto a cabeça permanece de frente; de 05 a 08: a mão esquerda retorna à nuca, enquanto a cabeça mira em direção à mão direita, mantendo a postura pomposa; de 01 a 04: a mão esquerda sai da nuca e retorna à lateral, com os

dois braços abertos e a cabeça voltada para frente; de 05 a 08: a mão direita retorna à nuca, enquanto a cabeça se dirige à mão esquerda em nova postura pomposa; de 01 a 04: a mão direita sai da nuca e retorna à lateral, novamente abrindo os braços e deixando a cabeça voltada para frente; de 05 a 08: os dois braços voltam à nuca e deslizam por trás do corpo até chegarem aos quadris, evocando o movimento das águas de uma cachoeira;

- Banho de Oxum – Nesta série, o baixo-ventre será o ponto de partida e recolhimento do movimento das mãos, evocando a maternidade de Oxum, genitora da vida que deságua do ventre sagrado. As posições de perna serão as mesmas do exercício anterior: na primeira posição, a perna direita estará cruzada à frente da esquerda; na segunda, a perna esquerda estará cruzada à frente da direita, sempre com a transferência de peso do corpo projetada para o pé da frente, enquanto o pé de trás permanece em meia-ponta, com o calcanhar suspenso;
- De 01 a 08: avanço das mãos à frente do corpo até subirem na altura da cabeça e escorrerem pelas laterais, como quem banha-se com água de cachoeira. Finalizar com as mãos no baixo-ventre; 01 a 08: avanço das mãos à frente do corpo até subirem acima da cabeça e escorrerem pelas laterais. Recolher as mãos no baixo-ventre; 01 a 08: abertura dos braços para as laterais do corpo

até subirem acima da cabeça, escorrerem tocando o rosto e recolherem-se no baixo-ventre; 01 a 08: avanço dos braços, em torção do tronco, para o lado direito. Banho e recolhimento no baixo-ventre; 01 a 08: avanço dos braços, em torção do tronco, para o lado esquerdo. Banho e recolhimento no baixo-ventre.

O mesmo itinerário anterior poderá ser desenvolvido na posição de joelhos com as nádegas apoiadas nas pernas, como quem se aproxima das águas do riacho. Na etapa em que os braços abrem para as laterais, as nádegas sairão do apoio das coxas e só deverão descer novamente no momento em que as águas estiverem escorrendo; a última movimentação dessa série será o lançamento dos braços para frente até que as mãos se encostem à cabeça e gerem um banho final. No ato do lançamento, os joelhos deverão sair do chão subitamente, erguendo e desenrolando o corpo para concluir o exercício de pé.

Exercícios para improvisação:

Com a roda formada, convidar alguém para entrar e manifestar-se, de forma livre, dançando com os braços dos orixás de sua preferência, ocupando todo o espaço e interagindo com as demais pessoas por meio do olhar. O grupo deverá dançar, em conexão com a pessoa do meio, imitando seus movimentos e passos, não com o intuito de replicá-los tais quais mostrados, mas para recriar possibilidades a partir das bases lançadas. Nes-

se exercício, todos/as viram professores de dança da maneira mais desprestigiada possível, sem impor as maneiras certas ou apontar os erros. O jogo pede olhar, atenção, alegria, liberdade e criatividade. Para que um/a novo/a dançarino/a entre na roda, será preciso que seja convidado/a pela pessoa que se encontra no meio. O convite deverá ser dançado pelos braços, e a resposta do convite também. A improvisação se concluirá quando todos/as tiverem entrado na roda para compartilharem suas danças.

– Guias e guiados:

Pedir para que as pessoas se espalhem pelo espaço. Alguém será tocado na cabeça pelo condutor do exercício. Esse passe será o sinal para que a pessoa tocada seja a guia de todos/as no exercício de improvisação. O/A guia se movimentará livremente pelo espaço, por meio das mãos e braços, abrindo caminhos, andando, correndo, sentando, deitando, rolando, subindo, saltando, girando, alternando velocidade, força, peso e fluxo da movimentação, enquanto que os/as guiados/as estarão seguindo seus passos, recriando possibilidades de movimentação com as mãos e braços. Como no exercício anterior, a pretensão não é copiar movimento do guia, mas gerar maneiras singulares de como seguir o outro a partir das referências lançadas. Não necessariamente será preciso estar perto da pessoa que assume a função de guia para dançar com ela. As pessoas guiadas poderão alternar suas ocupações no espaço, transitando entre o estar perto e o estar distante do/a guia. O que vai definir o ato de deixar-se guiar é a maneira de

olhar, observar, perceber e acolher as movimentações propostas pelo/a guia. A tentativa de repetir a movimentação do/a guia deverá ser realizada com prazer, entrega e cumplicidade. Para que uma nova pessoa se torne o/a guia das improvisações, será necessário que o/a guia da vez conclua sua movimentação e realize o passe, tocando na cabeça de alguém.

– Baixar o santo:

Ainda com as pessoas espalhadas pelo espaço, pedir que escolham um orixá para dançar com os braços. Cada um deverá desenvolver sua improvisação de forma gradativa, sem pressa, inserindo novos elementos à medida que acontecem deslocamentos no espaço e mudanças de níveis corporais. Em determinado momento, o condutor do exercício tocará um sino ou um chocalho. Esse será o sinal para todos/as “congelem” no espaço. Nessa postura imóvel, cada pessoa terá que se desfazer do orixá adotado e escolher outro orixá para recomençar sua improvisação, assumindo, gradativamente, as qualidades e códigos de movimento dessa nova entidade escolhida. Exemplos: corpo “congelou” com os braços de Ogum e voltou a se movimentar com os braços de Oxum; “congelou” em Oxum e voltou a se mexer com os braços de Iansã etc.

O condutor do exercício só tocará o sino quando perceber que o tempo foi satisfatório para que as pessoas se debruçassem com os braços/orixás escolhidos, sem pressa, com alegria e prazer. Não será determinado um tempo para isso. Caberá ao condutor da vivência estar atento aos processos que irão se construir,

interferindo com o sino somente na hora que achar oportuno. É importante que sejam trabalhadas com atenção as transições entre um orixá e outro, para que não aconteçam mudanças bruscas de um estado corporal para outro, sem conexão estética e espiritual. Se o corpo “congelou” com os braços de Ogum, é necessário escolher a melhor maneira de transformar suas espadas no espelho de Oxum. Para isso, é preciso perceber o que precisa ser ativado fisicamente para que o braço saia de um estado rígido, próprio da qualidade metálica de movimentação de Ogum, para acionar estados líquidos, leves e maleáveis nos braços, próprios de Oxum. A observação de si mesmo e a localização consciente de vetores físicos que podem acionar qualidades diversas de força, peso, velocidade e fluxo do movimento corporal, são importantes exercícios que compõem essa vivência de improvisação, oportunizando que as pessoas criem, recriem, construam, desconstruam, redimensionem, reinventem as suas corporeidades, com autonomia e liberdade, sem perder de vista as referências afroancestrais propostas pelos braços dos orixás.

– Solos dos/as Orixás:

Cada pessoa deverá escolher um local no espaço para ficar e adotar uma postura corporal: de pé, sentado, deitado, agachado, no canto da parede, etc. Em seguida, fechar os olhos, perceber a respiração e escutar uma música instrumental africana. O condutor do exercício pedirá que escolham um orixá para dançar, de acordo com as preferências e identificações individuais, visua-

lizando suas cores, roupas e objetos sagrados. Aos poucos, irão assumindo essa presença sagrada no corpo, deixando as mãos iniciarem os primeiros movimentos.

Mantendo-se com os olhos fechados do início ao final da improvisação, cada pessoa construirá um percurso gradativo de dança, em que os braços serão os principais vetores de movimentação. A improvisação poderá se constituir a partir de uma narrativa pessoal, edificada no decorrer das experimentações corporais. Nenhum tema será lançado pelo condutor do exercício para inspirar as improvisações. Cada dançante irá perceber e assumir a necessidade do orixá, permitindo-se dançar não por um comando externo, mas pela escuta profunda de si. A narrativa pode ser uma reza, uma caminhada do orixá, uma luta travada com coragem, um banho infinito, uma cura necessária, entre outros anseios. Com pouca luz no espaço, deixem que as pessoas mergulhem profundamente nessa improvisação, sem pressa de terminar, sem hora determinada para encerrar, sem pretensão de transformar essa dança em um espetáculo elaborado para receber aplausos no final. Que seja uma dança para si, para o afago e deleite individual.

Quem concluir seu percurso deverá permanecer em estado de repouso, deitado no chão, como quem retorna à mãe terra, aguardando que os demais finalizem suas experimentações. Quando todos/as concluírem o processo, a música será diminuída, deixando que o silêncio predomine. Pedir que abram os olhos e se levantem quando sentirem necessidade.

- Cabeça

Dentro dos fundamentos das religiões de matriz afro-brasileiras, a cabeça (Ori) é o reduto sagrado da divindade singular. Antes de alimentar o orixá, é necessário alimentar a cabeça e potencializar o orixá pessoal que nela habita. Dançar ativando a cabeça e os seus olhares multidirecionais significa chegar ao topo do corpo para saudar a presença sagrada e retornar a terra, construindo um percurso energético que desce pelo pescoço, vai ao peito, bacia, pernas e se finda com os pés, devolvendo ao chão o axé que dele emana. Para Graziela Rodrigues (1997), por meio da cabeça, retornamos à unidade do corpo.

Os exercícios propostos focam no olhar e na movimentação da cabeça, nas suas conexões e confluências com as outras partes do corpo e direções espaciais. O corpo deverá estar de pé com as mãos na cintura, pernas separadas, conforme a largura dos quadris, joelhos semiflexionados e pés apontando para frente.

Exercícios codificados:

- Direções da cabeça – 01 a 04: cabeça erguida, olhando para frente e pegando o ar pelo nariz; 05 a 08: cabeça pesa, libera o ar pela boca e se inclina na direção do peito; 01 a 08: giro da cabeça pelo lado direito até centralizar no ponto de partida; 01 a 04: erguer a cabeça e olhar para frente; 05 a 08: inclinar a cabeça; 01 a 08:

giro da cabeça pelo lado direito até centralizar no ponto de partida; repetir esses itinerários mais duas vezes de cada lado; 01 a 04: erguer a cabeça e olhar para o céu com o pleito projetado para frente; 05 a 08: descer a cabeça e olhar para o chão com os joelhos flexionados; repetir esse trajeto mais duas vezes para cada direção; 01 a 04: virar a cabeça para o lado direito, mantendo o queixo e orelha inclinados para baixo; 05 a 08: virar a cabeça para o lado esquerdo, mantendo o queixo e orelha inclinados para baixo; repetir esse trajeto mais duas vezes para cada direção; 01 a 04: virar a cabeça para o lado direito com a orelha e queixo erguidos; 05 a 08: virar a cabeça para o lado esquerdo com a orelha e queixo erguidos; 01 a 08: movimentar a cabeça para os lados direito e esquerdo de forma serpenteada, como quem desenha ondas com o nariz; 01 a 08: balançar a cabeça de um lado para o outro, como quem diz “não”; 01 a 08: balançar a cabeça para baixo e para cima, como quem diz “sim”; 01 a 08: duas ondulações da cabeça, à frente, puxadas pelo queixo; 01 a 08: duas ondulações da cabeça, à frente, puxadas pela testa; 01 a 04: avanço da cabeça, à frente, conduzido pelo nariz, sem modificar a postura do tronco; 05 a 08: recolhimento da cabeça para trás, encolhendo o queixo, sem modificar a postura do tronco; desenvolver essa ação duas vezes, em duas contagens de oito; 01 a 08: desenvolver

os avanços e recuos da cabeça, de maneira continuada, dando velocidade e ritmo aos movimentos; 01 a 04: chacoalhar a cabeça e derreter para baixo; 05 a 08: chacoalhar a cabeça, enquanto ela sobe e mira para frente; repetir esse percurso duas vezes, em duas contagens de oito tempos.

Exercícios para improvisação:

- Olho + imagem:

Todos/as deverão caminhar espalhados pelo espaço, observando tudo o que for possível encontrar, das maiores a menores coisas. Escolher um local e parar de pé. O condutor do exercício baterá palmas em um ritmo compassado. A cada palma, as pessoas terão que virar a cabeça, de forma súbita, para uma nova direção, seja para cima, frente, trás, costas etc., mantendo-se de pé sem deslocamentos no espaço. Somente a cabeça poderá se mover nessa etapa. No prosseguimento do exercício, as pessoas poderão experimentar alternâncias de velocidades nas viradas de cabeça a cada nova batida de palma. Exemplos: palma 01 – virada rápida da cabeça para cima; palma 02 – virada lenta da cabeça para trás; palma 03 – virada rápida da cabeça para frente, etc. Na última etapa do jogo, cada pessoa poderá escolher as direções e velocidades da cabeça sem o uso das palmas, criando um ritmo interno para sinalizar as mudanças.

- Olho + movimento + imagem:

Esse exercício é a continuidade da proposta anterior. A cada batida de palma, as pessoas mudarão, subitamente, as direções de cabeça/olhar, e, logo depois, a direção e postura do corpo também serão alteradas. Exemplo: palma 01 – virada rápida da cabeça para o lado esquerdo + virada lenta do corpo para o lado esquerdo; palma 02: virada lenta da cabeça para baixo + descida rápida do corpo para sentar etc. Nessa série, podem se mover: primeiro a cabeça e, em seguida, o corpo. O olhar determina a nova direção e postura a serem construídas pelo corpo, ainda sem gerar locomoções no espaço. O exercício segue com cada pessoa podendo mudar direções e velocidades da cabeça e corpo sem o uso das palmas, edificando ritmos internos.

- Olho + locomoção + imagem:

Esse exercício é a culminância das propostas anteriores. A cada batida de palma, as pessoas mudarão a direção de cabeça, que, por sua vez, determinarão os caminhos a serem traçados pelo corpo até que chegue a um novo local no espaço e assuma uma postura inesperada, seja de pé, deitado, agachado etc. Exemplos: palma 01 – virada lenta da cabeça para trás + locomoção rápida do corpo (andando ou correndo) para a direção que a cabeça mirou, até encontrar um novo local e deitar; palma 02 – virada rápida de cabeça para frente + rolamento lento do corpo para frente até encontrar um novo local

de ocupação e sentar etc. Nessa etapa, é importante investir na experimentação do espaço à medida que os olhares pontuam novos territórios de ocupação, permanência e reinvenção, dando amplitude ao corpo e à sua movimentação.

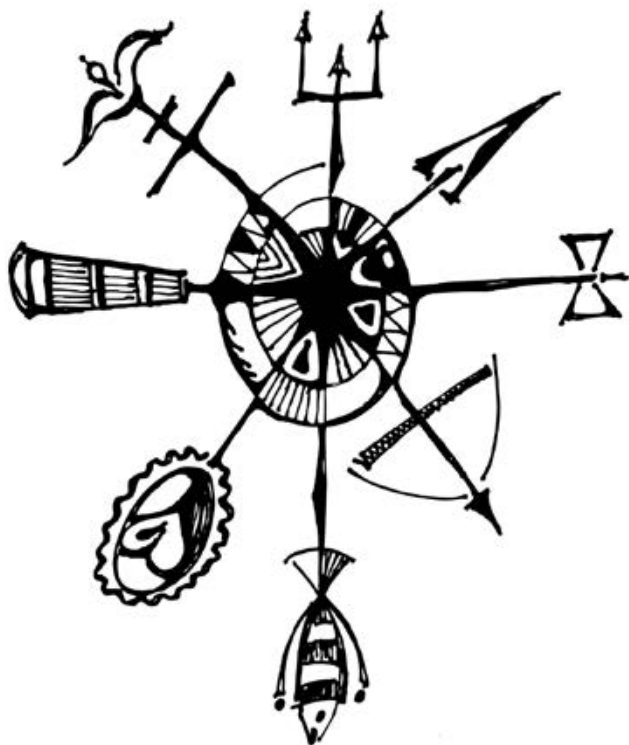
– Condução da cabeça em solo:

Cada pessoa deverá escolher um local para permanecer e uma postura corporal para fixar. Com o início da música, de preferência um reggae ou um samba-reggae, as pessoas iniciarão movimentos lentos de cabeça, que, por sua vez, conduzirão o corpo a seguir no fluxo de maneira continuada. A cabeça poderá levar o corpo ao chão para que role, sente, engatinhe, desenrole e volte a ficar de pé para iniciar uma posição de equilíbrio, até que se entregue ao peso da gravidade e conduza o corpo para trás em desequilíbrio. Depois, um giro e uma aterrissagem do corpo no chão, entre outras possibilidades de movimentação.

– Condução da cabeça em dupla:

Deverão ser formados pares que ocuparão o espaço em lugares diversos. O jogo consiste na locomoção dos corpos, enquanto as cabeças permanecem encostando uma na outra. Na primeira etapa, os dois estarão de frente um pro outro. No decorrer do experimento, os corpos podem caminhar de lado e de costas, sem perder a conexão do contato entre as cabeças. Nesse jogo, não se define quem é conduzido ou condutor,

ambos assumem esses papéis se ajustando às necessidades de locomoção, em diálogo e negociação constante. Conforme a dupla experimenta e desenvolve movimentações no espaço, é importante ousar e construir situações desafiantes em que os dois terão que, juntos, enfrentá-las com seus corpos, tais como rolar no chão mantendo as cabeças coladas ou correr sem perder o contato das testas etc.



Xirê dos Orixás – Ilustração de Gerson Moreno

- Integrando todas as partes do corpo:

Entre tantos dizeres potentes sobre as poéticas do corpo, Eduardo Oliveira (2017) nos diz que: “o corpo é diverso, integral e ancestral”. É diverso, pois é composto por múltiplas memórias, atravessamentos e aprendizados que extrapolam o conceito de fisicalidade. É para além da pele, dos ossos e dos músculos. Cada parte do corpo é um signo que revela sentimentos, emoções, desejos, buscas, achados, inquietudes, uma complexidade de mundos. Com as mãos, posso falar de doação e compaixão. Com os pés, posso falar sobre trajetos de vida, legados, avanços e recuos. Com a bacia, posso falar de fertilidade e vida. Dentro de uma cosmovisão africana, somos feitos de anatomias simbólicas, em que em tudo e em todos se encontram significados sagrados: “O corpo é revestimento do sagrado. Sendo simbólico, é o sagrado revestido” (Oliveira, 2017, p. 04).

Esse corpo é integral, porque agrega, conecta e funde todas as suas partes em uma totalidade. Nenhum membro integrante age sozinho. O corpo sozinho é em si uma estrutura conjunta: “o corpo é a máxima realidade de um ser” (2017, p. 11).

Finalmente, esse corpo é ancestral por estar em constante atualização e reinvenção, mantendo-se conectado com suas anterioridades sagradas, mobilizando pontes, diálogos e aprendizados mútuos entre antepassados e contemporâneos: “A ancestralidade é um resgate do corpo, não como volta ao passado, mas como atualização da tradição” (2017, p. 11).

Nessa perspectiva, seguem exercícios de dança que têm como objetivo gerar experiências de integração das partes do corpo na ação dançante, vislumbrando edificar uma consciência corporal ampla, capaz de localizar, ativar e potencializar as pequenas e grandes partes do corpo em um todo. Sua meta principal é romper com o conceito clássico de centro e periferia do corpo para conceber um pensamento de multicentros ou multilocalizações de pontos geradores de movimento corporal.

- Pontos, batidas e raspadas em duplas:

- 1ª etapa - Pontuações

As pessoas serão convidadas para ficar em duplas e ocupar um local no espaço. Um dos pares terá a função de tocar (oferecer), e o outro de ser tocado (acolher). A pessoa que será tocada deverá escolher uma posição para ficar: sentada, deitada, de pé etc., enquanto que o/a parceiro/a estará pontuando com as mãos partes de seu corpo. Nesse momento, a música ambiente poderá ser um reggae, um xote ou um baião, ritmos que evocam dança a dois. Quem está sendo tocado poderá mudar de posição corporal conforme a necessidade. Exemplo: da posição sentada passar para a posição deitada; experimentando possibilidades de ficar parado, recebendo os toques, e, ao mesmo tempo, de se movimentar e ser motivado/a por eles. As pontuações acontecerão com as mãos abertas e terão pausas para que se componham imagens resultantes dos toques e

locomoções. Os toques/pontuações deverão ganhar velocidade e ritmo, conseqüentemente, a pessoa tocada deverá acelerar suas mudanças de posição corporal e construir um suíngue que envolva todas as partes do corpo;

- 2ª etapa – Batidas

As pontuações, com toques de mão, deverão ser transformadas aos poucos em batidas, como quem toca um pandeiro ou tambor. O corpo da pessoa tocada se tornará um instrumento percussivo de onde se tira som, ritmo, movimento e alegria. As batidas poderão ganhar velocidades e dinâmicas diversas no corpo/tambor, que estará livre para ajudar a compor a música batendo em si mesmo e liberando sons com a própria boca. Nessa confluência musical dançante, não há regras determinantes ou limitações de comandos. Os pares podem gerar outras possibilidades de contato, locomoção e movimentação conforme as necessidades que irão surgir ao longo do experimento;

- 3ª etapa – Raspadas

As batidas de tambor deverão aos poucos se transformar em gestos de raspar, deslizando as mãos para baixo, cima, lados, em linhas retas, como quem risca e corta a pele do outro, como quem limpa, purifica e retira impurezas. As raspagens poderão ganhar velocidades, ritmos e dinâmicas diversas à proporção que os corpos interagem entre si e constroem locomoções no espaço;

- 4ª etapa – Mixagem das três ações

Nessa última etapa, a proposta é que todas as qualidades de movimento anteriores sejam experimentadas ao mesmo tempo. O par responsável pelos toques de mãos terá autonomia para escolher os momentos de pontuar, bater e raspar no corpo do/a parceiro/a, ajustando-se às suas mudanças de postura, movimentação e locomoção. Que tudo seja desenvolvido em clima de descontração, prazer e alegria, e, ao mesmo tempo, em atenção, respeito e cumplicidade, pois se trata de um exercício de transmissão, recebimento e construção enérgica do começo ao fim. Concluída essa etapa, as duplas deverão trocar de papéis: quem assumia a função de tocar passará a ser tocado e vice-versa.

- Pontos, batidas e raspadas em solos:

Cada pessoa deverá procurar um local no espaço para ficar e uma postura corporal, fica a critério de cada uma. Ao som de um rap, samba ou funk, as qualidades de movimentação que derivam das ações, pontuar o corpo, bater tambor e raspar a pele, serão desenvolvidas de forma individual, em solo, seguindo o roteiro anterior:

1º – Pontuar-se com as próprias mãos, enquanto se experimenta posturas e movimentações diversas no espaço;

2º – Transformar as pontuações em batidas no corpo, buscando gerar sons, ritmos e dinâmicas de locomoção;

3° - Transformar as batidas de tambor no gesto de raspar a própria pele, riscando traços em linhas retas da cabeça aos pés e dos pés à cabeça;

4° - Experimentar todas as qualidades de movimentação ao mesmo tempo, enquanto gera toques, batidas e raspadas no próprio corpo, com liberdade e alegria.

- Baião de gente:

Todas as pessoas estarão espalhadas no espaço voltadas para qualquer direção e em pé. Ao som de diversos ritmos afro, desde os tradicionais aos mais recentes (do samba ao funk), cada um deverá começar sua dança integrando todas as partes do corpo no desenvolvimento da movimentação, não deixando nenhuma parte parada ou desconectada. A cada momento, um novo gesto deverá ser realizado, reverberando de uma parte do corpo para outra, com duas ou mais partes ao mesmo tempo, modificando as posições e níveis do corpo, indo ao chão, subindo novamente ao plano alto etc., de forma fluída e expansiva, sempre buscando trazer todas as qualidades de movimentação experimentadas anteriormente, mas sem precisar catalogá-los racionalmente. Deixar que o próprio corpo tome decisão e mostre como deseja se movimentar, ativando sua intuição, autonomia e liberdade.

Aos poucos, cada pessoa deverá construir percursos no espaço, desenhando deslocamentos, pausas, recuos e avanços, experimentando velocidades, pesos, forças e qualidades

de movimentação diversas. Gradativamente, os/as corpos/as irão se aproximar no meio do espaço e criar um trânsito em que passagens e desvios acontecerão. Nessa etapa, ninguém poderá encostar ou colidir com os outros, pois o desafio será justamente passar e desviar das pessoas com criatividade, leveza e precisão. Os olhares deverão estar conectados às pessoas, aos trajetos no espaço, e a respiração integrada aos movimentos gerados.

Na etapa seguinte, as pessoas deverão se aproximar bem mais umas das outras, enquanto se deslocam no centro do espaço, até que encostem e se apoiem nas partes do corpo um do outro, gerando movimentos e locomoções em um espaço mínimo, pequeno e apertado, entrando e saindo pelas brechas deixadas, mas sem perder as qualidades de movimentação anteriores. O condutor do exercício pedirá uma aceleração máxima de movimento para que os corpos sejam desafiados a manter-se na dinâmica de movimentação em estado de aglomeração, fundidos uns nos outros, como um corpo só.

Em seguida, o condutor pedirá ao grupo que haja uma desaceleração do movimento, mantendo o estado de aglomeração e trânsito entre os/as corpos/as no centro do espaço. Cada vez mais, o tamanho e a intensidade dos movimentos/ deslocamentos deverão diminuir para que o trânsito aconteça o mais lento e minimalista possível. Como última etapa, os corpos em deslocamentos mínimos irão entregar-

-se gradativamente ao chão e derreter. Apoiando-se uns nos outros, os/as corpos/as descirão juntos ao reencontro da mãe terra de forma que construam um estado de ninho e aconchego. Amontoados como se fossem ingredientes de um baião de muitos/as/es, todos os/as corpos/as deverão ativar suas respirações e buscar leveza para que possam se ajustar de maneira confortável, sem machucar ninguém. No compasso da inspiração e da expiração, os olhos serão fechados e tudo será acalanto, berço, ventre de mulher, retorno à grande mãe genitora.

Percepções e análises das afrovivências

Ao longo do curso *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea*, deparei-me com experiências surpreendentes, que causaram sentimentos de emoção, alegria, acolhimento, aconchego, encorajamento, e, sobretudo, a compreensão de que as danças ganhavam corpo à proporção que os corpos se conectavam. Percebi que, gradativamente, as pessoas se libertavam para dançar enquanto se permitiam interagir umas com as outras, independentemente de ter, ou não, intimidade, convívio cotidiano ou identificação pessoal. As individualidades não se anulavam nesses encontros, muito pelo contrário, ampliavam-se e ganhavam potência dentro do agrupamento, tecendo redes de afetos que davam tons de amorosidade às danças coletivas.

Os exercícios propostos para se dançar em círculo, especialmente, os momentos de acolhimento e improvisação, proporcionaram encontros, conexões e aprendizados entre corpos singulares/plurais, práticas de transmissão e acolhimento dos saberes dançantes que cada corpo trazia para ofertar na roda sagrada: *comunhão!* Construiu-se estados de presença e disponibilidade para se compartilhar, receber e agradecer os gestos e movimentos manifestados dentro do círculo, desde os mais simples até aos mais elaborados. Na roda, cada pessoa tinha seu momento para manifestar-se dançando, para mostrar-se sem pudor e ser aclamado, como também o seu momento para olhar, apreciar, acolher e dialogar com a dança do outro-diferente, não com o intuito de replicar ou reproduzir passos para dançar coreograficamente igual, mas de gerar dialéticas, valorizar equidades, construir relações e releituras do que estava sendo transmitido a partir das possibilidades sensoriais, rítmicas e criativas de cada corpo. O ato de dançar em roda trouxe o sentido de permissão, entrada e pertencimento afroancestral dançante, pois “as rodas são as primeiras formas de adesão ao sistema sagrado, uma verdadeira iniciação à cultura da dança” (Sabino; Lody, 2011, p. 55).

Outro ganho precioso desse processo se deu com a vivência das danças, arquétipos, mitos e narrativas dos orixás brasileiros. As práticas de gestos e movimentos próprios de cada entidade foram desenvolvidas a partir da mitologia afro-bra-

sileira, das histórias/mitos de cada orixá. As histórias eram contadas, primeiramente, pelos próprios participantes do curso, motivados a falar e escutar sobre o que já sabiam, leram ou ouviram falar sobre os orixás, como também para lançar perguntas, afirmar/confirmar o que o outro falou, ampliar o que o outro trouxe, complementar a informação que o outro compartilhou, sempre livres para se expressarem por meio de todas as oralidades: voz, poesia, canto, movimento corporal etc. Somente depois que o grupo se manifestava, eu interferia, fazendo minha narração do Orixá a ser dançado naquele dia, afirmando, confirmando e complementando o que foi trazido sobre ele nas narrativas de cada participante/colaborador. É importante não subestimar as pessoas no que se refere aos Orixás e às religiões de matriz afro-brasileira, haja vista que sempre encontraremos alguém que tem algo a contar ou mesmo perguntar sobre eles. Vibrei e aprendi muito com as contações das pessoas, principalmente, com as experiências profundas que algumas delas já haviam edificado dentro de casa com seus parentes, e nos espaços religiosos e educacionais onde atuavam. Agregar as falas das pessoas à minha fala e abrir espaço para que elas pudessem interferir e complementar as minhas narrativas foi um exercício de contação coletiva dos mitos afroancestrais. Essa ação comunga com os conceitos trazidos por Paulo Freire (1996) sobre o que seria conhecimento inacabado em processo incessante de construção, em que ele defende que conhecimento se configu-

ra pela necessidade humana de completude. Assim, estaremos sempre em uma busca permanente de aprender uns com os outros, exercitando a escuta:

É na inconclusão do ser, que se sabe como tal, que se funda a educação como processo permanente. Mulheres e homens se tornaram educáveis na medida em que se reconheceram inacabados. Não foi a educação que fez mulheres e homens educáveis, mas a consciência de sua inconclusão é que gerou sua educabilidade. (Freire, 1996, p. 64).

Depois das contações coletivas das histórias dos Orixás, o grupo era convidado por mim para experimentar os códigos corporais das suas danças sagradas. A cada encontro, procurei trabalhar um Orixá específico, priorizando os meus próprios Orixás de cabeça: Iemanjá, Oxum, Oxalá e Xangô, revelados pelos búzios jogados por Pai Mesquita, babalorixá da casa de Candomblé e Umbanda que componho em Itapipoca-CE, o Ilé axé Ogum ja. Em cada afrovivência, procurava mostrar os passos, gestos e movimentações de cada orixá dentro da roda, pedindo que me acompanhassem, dançando comigo, cada um à sua maneira, interagindo com os códigos transmitidos. Não com a

intenção obsessiva de reproduzir mecanicamente, mas de dar personalidade e pessoalidade ao passo/gesto/movimento experimentado, eliminando os receios ocidentais sobre o que pode ser certo ou errado, bem executado ou mal executado, para assumir as potências das singularidades dançantes. No entanto, para alcançar um estado de libertação do corpo, em conexão estética com as simbologias gestuais dos/as Orixás, é necessário, primeiramente, aprofundar, de maneira processual, os seus códigos e vocabulários. As danças humanas se constroem por meio de atravessamentos físicos/sensoriais desconhecidos, ainda não vivenciados pelo corpo como treino:

Na dança, há necessidade de ações muitas vezes nunca experimentadas, então um novo sistema de interligações nervosas surge para atender a essas solicitações coordenativas, ampliando-se os espaços para novos registros de memória, que futuramente garantirão mais espaços para eventos de plasticidade neural. (Sabino; Lody, 2011, p. 179).

Esse processo de aprendizado exige tempo de vivência e observação, convívio entre dançantes, permanência e repetição, tal qual acontece tradicionalmente nas casas de Can-

domblé e Umbanda: “É um longo aprendizado que nasce na observação das danças, daqueles que sabem as coreografias ou ainda daqueles que têm habilidades nas danças sagradas”. (Sabino; Lody, 2011, p. 55).

Conectando os vocabulários desconhecidos de movimentação com as habilidades corporais empíricas desenvolvidas no cotidiano, constrói-se e expandem-se possibilidades de um Corpo Dançante Afroancestral:

Estes corpos são construídos a partir das repetições das posturas, dos ofícios, nas ações que requerem o próprio ofício praticado, e das habilidades pessoais que definem na maioria das vezes uma identificação por certos tipos de danças. (2011, p. 81).

O curso primou pela repetição ritualística de acolhimentos, bênçãos, aquecimentos físicos, práticas de narrativas e danças dos Orixás, diálogos sobre o corpo/dança na escola, desafios e perspectivas, entre outras atividades que foram se tornando orgânicas, ao longo do ano, por serem desenvolvidas em ritual. A princípio, meu interesse metodológico era de modificar as dinâmicas dos exercícios a cada semana, no anseio de estar sempre trazendo novidades, porém fui percebendo, no processo, que o

grupo tinha necessidade de aprofundar determinadas práticas, e que, para isso, eu não poderia me apressar com mudanças, era necessário repetir exercícios e deixar que eles ganhassem por si próprios outras formas de funcionamento à proporção que fossem experimentados pelo grupo. Tratando-se das danças dos Orixás, desenvolvi uma estratégia metodológica para recordação das memórias corporais, com o intuito de proporcionar que a turma, a cada novo encontro, relembresse os principais códigos de movimentos trabalhados na semana anterior.

O primeiro Orixá vivenciado no curso foi Exú. Neste encontro, ainda não havia decidido que trabalharia com a repetição de exercícios. No segundo encontro, trabalhei novamente com as bases corporais de Exú, mas inserindo elementos que compõem os Exús femininos (Pombagiras). Foi nesse dia que percebi, na turma, o desejo de aprofundar as danças dos Orixás dentro de um tempo maior.

No momento de avaliação desse encontro, algumas pessoas manifestaram que ainda não queriam se desfazer de Exú para adentrar nas corporeidades de outro Orixá. Foi quando propus que, a cada vivência, fizéssemos um aquecimento no qual seriam lembrados todos os Orixás anteriores, ao som de um *pot-pourri* musical com a edição das canções de cada entidade. A turma aceitou a proposta e, no terceiro encontro, comecei a experimentar esse aquecimento, agregando movimentações de Exú para abrir a vivência da dança de Ogum, Orixá do dia a ser trabalhado.

Na quarta semana, o aquecimento agregou as corporeidades de Exú e Ogum para abrir a vivência da dança de Oxóssi, e assim seguimos. Construí gradativamente um *pot-pourri* com a coletânea de músicas dos Orixás, inserindo a cada semana uma nova música e, com isso, aumentando o tempo de duração do aquecimento. No final do curso, ele estava com 40 minutos de duração.

Além do aquecimento, que tinha como base vocabulários de movimentos pré-concebidos, a cada encontro, acontecia o momento de improvisação circular, em que todos/as poderiam manifestar suas danças em interação com as demais pessoas e com o espaço. Na roda de improvisação, cada pessoa sentia-se convidada a desenvolver performances livres a partir dos códigos de movimentação dos Orixás, assumindo no corpo os arquétipos, as narrativas e as corporeidades que lhes são próprias. Mais que improvisações de movimentos corporais, o exercício propõe-se a gerar “presentificações” ou corpos/as que se fazem presentes por inteiro, manifestando as potências vivas de seus Orixás ancestrais, incluindo suas fragilidades, limitações, medos e inseguranças.

Não somente passos, gestos e movimentos deveriam ser ativados, mas as histórias de vida, o mito pessoal de cada dançante, suas buscas, conflitos, desejos, utopias, estabelecendo conexões poéticas com o mito e narrativas dos Orixás dançados. Nisso, o testemunho que alguém deu sobre seu engajamento no bojo dos movimentos sociais seria associado à bravura de Ogum, que ergue sua espada para a guerrilha, com coragem e determinação.

No momento da presentificação do corpo na roda de improvisação, as experiências de luta e resistência nesses territórios afetivos, educacionais, políticos e culturais tornavam-se matéria de inspiração para o corpo dançar, integrando-se aos códigos gestuais do Orixá. Exemplo: a mão que levanta a espada de Ogum para combater o inimigo é a mesma mão do professor atual que levanta o punho para ar no protesto de rua. Os dois gestos trazem a mesma conotação estética e tensão física que se associam aos sentidos de empoderamento, força e enfrentamento. Os participantes do curso poderiam trazer presentes e/ou materializar nas suas danças esses contextos concretos, visando elucidar a manifestação cotidiana dos Orixás para além dos rituais e espaços religiosos estabelecidos. Nessa experiência dançante, a vida, com seus conflitos e paradigmas complexos, passa a ser assumida como sagrada, como território de manifestação divina, de incorporação dos/as Orixás.

Ao longo dos meses, foi se tornando perceptível que os/as corpos/as dançavam com mais propriedade de si mesmos/as, deixando fluir gestos, movimentos, olhares abertos e atentos, sorrisos contagiantes, malemolências surpreendentes, de maneira tranquila, prazerosa e livre, mantendo presentes os vocabulários das corporeidades dos/das Orixás, mas sem o peso da cobrança mecânica de um código fechado e resolvido. Compreendi que o acesso e adesão aos vocabulários dançantes aforreferenciados permitiram que as pessoas empoderassem seus/suas corpos/as

com movimentos expressivos, codificados de cunho espirituais e festivos, para, em seguida, ampliarem suas capacidades criadoras, construir suas próprias danças e manifestá-las de maneira plena, com autoestima, satisfação, prazer, felicidade expandida dos pés à cabeça e da cabeça aos pés, em comunhão com as demais pessoas do grupo, que, no decorrer do processo, deixaram de serem apenas colegas de curso para tornarem-se membros de uma comunidade de vida, um quilombo reinventado pelos afetos construídos e pelo desejo comum de reativar no corpo dançante uma África possível, uma África próxima.

Tomar emprestados esses códigos foi crucial para se despertar as potências adormecidas dos/das corpos/as, suas capacidades dançantes afroancestrais que, em muitos dos cursistas, encontravam-se reprimidas, negadas e esquecidas:

Empréstimos dessas possibilidades físicas ampliam-se para outras formas e expressões gestuais, trazendo às danças das festas e, conseqüentemente, às danças religiosas ou aquelas classificadas como de roda, momentos de liberdade, de recuperação de repertórios do próprio corpo, para então viver um corpo feliz – Ara Layó -, pleno de identidade na pertença a uma tradição, a uma civilização. (Sabino; Lody, 2011, p. 81).

Mais do que “empréstimo”, os/as participantes do curso se reapropriaram dos fundamentos, símbolos e narrativas corporais afroancestrais que lhes foram negados desde a escravidão africana até os dias atuais. No entanto, esses valores pertencem mitologicamente à natureza do corpo sagrado, residem e habitam o mais profundo inconsciente dos corpos afrodiaspóricos de todos os tons negros.

Segundo a cosmologia dos dogons de Mali e Burkina Faso, no interior da África Ocidental, reativar as potências sagradas do corpo dançante é retomar os sentidos do corpo como instrumento primordial de participação espiritual em toda a organização da criação do mundo, do universo e do cosmos. Na fala de Ogotemmêli, informante do antropólogo francês Marcel Griaule, o corpo é tido na mitologia dogon e em outras mitologias africanas como morada divina, casa sagrada onde habita o criador e as fontes de criação:

Em cada caso - da planta de uma aldeia, de um celeiro ou de uma casa à construção de tambores, ao plano do cosmo, ao ato sexual, à gestão do comércio, à execução da dança, à viagem da alma após a morte -, Ogotemmêli identificou o corpo humano como principal oráculo divino. Ele revela os mistérios da vida e do cosmo, representa a organização da sociedade, reforça

a relação entre a vida humana e a terra e lembra à humanidade sua ligação constante com a divindade. (Ford, 1999, p. 258).

Portanto, reavivar o Corpo Dançante numa perspectiva ancestral é reassumir o compromisso sagrado de cocriador, de partícipe do ato de criação e recriação da vida na terra. Para o cumprimento dessa missão, é necessário que sejam resgatados e redimensionados os sentidos da natureza divina, que fazem da humanidade não somente matéria física, mas um composto espiritual em dinâmica incessante de reinvenção.

Dessa maneira, corpo e espírito terão que ser reintegrados e fundidos, opondo-se ao pensamento ocidental implantado pelo cristianismo ortodoxo que aparta carne (pecado) da alma (santidade). O Corpo-dança Afroancestral integra materialidade e espiritualidade de maneira palpável, concreta, pelo movimento dançado, expandido e compartilhado. Para além dos discursos intelectuais sobre o futuro da humanidade, o corpo testemunha a sua proposta de sociedade dançando, sendo corpo em plenitude terrena/divina. Ele propõe caminhos de conhecimento que extrapolam os limites das páginas de livros e ganham rumos em direção ao interior profundo, para uma África que se encontra dentro de cada pessoa.

A espiritualidade do Corpo Integral Afroancestral pode ser assumida como a força criativa do Ser, as suas capacidades

inventivas, autônomas e libertárias em interação com as pessoas e o mundo.

Partindo dessas experimentações e análises, identifico quatro etapas que engendram para o empoderamento do corpo na/pela dança:

01. Reconhecimento de si como ser único/a, singular, herdeiro/a de legados afroancestrais, dono/a de uma história verídica, de um mito real e atual que continua sendo escrito no cotidiano;
02. Reconhecimento do/a outro/a/e como ser único/a e sagrado/a, portador da diferença e da equidade;
03. Senso de pertencimento comunitário, irmandade e cumplicidade dançante: fazer-se singular na pluralidade;
04. Empoderamento do corpo em pleno exercício da dança, manifestando as potências expressivas, espirituais, afetivas e políticas do corpo afroancestral, balizado pela ousadia, liberdade, prazer e alegria.

Conhecer, saber, inteirar-se de si e do mundo são atos de empoderamento que, igualmente, libertam. A educação tem como premissa contribuir com processos de construção de conhecimento para que nos emancipemos como seres singulares no mundo, e assim, possamos “ser mais”, façamos mais, não nos limitemos ao

que sabemos ou ao que somos agora, que não aceitemos a condição de precariedade, submissão e opressão, e sejamos muito mais do que imaginamos poder ser. Para tanto, é necessário abrir-se para conhecer o desconhecido, aprender o que não se tinha conhecimento, e, nesse ato generoso, também ensinar:

Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando intervenho, intervindo educo e me educo. Pesquiso para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (Freire, 1996, p. 32).



Cabaça-cabeça sagrada - Ori Singular - Ilustração de Gerson Moreno

CABEÇAS SAGRADAS: UMA DANÇA DE AFETOS E RITOS AFROANCESTRAIS

O corpo é quem permite o movimento que impele aos acontecimentos, é quem dá sentido da trama, é quem nos veste e desnuda, mostra e esconde. É aquele que orquestra o jogo de signos que é o próprio existir.

(Adilbênia Machado)

As práticas do curso *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea* tiveram como principais referências os arquétipos dos Orixás brasileiros, seus mitos e narrativas/oralidades. Ao longo do ano, experimentaram-se exercícios de preparação corporal e composição coreográfica, que foram fundamentais para a produção do espetáculo *Cabeças Sagradas*, uma obra cênica ritualística que celebrou os encontros, compartilhadas, aprendizados, inquietações, buscas e achados em coletivo. O processo de concepção, montagem e ensaios da obra realizou-se no período de setembro a dezembro de 2017 e contou com a participação efetiva de todos os participantes do curso.

Em cena, dançaram empoderados/as e integrados/as 31 pessoas, 31 afetos. Alguns pela primeira vez, outros já tinham

experiência. No entanto, todos/as estrearam uma experiência cênica inédita de dança afroancestral, em que o foco não era mostrar um trabalho espetaculoso e distante do público, mas um rito cênico construído em tempo real, se aproximando, interagindo e dialogando com as pessoas, subvertendo os conceitos eurocêntricos de palco e caixa cênica para propor uma atmosfera de acolhimento, afeto, emanção de axé, alegria e esperança.

O *Cabeças Sagradas* estreou dia 15 de dezembro, das 19h às 20h, no espaço Tempo Livre Espaço de Consciência Corporal, de Norval Cruz, situado no Cocó, Fortaleza-CE, contando com a participação de um público querido, formado por familiares dos participantes do curso, amigos, colaboradores, artistas, educadores, estudantes e pesquisadores. Foi uma noite de grandes emoções, empoderamento e afirmação das africanidades cearenses.

4.1 Release da dança

A obra coreográfica *Cabeças Sagradas* agrega pessoas distintas e plurais, provenientes de experiências diversas em dança, teatro, música, educação, espiritualidade e militância negra nos movimentos sociais. Seu principal material de trabalho são os próprios corpos de cada dançarino-criador-propositivo, suas individualidades e potências singulares, as cabeças que todos/as trazem e todos/as são, suas implicações, anseios e mitos pessoais. Essas

cabeças revelam/carregam os Orixás, as forças criativas e transformadoras da natureza e do cosmos. Cabeça não como lugar da Razão e do Pensamento compartimentalizado ocidental, mas como abrigo das potências de criação e libertação, casa que guarda o espírito/vida, residência dos ancestrais e de seus conhecimentos; portanto, lugar da intuição e sensibilidade apurada, da decisão e da autonomia criativa.

Pretensões interativas, circulares e ritualísticas mobilizam o percurso coreográfico, as construções estéticas e a proposta dramatúrgica do espetáculo. O público participa do espetáculo-rito sentado ao redor dos/as dançarinos/as/es, sentados no chão, experimentando o berço ancestral. A dança acontece, do começo ao fim, no meio da roda, desenhando rodas, espirais e caminhos ondulados.

No fluxo de travessias, entre marés e terra firme, adentra em cena Iemanjá, a mãe de todas as cabeças, e seu filho Omolu, o Orixá da cura. Desse encontro-abraço, um novo mito ganha corpo e explode em movimento a criação do cosmos. Materializam-se, de todos os tamanhos, tempos e pesos, uma diversidade infinita de seres, sons, cheiros, cores, sabores, lugares, extintos, desejos, divindades... Dançam Oguns, Oxóssis, Oxuns, Nanãs e Oxalás incorporados no tempo presente do aqui e agora. Nisso, instauram-se sete assentamentos, sete pontos de partida, passagens e chegadas, sete territórios de habitação, interferência e transfor-

mação, sete vezes espirais, e a Roda Sagrada se faz.

Laroyê Exú puxa cordões, algazarras e traquinagens, convide o mundo para assumir as suas contradições e conflitos, impulsiona a roda para que ela ganhe outras dimensões, estados e texturas, conduz os seres para a encruzilhada... E retorna-se ao berço ancestral, devolvendo à terra-mãe tudo o que dela é desde sempre. Iemanjá reaparece entre ondas de gente, guarda e cuida de todas as Cabeças Sagradas até que elas precisem retornar ao mundo dos movimentos e seguir com suas missões.

4.2 Por danças descolonizadas, integrativas e agregadoras – o abraço ancestral na educação

Os processos civilizatórios vêm conduzindo e adestrando o corpo ao exercício incansável de dominação da natureza, de estar sempre se superando por meio de uma conquista admirável ou invenção inédita. Deixar-se dominar e conduzir, aceitar o desejo e a condução da terra, não como sina de alienado ou submisso, mas como prática de dialéticas estéticas que podem dar-se pela escuta atenta, pela atenção e consideração dada ao que a terra pode e quer dizer, às necessidades que ela desvela no corpo de quem nela toca, os desafios que ela apresenta para serem enfrentados, os caminhos e veredas que ela aponta para serem percorridos e refeitos. Na verdade, trata-se de um exercício de humildade

frente à sabedoria ancestral, ao mestre/mestra, ao mais velho que veio primeiro, ao Orixá que dá permissão de entrar ou sair. A terra, nessa reflexão estético/performativa, é o chão comum em que se deita, senta, “acocora”, bola, rola, rasteja e desliza, mas, ao mesmo tempo, é o corpo do outro em que se dança junto, e o próprio tempo do outro em que se dança junto. A terra é, por excelência, Território de diálogo por oferecer o jogo, o risco e o desafio. Escutamos o que ela tem a dizer e, com o corpo, respondemos por meio de movimento.

Dentro de uma proposta dançante afroancestral, o público deixa de ser mero espectador para fazer parte da proposta de dança que está sendo apresentada. Para Isabel Marques, faz-se necessário romper com as separações entre público e dançarino, subvertendo os papéis, vislumbrando a edificação de verdades cênicas atravessadas pela participação e interferência na obra:

Assim, o papel de apreciador, que antes era exclusivo do público, também pode ser compartilhado por coreógrafos e dançarinos. Por outro lado, o público apreciador, a quem cabia somente o papel de ‘olhar e ver’, comentar e criticar, vem sendo constantemente chamado a participar, a dançar. Aqueles que somente assistiam têm hoje o convite e a oportunidade de (re) criar, interpretar e dançar. (Marques, 2010, p. 42).

Fazendo contraponto com as expressões dançantes presentes no Candomblé e na Umbanda, especificamente com as danças dos/das Orixás, experimenta-se e percebe-se danças circulares, iniciadas, desenvolvidas e finalizadas em roda, que primam em aproximar olhares, corpos, gestos, canções, dizeres e ritmos, gerar encontros e diálogos entre corpos, espíritos e encantados. Há sempre quem comece a performance, seja com um passe, uma saudação, com um chamamento, com um ponto cantado. No entanto, quem continua e desenvolve a dança é a roda composta por todos os presentes. Gradativamente, constrói-se um corpo cósmico, uno, porém plural pela unidade das respirações, das palmas, das batidas de pé no chão, dos giros sincronizados, no compasso dos tambores e maracás.

Incluir é condição para que a roda seja desenhada no espaço. Interessa para os espíritos dançantes ancestrais que todos os corpos estejam dentro da roda sagrada. Para isso, é necessário estar disponível ou de “corpo aberto”, sentir-se livre para entrar e sair.

O convite para que alguém da plateia entre na cena que compõe o espetáculo para dançar com os dançarinos precisará, nessa perspectiva, não parecer ser um convite. Terá que ser um chamado despretenso, informal, de poucas palavras e mais olhares, de menos pressa e mais espera. O público poderá se sentir envolvido e encantado pelo convite lançado, principalmente se perceber que não há obrigatoriedades, que nada deverá ser cumprido ou executado como se espera ou se determi-

na por meio de juízo de valor estético, que não existem nessa roda os passos certos ou errados, dança feia ou bela, ritmo e falta de ritmo, “cintura dura” ou “cintura mole” para rebolar. A roda deverá ser um convite ao risco, à surpresa e ao súbito, à tentativa e à experiência. A cosmologia africana, alicerçada no princípio de que tudo está interligado e se complementando, conclama artistas e educadores para que se pense no exercício de juntar as partes esfaceladas pelos ditos processos civilizatórios. Roda é uma prática ancestral que se atualiza no exercício de aproximação e encontro entre diferentes.

Dentro de rituais tradicionais em África, não há separação entre dança, canto e música, nem tampouco nas giras de Jurema, nas rodas de torém, samba, capoeira e *break*. Nessas ambiências circulares, todas as linguagens e expressões artísticas se entrelaçam e compõem um conjunto harmonioso, vivo e pulsante, sem anular a especificidade de cada expressão artística. Dessa forma, é indispensável pensar em práticas de acolhimento e na inclusão como potências do dançar, para além dos conceitos políticos e sociais que essas palavras trazem nas entrelinhas do fazer artístico, essencialmente, no contexto educacional e no movimento popular. Acolher as diferenças e incluir a todos na roda é prática política, sim, mas é também estratégia metodológica, escolha estética para a cena, atitude ritualística, entre outras coisas. Não há definição fechada ou dualidades nessa perspectiva.

Muito mais que ser apreciado, assistido e aplaudido na ânsia de afirmar “Eu sou visto”, o desafio do artista de dança é possibilitar que os olhares sejam mútuos e que o/a próprio/a dançarino/a experimente contemplar e tocar o público, como bem nos coloca o griot Sotigui Kouyaté: “Olhar, olhar bem para nos encontrarmos no olhar do outro” (Bernat, 2003, p. 39), “E tanto para um quanto para outro a função principal será sempre tocar a plateia” (2003, p. 39).

Trata-se de instigar os verbos: “todos são vistos e tocados”, “você me olha e eu te olho”, “nos olhamos”, “você me toca e eu te toco”, “nos tocamos”. Esses princípios circulares edificam uma consciência corporal integrativa, possibilitando que público e dançarinos/as/es possam sentir-se parte de um todo dançante, em dinâmica de colaboração, diálogo, alegria e cumplicidade.

4.3 Ensino e produção de danças afroancestrais: desafios e perspectivas

É relevante falar de danças afroancestrais na educação e na cena artística, principalmente, porque, dentro desses territórios, encontram-se diversos temas que ainda geram polêmicas, questões como:

- Que tipos de métodos de ensino da dança são importantes desenvolver no cotidiano escolar, vislum-

brando a construção de danças afroancestrais que valorizem as singularidades da turma dos alunos que se dispõe dançar?

- Como desenvolver práticas de ensino-aprendizagem em danças na perspectiva de produzir espetáculos a serem compartilhados na comunidade?
- Quais os principais aprendizados construídos dentro do processo de montagem coreográfica?
- O que significa estar em cena? Que tipos de empoderamentos podem ser desenvolvidos à medida que me coloco em atitude cênica?
- Qual a importância pedagógica de se montar e mostrar espetáculos de dança para a comunidade?
- Como lidar com a precariedade estrutural e a falta de equipamentos cênicos condizentes dentro da escola?
- Onde apresentar os espetáculos e para quem? Se não existem, que tipos de espaços cênicos podem ser inventados ou reinventados?

Sabe-se que as danças de cunho ancestral, especificamente as afro-brasileiras, indígenas e periféricas, ainda não são priorizadas como práticas artísticas a serem “ensinadas” dentro das escolas públicas. As marcas do racismo e intolerância religiosa deixados pela colonização, ao longo da história brasileira, por meio de processos de catequização, genocídios indígenas, e, principal-

mente, pela escravização africana, ainda hoje se revelam no cotidiano social, especificamente, na escola, gerando tensões e conflitos em torno desse assunto. Quase sempre os/as educadores/as não se encontram preparados para lidar com esses temas e preferem investir em atividades instantâneas, rápidas e práticas, que não exijam continuidade, estudo e aprofundamento. Os próprios planos pedagógicos escolares focam, prioritariamente, na realização de atividades voltadas ao repasse de conteúdos, visando preparar o aluno para competir no mercado de trabalho, impossibilitando que seja pensado em um tempo pedagógico, voltado a práticas de dança, e, quando se pensa em atividades dançantes, quase sempre a pretensão é garantir que o aluno relaxe para voltar a estudar, ou seja, a dança ainda é tida como um instrumento que vai gerar algo ou um “passatempo”, apresentações em festas de escola, por exemplo.

Para Adilbênia Machado, a dança consegue ser em si a legítima vivência do conhecimento humano mediado pelo corpo que se permite experimentar as complexidades e subjetividades do movimento. Nesse caso, não se aprende “através” do corpo, mas constroem-se sentidos e conhecimentos diversos enquanto se experimenta a dança no/pelo/com o/a corpo/a, de maneira continuada, fluida, desde os momentos de aprofundamento dos códigos, símbolos e signos de movimentos corporais até as etapas de criação de obras artísticas e compartilhadas delas junto à comunidade.

Por esse prisma, a dança não deve se limitar a exercícios de relaxamento antes da aula de matemática e, tão pouco, reduzir-se

a montagens instantâneas de “dancinhas” a serem mostradas nas festas comemorativas do calendário anual da escola. Ela precisa ser prática constante, que deve percorrer o ano inteiro, possibilitando que os/as educandos/as trabalhem suas consciências corporais e expressivas, ampliem seus repertórios de gestos e movimentos, aprendam e construam maneiras singulares e autônomas de lidar com códigos dançantes, seja como solista ou dançando em grupo, no coletivo. O fator “tempo ancestral” é primordial nessa proposta metodológica de ensino, afinal, corpo se edifica com tempos de escuta, tempos de atenção, tempos de espera, apropriação, tempos de reconhecimento, conceituação, tempos de afirmação, questionamentos, tempos de negação, tempos de acolhimento, tempos de doação. Há de se ter calma, paciência, espera... Há de se assumir um tempo de velho, de sábio, que não tem pressa de caminhar.

Quanto mais tempo e continuidade, mais será favorável o cultivo da dança, e, sobretudo, o cultivo da experiência de ser grupo, de aprender e ensinar por meio do encontro e da manutenção de vínculos afetivos, saberes para além da dança que tonificam as verdades da cena quando os corpos-pessoas forem para a cena. Se houve cultivo e manutenção dos afetos, inevitavelmente as danças produzidas por esse grupo falarão de verdades pertencentes às pessoas que compõem esse coletivo. É nesse lugar que reside a riqueza do conhecimento e a potência cênica da dança afroancestral na contemporaneidade.

Interessa à dança afroancestral desenvolver processos coletivos de vivência e produção em danças, tendo os corpos e suas

individualidades como matéria-prima de investigação e experimentação. Experiências particulares de formação, estudo, pesquisa e produção, desenvolvidas e sistematizadas por grupos, companhias e coletivos de dança em todo o país, vêm garantindo pluralidade nos modos de conceber e fazer dança, legitimando as peculiaridades estéticas que caracterizam e dão personalidade a cada coletivo. Diferente de outras épocas, hoje é necessário que se fale no plural, usando sempre “s”, por isso: danças, contemporâneas, ancestrais, modos de fazer, modos de criar, proposições, corpos, territórios etc. Não cabe, nessa reflexão, receitas fechadas, moldes ou fórmulas que garantam um resultado esperado, pois sempre existirão caminhos a traçar, riscos a correr e conceitos a reformular.

A dança afroancestral se constitui também pelo inacabamento, ou seja, está em dinâmica constante de transformação e reconfiguração, mantendo princípios que se referenciam na tradição, porém sempre maleável e disponível a dialogar com os novos contextos que se impõem. Ancestralidade consiste em dinâmicas de transmutação ao passo que interage com as emergências e apelos do corpo atual.

4.4 Territórios de fruição, recriação e compartilha das danças afroancestrais

O corpo dançante afroancestral é ao mesmo tempo rodante na gira de Jurema, um cavalo (médium) que recebe a Maria Padi-

lha aos sábados. Aos domingos, esse mesmo corpo é funkeiro nas quebradas e *BBoy* na roda de *break* da praça. Esse corpo é velho e novo, é preto velho e erê. Gerações que aprendem uma com a outra conforme se acolhem e doam saberes antigos e conhecimentos recentes em exercício de complementaridade. O conceito de corpo inacabado, em dinâmica de construção incessante, faz refletir sobre a necessidade de estarmos atentos ao passado, como fonte de retroalimentação, no entanto, localizando-se no presente, na atual realidade, mirando no futuro. Corpo, cultura e arte, ambos existem e se mantêm no mundo porque se movem, saem do lugar que estão e vão para outras ambiências, desenham percursos, caminham e trazem a capacidade orgânica de renovar-se, de reconfigurar-se em cada contexto velho-novo que emerge na história, no peregrinar incessante.

Onde se encontram as danças afroancestrais? Existem territórios férteis para elas despontarem? Onde estão esses lugares propícios? As primeiras pistas históricas da presença, desenvolvimento e manutenção das danças afroancestrais no Brasil são as casas ou roças de Candomblé, os terreiros de Umbanda, as rodas de congada, jongo, capoeira, coco e samba, as umbigadas do tambor de crioula, os blocos de maracatu, entre outras. Na atualidade, percebe-se que a dança negra brasileira vem se reinventando e ganhando outras maneiras de manifestar-se, especialmente, no território urbano, por meio do *break*, da Swingueira, Funk, do Passinho, corporeidades e ritmos nas-

cidos na favela e periferia que trazem características similares às danças tradicionais negras:

- O rebolado dos quadris;
- A ênfase nos pés e pernas;
- A ondulação do tronco;
- O desenvolvimento de habilidades acrobáticas no chão;
- A intensidade do uso da força em contraponto com a leveza;
- O improviso da performance corporal, facial e sonora;
- A surpresa e o inesperado no movimento, nas pausas e gestos;
- O chamamento e o desafio entre pares;
- O combate, a guerrilha e o triunfo;
- A alegria e brincadeira em contraponto com a seriedade (lacridade).

O corpo atual é o lugar, por excelência, onde oscila, pulsa e vibra as danças afroancestrais. Corpo que é pessoa/sujeito de sua história à proporção que se desenvolve como potência sensorial/subjetiva/cultural/social/transcendental. Corpo vasto, multifacetado, transmutado de identidades. Corpo que pode se fazer resistente, mantendo viva sua tradição cultural; corpo que pode tornar-se alienado por se render à cultura de massa; corpo

que pode ser híbrido quando agrega elementos culturais diversos no seu modo de pensar e fazer cultura. São muitos os conceitos sobre corpo e cultura, são incontáveis as culturas de corpo que se instalam a cada nova emergência social.

Como chegar até eles? Como aproximar-se deles? Para cada corpo, uma pessoa, para cada pessoa, um nome, para cada, nome uma ou mais histórias a se contar. Histórias são legados, mitos pessoais, trajetos vividos. Corpos são percursos singulares e cada um traz seu jeito próprio de caminhar.

Visualizemos o corpo jovem quilombola e o corpo adolescente da periferia. Ambos atravessados por contextos econômicos, sociais, religiosos, afetivos e culturais, realidades peculiares que trazem elementos de cunho tradicional presentes no cotidiano e, ao mesmo tempo, comportamentos culturais recentes absorvidos e construídos por meio do acesso às mídias de consumo, às danças da moda, ao TikTok, às músicas do momento, às roupas de marca, aos memes da internet. Usa-se boné americano tanto na favela como no quilombo, dança-se funk nesses dois lugares com habilidades semelhantes. Sabe-se que as fronteiras culturais se extinguíram desde que a internet, com suas redes sociais, como YouTube e Instagram, e ferramentas, como o Google, tornou-se de fácil acesso. Independentemente da localização geográfica ou da condição econômica do jovem, ele tem hoje janelas abertas para conhecer e se apossar das diversas expressões culturais existentes no mundo, não se limitando exclusivamente aos conhecimentos e influências familiares ou comunitárias nas quais ele faz parte

desde a infância. Esse corpo adolescente contemporâneo tende a cultivar seu senso de pertença a um território, a um lugar de origem, a uma raça, mas, ao mesmo tempo, é corpo aberto para transitar em outros territórios e pleitear outros pertencimentos. É corpo virtual que se projeta ao mundo, mas que, inevitavelmente, terá que retornar à realidade de sua casa, de sua vizinhança, de sua escola, de seus conflitos sociais, culturais e raciais. Esse conflito, por muitas vezes, desmotiva o adolescente de manter-se no cultivo da tradição cultural, por não encontrar atrativo o suficiente no que é próximo, no que pertence à sua família. Parece ser mais instigante buscar o que está longe e apossar-se disso.

Mas, sim, é possível gerar intersecções culturais com o mundo, ampliar-se como Ser Planetário, ter acesso aos bens e conhecimentos acumulados universalmente, afinal, não é sobre isolar-se e criar bolhas, mas sobre conexão, compartilhamento e senso de pertencimento. O grande desafio é: como manter-se fiel ao que me compõe essencialmente, cultivar e fortalecer minha identidade local/quilombola e, ao mesmo tempo, acessar o mundo diverso sem medo ou receios de ser devorado, sem me trair e esquecer de onde venho.

4.5 Modos de fazer, incorporar e empoderar na educação

Desenvolver processos de ensino-construção de danças afroancestrais com esses corpos contemporâneos, requer do/a educador/a, professor/a de dança ou coreógrafo atuante na escola, no

projeto cultural ou grupo de dança, a edificação de metodologias contextualizadas, flexíveis e abertas para dialogar com as singularidades reveladas. Nesse contexto, é fundamental não estancar em “receitas acabadas” de como ensinar, estar disponível para avaliar, rever e reconfigurar os modos de fazer, sempre atento às necessidades de cada corpo na sua individualidade dançante. Sobre isso, salienta Klauss Vianna (2005): “Ninguém é igual a ninguém, não existe receita para se fazer arte ou dança. O/A professor/a deve apenas aviar a receita – como se fazia antigamente –, mas essa receita é pessoal, não serve para todo mundo” (p. 34).

É preciso assumir, com coragem, processos continuados de educação em dança, vislumbrando práticas, aprofundamentos e construções estéticas a médio ou longo prazo. Dentro desses processos, é necessário que os adolescentes e jovens sintam-se motivados para falar de si, de suas histórias de vida, das suas famílias, e tenham orgulho disso. É salutar não começar o processo de imediato pela dança, mas pela oralidade presente nas histórias de cada um, possibilitando que todos possam exercitar a escuta do que o/a colega conta, do que ele/ela tem a dizer de si e dos seus parentes, valorizar e respeitar o que está sendo dito e, ao mesmo tempo, exercitar a confiança e a generosidade em contar sua própria história. O que cada corpo traz além de expectativas e curiosidades nessa aula de dança? Cada corpo/a se trouxe e habita. Cada corpo/a é uma história viva e única. Cada corpo/a é uma escuta em atitude de aprendizado.

E o que cada corpo/a dança? Que dança cada corpo/a traz? São perguntas que podem nos ajudar a gerar novos questionamentos e, por consequência, possíveis danças. Nessa proposta de metodologia inacabada, em incessante construção dialética, é preciso que o facilitador do processo pergunte sempre sobre o que as pessoas trazem, sobre o que conhecem dentro do assunto proposto, sobre o que cada um ouviu falar ou supõe sobre o tema que ele trouxe para aprofundar. No caso da dança, é necessário sempre saber ou tomar conhecimento do que as pessoas trazem de suas experiências dançantes, abrir espaço para que:

- contem e/ou mostrem seus passos e músicas preferidas;
- digam como aprenderam, quando e onde começaram a dançar esses ritmos;
- comentem os motivos pelos quais gostam de dançar essas danças;
- falem sobre as danças que não sabem dançar e que gostariam de aprender.

Essas e outras questões podem ser lançadas na roda de diálogo conforme a dinâmica da conversa. O que será proposto pelo/a educador/a deverá vir no próximo momento, partindo do pressuposto que todos trouxeram algo para compartilhar na roda dos saberes.

E o que trouxe o/a educador/a além de perguntas e solicitações sobre a dança? Por mais que determinado/a educador/a não tenha desenvolvido ou se apossado de passos, gestos, códigos de movimento propícios para uma demonstração de dança, é necessário que ele/ela se disponha a corporificar/materializar o seu discurso teórico em movimento vivido/testemunhado, mesmo que, para isso, precise aprender ou reaprender a dançar com os/as próprios/as alunos/as/es, em atitude de eterno aprendiz. Essa inversão de papéis também é crucial nessa proposta de ensino-aprendizagem afroancestral, pois desestabiliza a hierarquia eurocêntrica que separa tradicionalmente alunos/as/es e professores/as, sabedores e não sabedores, teóricos e realizadores, e promove a circularidade como postura didática, que se dispõe a integrar a todos na roda do experimento, da tentativa flexível, do risco e do desafio, das buscas incessantes e dos achados dançantes. Como facilitadores de processos formativos, é preciso lançar proposições, sim, questionar, apontar caminhos e instigar para danças possíveis, sim, porém sempre fazendo junto, dentro do jogo e do desafio, coabitando de corpo presente e tátil. Pedir para que façam, para que dancem, para que mostrem, implica pedagogicamente em dançar juntos e mostrar juntos.

4.6 Potências do sagrado na dança afroancestral

Outro aspecto que precisa ser redimensionado dentro desses contrapontos afroancestrais é a dimensão espiritual negra. O

que é sagrado? Aquilo que merece ser respeitado, valorizado, reverenciado em vida. Está ligado também ao ato de se consagrar, ou doar-se, de não pertencer a si mesmo, mas ao espírito, de ser enviado pela força superior para interagir no mundo. A palavra “sagrado” provém do latim “sacrum”, que se referia aos deuses. Cada pessoa da comunidade é sagrada por ter em si a presença e a força do espírito, do/a Orixá/a, antigo/a e sempre atualizado/a, assim como as árvores, cachoeiras, pedreiras, estradas, encruzilhadas, os frutos da terra, os animais da mata, os quintais e roçados do lugar, por conterem em suas moléculas e estruturas as energias vitais do universo. Nelas habitam as divindades da criação e da recriação. Despertar essa visão e postura cosmológica é indispensável para que se perceba que tudo está interligado, em dinâmica de complementariedade e transcendência. Reconhecer as corporeidades ancestrais é, antes de tudo, tomar consciência de que o corpo desenvolve ciclos de existência, renascimentos e reinvenções ao longo da história, que possui suas autonomias criativas à medida que estabelece relações, conexões e interações com outros corpos, com outros seres, com os espíritos vivos que geram movimento cosmológico de transformação. Dançar as ancestralidades é conceber esse senso de pertencimento a um todo maior, por isso a importância de se retornar ao berço ancestral africano, sobretudo, pela urgência das sociedades humanas reencontrarem seus elos perdidos com os ecossistemas espirituais.

Kiusam Oliveira (2013) enfatiza sobre o Sagrado que o Corpo Ancestral carrega e manifesta na dança afro, templo-terreiro, portador de histórias, mitos, heróis e anseios coletivos:

Um corpo carrega vários corpos, corpos ancestrais que nos antecederam. Corpos-artefatos que quando dançam, buscam remontar cenas vividas num tempo já muito distante. É a história revivida, recontada a partir do corpo-templo. Tal rememoração pode surgir, didaticamente, através da dança afro-brasileira. (Cunha Júnior, 2013, p. 39).

A dança afroancestral canaliza as dimensões do espírito/vida/transformação por meio do corpo que se move. No Candomblé, podemos tomar a “incorporação do santo” como referência. No ritual, o/a Orixá “desce” e se compadece para dançar na materialidade, manifestando as forças da natureza, que, por sua vez, irão emanar de bênçãos e de proteção todos os filhos/filhas da casa. Dançar é deixar o espírito revelar-se para que seja aclamado, é chamar os Orixás para atuarem na humanidade, guiando e fortalecendo seus passos e aspirações rumo à evolução espiritual na Terra. A potência, presença e benção do/a Orixá é a natureza se entrelaçando ao corpo humano na sua fragilidade, uma transmutação de corporeidades que desvela um corpo transformado, livre, pleno, empoderado.

Matéria divina

Em nós reside um Deus, uma Deusa,
uma potência de vida que insiste em nascer e renascer a cada dia,

a cada teimosia, a cada retomada, a cada resistência, a cada benção,
a cada alegria que se reinventa, a cada comida sadia que se
cozinha e se reparte,

a cada arte que invade realidades duras e gera brandura,
a cada moçada que ascende sua ancestralidade e olha para trás,

a cada galera que avança no presente, compondo com gente de
todas as idades,
a cada pausa para um respiro e uma escuta, a cada punho que se
ergue para a luta,

a cada dança que agrega, convoca e provoca,
a cada corpo/corpa que se abre e evoca o cosmos!

(Reza-poesia-dança de Gerson Moreno)



Corpo integral, consciente e emancipado, sujeito dançante
de si em comunidade – Ilustração de Gerson Moreno

RELATOS DE EXPERIÊNCIAS AFRODANÇANTES NA ESCOLA E NA COMUNIDADE

*O fato de me perceber no mundo, com o mundo
e com os outros me põe numa posição em face
do mundo que não é de quem nada tem a ver
com ele. Afinal, minha presença no mundo não
é a de quem a ele se adapta, mas a de quem nele
se insere. É a posição de quem luta para não ser
apenas objeto, mas sujeito também da história.*

(Paulo Freire)

No segundo semestre de 2017, quatro participantes do curso *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea*, desenvolveram atividades educacionais em seus espaços de atuação, integrando corpo e dança como principais referências de articulação, produção e compartilhamento de conhecimentos transversais junto à comunidade.

Os relatos de experiências foram escritos de maneira livre, sem formato padrão. Meu desejo era receber textos que revelassem, essencialmente, os sentimentos, percepções e análises acerca do que foi experimentado, sem formalidades no trato das palavras. No entanto, percebi cuidado e zelo dos autores em redigir

suas experiências de maneira detalhista, com nuances poéticas que me fizeram viajar e visualizar os locais e as pessoas envolvidas nas atividades propostas.

A compartilha dessas experiências me fizeram pensar e escrever sobre a importância do empoderamento pedagógico do artista docente nos territórios de ensino formal e não formal no que se refere à recriação de estratégias metodológicas contextualizadas, atentas às realidades concretas e necessidades socioculturais das pessoas. Ensinar dança é uma prática de escuta do que o outro tem a nos dizer sobre suas famílias, seus bairros, suas situações econômicas, seus medos e superações, seus desejos, lutas cotidianas e sonhos, sobretudo, os sonhos teimosos, pois, sem utopia e desejo, não seremos corpos em movimento de transformação e estaremos fadados a sermos corpos estáticos, imobilizados, alienados e submissos. Ensinar dança é um ato de adesão ao outro, um convite desafiante a aprender sobre resistência, reinvenção, criatividade e esperança pela boca das pessoas que lutam para sobreviver, muitas vezes, sem voz ou oportunidade para falarem de si, outras vezes, castradas e silenciosas por terem sido barradas em acreditar que seus corpos/danças são potentes, necessários e importantes.

Seguem algumas dessas experiências em forma de relatos escritos:

Uma periferia que sabe dançar – Experiência 01

“Sobre as aulas de dança na educação básica, aqui em Fortaleza, na escola Elenilson Martins, que eu atuei como professor do Projeto Mais Educação, especificamente em dança, uma escola do conjunto palmeiras, um bairro da periferia, inclusive com um índice de violência e criminalidade muito alto e também com o índice de educação um pouco delicado. Se considerarmos o IDEB, é uma escola com nível baixo em relação a essas avaliações.

As minhas aulas de dança, nessa escola, tiveram um tempo curto, foram, mais ou menos, de seis a oito meses, entretanto, tinha apenas um dia de aula, não tinha um tempo mais contínuo. Sempre às sextas-feiras, no turno da manhã e tarde, eu recebia os alunos no contraturno. Eles vinham para minha aula com o interesse de experimentar a dança, contudo, para os alunos, em sua maioria, o funk era o objetivo como dança.

Existiam algumas questões que eu tentava levar para as aulas, principalmente quando o assunto era o ensino de dança de matrizes afro, danças negras... eram algumas reflexões sobre estereótipos surgidos principalmente com relação a minha pessoa. É interessante ressaltar que, em turma de 15 a 20 alunos/as/es mais ou menos, 80% eram alunos/as/es de corpos negros com características muito definidas, com características físicas conhecidas pela maioria das pessoas, como: a pele negra, boca larga,

nariz largo, o cabelo ondulado/cacheado. Mas é interessante ressaltar que a maioria desses/as alunos/as/es não tinha uma referência negra pessoal. Quando eu fazia algumas perguntas sobre quem se identificava negro na sala de aula, questões como essas passavam despercebidas, e os alunos não conseguiam responder.

Eu me lembro de um episódio em uma das turmas pela manhã, quando fui para a aula com um colar de contas, que não era exatamente uma guia de Candomblé, mas um colar simbólico que eu uso (e sempre gosto). Um dos alunos me perguntou por que eu usava aquele colar. Ao invés de responder, fiz uma roda de conversa para tratar sobre essas questões dos estereótipos, mais no sentido visual e estético da coisa: a roupa, a indumentária em si.

Eu constatei que, na maioria dos alunos/as/es, pelo menos uma pessoa da família tem ou já teve algum contato com as religiões de matrizes africanas, mais especificamente o que eles chamam de “macumba”, muito escrachadamente a macumba, a macumbeira do bairro; e o diálogo foi sobre: “Que macumba é essa?”, “Que som é esse que eles escutavam?”, “Quais os instrumentos?”, “Quais as roupas?”, “O que acontecia nesses espaços?”; e é muito interessante entender que, embora todos eles/elas tenham uma religião cristã, a religião católica, em sua maioria, alguns evangélicos também, mas pelo menos uma pessoa da família estava ligada à Umbanda, como o tio macumbeiro. Sempre o tio macumbeiro ou a avó macumbeira ou as rezadeiras... teve dois a três meninos que falaram das rezadeiras. Eles têm

contato direto com essas manifestações, mas não refletem sobre a cultura negra na comunidade deles.

Minhas aulas tinham momentos práticos, nos quais eu levava experimentos de corpo, experimentos no espaço, articulações, e assim por diante, sempre trazendo como pano de fundo as músicas afrorreferenciadas e os tambores. Aos poucos, a partir dessas conversas (confesso que eram informais, pois, como meu tempo era curto, eu não conseguia estabelecer uma relação mais direta com as famílias, nem realizar rodas de conversa mais aprofundadas), foi nesses momentos que eles soltavam esses *insights*, essas informações sobre suas vidas, que eu aproveitava como metodologia da aula e estratégia didática para conversas sobre temáticas afro. A partir desses discursos, especialmente de uma conversa que tivemos sobre uma das meninas que tinha uma avó que era macumbeira, comecei a levar para a aula algumas questões. O funk está muito presente na escola, mas eles não entendem o funk como uma questão negra, porque o funk está muito envolvido com as mídias, Instagram, televisão etc., então eu utilizava o funk como porta para acessar temáticas afrorreferenciadas, confesso que, de maneira mínima, de maneira tímida, por algumas questões de preconceito familiar, inclusive a relação deles com os professores, que era uma relação muito arbitrária. Não há diálogo diretamente sobre essa questão afro na escola.

A partir dessa descoberta da macumba no dia a dia deles, comecei, aos poucos, a levar, além das músicas com os batuques,

também tambores, instrumentos musicais e outros símbolos ligados ao tema africanidade, para mostrar e gerar conversas. Por meio do curso que nós fizemos pela UFC, com o Gerson, eu comecei a levar alguns movimentos simples para as aulas, que se aproximavam da cultura hip-hop, e comecei a identificar algumas temáticas, como a transexualidade, que é uma questão muito forte na escola, a questão da saúde, sexualidade na adolescência, eram questões muito pautadas na escola, porque ali predominavam adolescentes na sua flor da pele, e a descoberta do beijo, da genitália, do abraço, da afetividade. Entre eles, era muito forte, e, para mim, era uma maravilha.

Minhas aulas eram um misto de coisas. Eu conseguia me utilizar do funk, que era o estilo de dança mais presente entre eles, mas também dava atenção às questões culturais e territoriais da escola, dentro do tema da violência e da religião negligenciada, no caso, a macumba. Construía as aulas a partir das características da turma, que era muito mista (meninas, meninos e meninos), com faixas etárias diversas, do quinto ao nono ano. Vinham adolescentes mais jovens, com cerca de 12 anos, e também vinham adolescentes com 15, 16, 17 anos. Minhas aulas eram basicamente voltadas para esse envolvimento... Confesso que não tive domínio sobre a turma, não tive tempo para estabelecer uma relação mais profunda com a realidade social da escola, porque realmente foi um período muito curto. Mas eu tentava escutá-los e ampliava o repertório de movimentos deles a partir da movimentação afrorreferenciada com a qual tive contato no curso.

Foi muito bonito, porque conseguimos, mesmo que timidamente, ter uma conversa significativa sobre questões de religião. Conseguimos também abordar a questão da transexualidade, pois eu tinha dois adolescentes biologicamente meninos, mas que se identificavam socialmente como meninas, e via algumas representações de Orixás e caboclos nas danças deles. Identificava Exús, Pombagiras... Via corpos marginais, corpos da brincadeira, corpos da sexualidade.

Outra coisa que eu queria salientar era a relação entre professor e aluno nas demais disciplinas, que se caracterizava por diálogos de afastamento, distanciamento, lacunas... Porque não havia um diálogo íntimo e próximo do contexto social dos meninos/meninas. Não quero generalizar, pois conheci alguns professores bem interessantes, bem bacanas, mas, na sua grande maioria, a gestão da escola e os professores em geral não dialogam entre si. As salas não interagem e o tempo na escola é muito corrido. A questão da transexualidade é muito negligenciada, sendo vista como uma atitude de pudor, de falso moralismo. Eu sempre utilizei a dança para lidar com essa questão, que eu poderia chamar de “dança marginal”, a dança da descoberta de si, da descoberta da sua negritude, com o potencial de autodescoberta para os meninos. Eu gostaria de ter tido mais tempo e quero poder ter mais tempo para experimentar esse lado afro em mim. Eu, particularmente, tenho dificuldade em estabelecer esse tempo com os meninos/meninas/menines devido à própria gestão da escola.

Quando o/a professor/a tenta levar essas temáticas negras para a sala de aula, há uma onda negativa que se instaura contra a nossa iniciativa. Mas eu digo que é possível, sim, conversar sobre isso, não só conversar, mas também produzir a partir disso. Embora seja uma questão difícil, quando conseguimos conquistar o aluno para que ele possa experimentar a negritude que está esteticamente nele, visualmente nele e geneticamente nele, criamos representatividades dentro da escola. Sempre foi meu desejo, inclusive para além dos estilos afro, para além dos arquétipos dos Orixás, explorar como as descobertas desse universo se inserem no cenário contemporâneo e se instauram na escola, não enquanto estilo — estilo de dança afro, estilo de dança da região da “África X” etc. Não só isso, que também é muito importante, mas, por exemplo: como construir uma dança real contemporânea que aborde as questões da escola e que tenha a negritude dentro desse contexto? Não necessariamente dançando uma coreografia afro ou uma sequência que pareça negra, mas como dançar o próprio funk, consciente desse corpo do conjunto Palmeiras ou dos bairros mais periféricos da cidade?”

(Souza Frota, arte-educador, graduando em dança pela UFC, dançarino, coreógrafo e professor de dança)

Para dançar a mãe África - Experiência 02

“O curso foi muito bom para mim e me mudou da seguinte forma: primeiro, numa perspectiva mais teórica, pois há todo um simbolismo, uma mitologia, nomes, comidas, lugares, ações e situações que envolvem os orixás, e que eu não sabia, mas que estou aprendendo ainda. Essa área de conhecimento sempre me chamou atenção, sempre me interessou. O porquê eu não sei explicar, mas sempre me atraiu.

Já me relacionei com algumas pessoas que eram do Candomblé e tudo mais, tive amigos da área, mas nunca tive esse acesso. O curso me propôs essa acessibilidade, tanto nesse aspecto quanto numa forma física corpórea. A minha expressão corporal melhorou muito, minha forma de transitar nos espaços com as pessoas, entender certas ações, entender atitudes. Minha visão de mundo melhorou; minha visão como observador das coisas, do que acontece ao meu redor. Sem falar que o curso tem uma ambiência muito boa, as pessoas são legais. Por mais que você esteja cansado do dia, ali você consegue ficar e render.

Atualmente, como professor de artes no colégio da Polícia Militar e também como educador no Museu do Dragão do Mar, sempre procuro inserir atividades relacionadas ao tema. O curso me fez abrir essas percepções, buscar saber mais sobre novas mitologias, histórias, questões... Tudo me faz sair do estereótipo. As

religiões afro, as coisas do povo, as coisas de terreiro... Elas acabam caindo no estereótipo, seja em programas de humor, novelas, programas policiais ou na grande rede de TV. Quando trabalho com meus alunos, procuro fazer com que eles busquem esses temas e estudem por um viés sério, de entendimento, e não pelo viés da comédia ou de qualquer outro tipo de visão distorcida.

Na escola, produzimos uma atividade chamada: “Mãe África”. Nessa ação, a ideia era trabalhar de forma interdisciplinar, então os professores de história, inglês, português, literatura (e acho que também de geografia e biologia) se uniram no processo. Cada professor trazia temas relacionados à sua área, mas que também tivessem ligação com a África. Como eram seis turmas de sexto ano do ensino fundamental, tanto de manhã quanto de tarde, cada professor dava seis temas, e todos tinham alguma relação com o continente africano.

Enquanto professor de artes, pedi que os alunos pesquisassem danças, mas não apenas as “danças de requebrar o quadril” ou sensuais da moda, mas também companhias de dança, grupos de dança, tipos de danças, ritmos, músicas e ritmos. Foi um processo muito interessante, porque eles foram atrás de grupos, trouxeram coreografias, festivais de artes, etc. Também pedi que trouxessem temas ligados ao teatro, arquitetura, literatura, poesia africana, culinária africana. Dividimos comidas; cada um levava algo para alimentar o outro. Criamos um banquete coletivo, com degustação. A ideia também era gerar acolhimento e afeto. Cha-

mamos os pais para participar e ser espectadores, e eles ficaram muito orgulhosos de seus filhos e filhas.

Para meus futuros projetos em artes, pretendo trabalhar mais esse senso de acolhimento e oportunizar esse clima humano. O curso em si me influenciou dessa forma, trazendo o conceito de aproximação e esse aprendizado que se dá no acolhimento do outro.”

(Jobson Viana de Oliveira, professor de arte-educação e ator)

Oralidades do corpo jovem – Experiência 03

“Querido Gerson, espero muitíssimo que essa teia de significados que você vem tecendo continue delicada e firme, porosa e renitente, como toda forma de amor e de amar que se propõe inclusiva, libertária e poética. Aprendemos pelos encontros e travessias que fazemos nos vãos das nossas histórias. E nessas minudências, vamos ecoando as loas de um maracatu atômico, porque do mínimo, porque do explosivo, porque da arte. Aqui vão algumas poucas reflexões e práticas nas minhas tentativas de saber-me feita das peles, dos cheiros, dos sons, das histórias, dos movimentos, dos ritos do antes e do agora, e que são os andaimes do nosso eu ancestral.

Decantações ancestrais em sala de aula: percursos e percalços na percepção e construção de pluri-identidades afro-ameríndias. Estou como professora de Artes no Colégio Militar de

Fortaleza, desde 2015, lecionando nos sextos e sétimos anos do Ensino Fundamental e segundos anos do Ensino Médio, lidando aproximadamente com 300 alunos/as/es, numa faixa etária de 11 a 18 anos. Para o Fundamental, disponho de duas aulas geminadas semanais, para o Médio, apenas uma. Para o primeiro grupo, a possibilidade de experimentar um pouco mais, para o segundo, uma limitação temporal e a urgência anunciada do Enem e concursos afins. Mas caminhemos... Para antes.

Houve um momento em que tive a oportunidade de ministrar a disciplina Metodologia do Ensino de Dança, em uma especialização da Uece. Lá estava eu falando de dança cênica, de história da dança, quando uma aluna indagou: “E as danças de origem africana?”. Bom, ali, naquele momento, senti-me de frente a uma grande lacuna e uma reiterada constatação frustrante: pouco sabia sobre o tema, salvo uns textos/vídeos sobre maracatu e conhecimento sobre alguns bailarinos e coreógrafos negros, um passeio sobre a cultura hip-hop, capoeira e... ou seja, muito pouco, e mesmo esse pouco não se anunciava no programa de aula como conteúdo, pesquisa ou sugestão bibliográfica. Assumi e constatei: repetia a forma pronta da história da dança europeia. E as brechas que a dança local me dava para deslindar o tema eram subaproveitadas. Isso não podia ficar assim.

Fui ver e respirar o Maracatu fortalezense. Fui buscar na memória as vivências que, por acaso, ou não, tangenciavam a cultura afro, como a capoeira, a literatura, as minhas histórias

de vida e as da minha avó etc. Passado algum tempo, depois de buscar cursos e oficinas cujos horários não confluíam com as minhas horas sem trabalho, consegui me inscrever em um processo orientado por Gerson Moreno. Ali comecei a pensar/sentir uma outra história. Ou uma mesma história com outra perspectiva. Uma história pessoal minha que se enredava com todas as outras, as presentes e as ausentes. E isso foi sendo potencializado pela metodologia utilizada e pelo engajamento de todos/as/es.

I – Roda de apresentação. Ancestralidade de quintal. Não começando por você, apresentar-se falando da mãe ou da figura que ocupou esse lugar e demais aspectos que achar relevante. Formação do grupo em círculo ou com todos/as/es espalhados aleatoriamente. Ritualização do antes, do entre e do depois dos enunciados. “Para entrar na nossa roda, tem que se purificar”. Sim, era um momento catártico, sem explosões gritantes, mas expressões delicadas e intensas. Memoriais oralizados, ressignificados e partilhados. Choros, comoções, identificações, pelejas, sofrências, desejos, superações. Um *pathwork* de memórias consonantes e dissonantes, encontrando e buscando os portais das sintonias, afinando e afinando a escuta indivíduo-coletivo, a pessoal e a arquetípica.

Utilizei parcialmente essa abordagem em todas as séries, e a sensação é sempre a de reencontro com raízes, com o ventre-abrigo, com a força-proteção-projeção, com uma origem, bem ou malquista. A forma de falar, com afeto ou desafeto, dá a ver as relações, as negações e afirmações, os conflitos e as formas de amor.

Crianças e adolescentes vão ao encontro das relações de cuidado, das perdas, dos valores e dos desejos, das análises que culminam em aprovação ou desaprovação, dos temperamentos, das formas de tratamento, do espaço, ou não, para conversas. Nesse cenário, vão se descobrindo no Ser do outro, que é mãe, pai, avós ou da figura que foi/é anteparo existencial. Vão se descobrindo no Ser do outro, que é aquele que tem a vez da voz. É um misto de prazer, desabafo, desejo, acomodação, atrito, orgulho. A fala se enobrece, se engrandece, seja para enaltecer, ou seja, pelo fato de se perceber um narrador de si mesmo, cujo centro das atenções ali é a sua história, em carne e osso, sem nenhuma mediação virtual. Sim, aqui, já e desde sempre, é uma interpretação do que sinto, vejo, percebo.

Houve um instante muito lindo, de quando um rapaz falou das suas duas mãos. Sim, uma relação homoafetiva era seu berço e a argamassa de sua inteireza. Era a família que o constituía e o alicerçava, porque era de amor que se tratava. Houve uma salva de palmas. Expor o nosso humano é sempre deixar as vísceras expostas. E o nosso primeiro impulso é acolher, quando nos entendemos vulneráveis também, quando nos entendemos iguais. Ou esconder (mo-nos) quando nos percebemos sem a cumplicidade ou a permissividade de pares. É nesse jogo de rebatimento de identidades que se vão descortinando as diferenças e as pertencas.

Nesse processo adentramos nas simbologias e arquétipos. O que é a e o porquê da circularidade? O porquê das mãos com as mãos? O porquê das falas? O que proporciona a narrativa oral

das memórias pessoais? O que provoca a escuta dessas histórias? Os semblantes se alteram, é notório. Surpresas, reconciliações, silêncios. E os qualificativos saltam: (super) protetora, reconciliadora, briguenta, intransigente, mediadora, guerreira, lutadora, resiliente, mãezona... E cada adjetivo diz de cada um dos/as alunos/as/es, por oposição ou assimilação.

Esse processo vai se desdobrando em outros temas indiretamente. E aí, por exemplo, ao falarmos de racismo ou de preconceito, um aluno coloca: “A minha mãe diz que nem todo ladrão é preto, mas todo preto é ladrão, mas eu não concordo com isso”. E aqui, pós-impacto, percebemos que a mãe não percebe o filho como afrodescendente, e nem ele mesmo se percebe assim. A “morenidade” ou “pardacidade” não se alinha com a pretitude.”

(Liliana Costa, artista de dança e professora de artes)

Celebrando a libertação do corpo negro - Experiência 04

“Eu inicio meu relato dizendo que as experiências que vivenciei durante o curso foram muito libertadoras. Toda coisa que experimentava no corpo, que fazia de diferente e que mexia comigo, me dava mais vontade de compartilhar em outros locais, com outras pessoas.

Faço parte de um grupo de jovens chamado ‘Vivência’, aqui na comunidade Verdes Mares, no bairro Papicu, em Fortaleza-CE. O grupo, de caráter independente, reúne-se durante a semana para

conversar e dançar em um espaço cedido pela igreja. Um dos locais onde mais nos apresentamos e participamos de eventos é na própria igreja. Como utilizamos esse espaço, geralmente oferecemos como contrapartida a nossa participação nas programações, dançando em eventos ou comemorações especiais.

Sabemos que apresentação de dança em igreja tem um certo padrão. A minha ideia era poder experimentar com o grupo de jovens o que a gente vivenciou no curso, quebrar esses padrões. Queria que o grupo dançasse não apenas por obrigação, por pedido da igreja ou por ser uma comemoração especial que exigia uma apresentação, mas que eles dançassem com prazer e vontade. Que os jovens realmente fossem eles mesmos durante a dança.

Levar para eles passos diferentes, levar para eles essa ideia de que cada corpo/a tem sua forma de dançar, de que cada corpo tem uma forma de se expressar única e que poderiam ser eles mesmos durante a dança, foi uma mudança bem radical para todo mundo, e, ao mesmo tempo, muito prazerosa, pois eles estavam acostumados a “dançar igualzinho”, fazendo o mesmo “passinho”. Agora é assim: dá vontade de colocar um turbante? Vamos colocar um turbante! Dá vontade de colocar um brinco colorido? Vamos colocar um brinco colorido! Quer fazer um passo novo? Vamos fazer esse passo novo. Fulano de tal levanta o braço diferente da forma com que eu levanto, mas o corpo dele reage dessa forma com relação ao passo. Então, assim: foi muito libertador pra gente!

Uma das primeiras apresentações que a gente fez com essas ideias novas aconteceu no mês de setembro, mês da bíblia. A dança seria a entrada da bíblia no momento do evangelho. Na época dos ensaios, eu perguntava ao grupo: “Vamos fazer uma entrada diferente?”, “Vamos fazer a entrada dançando?”, “Vamos cantar a música?” etc. Todo mundo acatou que a gente ia entrar de cabelo solto, que a gente não ia fazer mais coque, que a gente ia usar turbante, sim, de colar... Não ia ser só uma pessoa entrando com a bíblia, mas iam ser várias entrando e dançando, e a gente ia tocar a música no ritmo que a gente quisesse, e não foi uma coisa megalomaníaca, porque a gente não sabe muito percussão, mas a ideia era pegar a música que eles nos repassaram e dar uma roupagem afro, colocar uma batucada nossa. E a gente fez a batucada, sim, dançando todo mundo solto! Lancei para o grupo alguns passos que vivenciei no curso... Eles ficaram bem encantados, porque realmente foi muito diferente do que a gente vivenciava. Antes as frases eram: “Vamos fazer um balé”, “Estica a perna”, “Estica a ponta”, “num sei o quê”.

No dia que você me pediu pra eu te enviar um depoimento contando a experiência de dança na minha comunidade, eu joguei para os jovens do grupo para que me dissessem como tinha sido pra eles. Nos relatos, o que mais foi falado é que a gente realmente dançou, a gente realmente se sentiu dançando e foi prazeroso dançar. Que a gente se sentiu feliz dançando, pois era a gente. Era eu, Shilyene, que estava lá de cabelo solto, deixando o liso de

lado e assumindo o cacheado aparecer com vontade. Então, era eu, o Lucas, que tem um cabelo black power, e que sou menino, e que dança não é só para meninas, que posso dançar do meu jeito. Enfim, eles se sentiram muito felizes com o que estavam fazendo, foram experiências bem prazerosas e empolgantes.

Foram experiências também fortes para a comunidade em si. Quando eu falo comunidade, falo para a igreja que ocupamos, para as pessoas que estão ali, para as pessoas que frequentam e que estão acostumadas com padrões de dança. Enquanto a gente ia para a igreja vestidos de forma diferente, com cores chamativas, passos afro, cabelos soltos etc., percebemos muitos olhares de estranhamento. Hoje vejo que esses olhares foram válidos. A estranheza é válida. Eles não estão acostumados com isso, é sinal que alguma mudança tá acontecendo, de que eles estão vendo algo diferente do que estão acostumados a ver todo dia. Em meio a isso, também percebemos olhares de reconhecimento aonde alguém chegava e dizia: “Que massa cara!”, “... Eles estão fazendo isso!”, “... É diferente, ninguém fez isso aqui”. Pessoas vieram comentar que a dança estava muito bonita e que os nossos cabelos estavam muito lindos soltos.

Para mim, a experiência foi bem gratificante, porque a gente conseguiu passar para o grupo e conseguiu ver nos jovens o prazer de dançar, semelhante ao prazer que a gente sentiu durante o curso, e que realmente é uma coisa libertadora. É você se reencontrar, assumir o que você é. Foi importante conseguir inte-

ragir com as pessoas do grupo que pensavam de forma distorcida sobre dança afro. Depois que passaram a entender os significados de cada coisa, dos passos, ritmos, cores etc., o que antes era estranho e engraçado para alguns passou a ser visto como coisa nossa, coisa de juventude negra da periferia, que precisa ser assumida e cultivada todos os dias, na igreja e comunidade.”

(Ana Cláudia, artista periférica, liderança comunitária e militante de movimentos sociais)

Análise da experiência 01

Para além do objetivo de proporcionar práticas de dança na escola, por meio do projeto Mais Educação, Souza Frota permitiu-se atuar como educador interdisciplinar, agregando à dança temas relacionados aos contextos socioculturais das juventudes periféricas. Para se inteirar das realidades de dança dos/as alunos/as, foi crucial Souza ter aberto rodas de diálogo, em que se tornou possível gerar aproximações e interações entre as pessoas, criação de vínculos afetivos e, consequentemente, disponibilidade para participação, fato não tão comum nessa escola, que segundo ele, até então, predominava a imparcialidade e o distanciamento de parte dos/as educadores/as para com os/as educandos/as.

No relato é perceptível que Souza não chegou “trazendo dança”, muito pelo contrário, a intenção era contribuir que os

adolescentes envolvidos no processo pudessem se empoderar de suas negritudes, orientações sexuais, de seus sonhos e esperanças, percebendo e valorizando as potências singulares de seus corpos, suas histórias de vida, as expressões culturais e religiosas que compõem as identidades múltiplas da comunidade, dentre outras questões que são territoriais, pertencentes aos seres desse lugar desde sempre. Para tanto, a estratégia seria dançar o funk, entrar na roda com a galera para aprender com ela os passos do momento, subverter a estrutura piramidal da sala de aula e instaurar circularidades. A escuta da dança que o outro traz foi o primeiro ganho de Souza nesse processo, que, por sua vez, permitiu mergulhos mais profundos nas realidades diversas dos/as alunos/as. Dançava-se com descontração e alegria, e, ao mesmo tempo, esses/as adolescentes tiveram oportunidade para falar dos seus cotidianos, dos medos enfrentados, da violência local, suas revoltas, alegrias, lances e ficadas, seus desejos mais íntimos e suas curiosidades. Assuntos que talvez não pudessem ser trazidos para a aula de história ou de português, por não estarem nos cronogramas de conteúdos, tiveram seu espaço de manifestação na aula de dança, por mais que ainda pensem que dança se resume à repetição e à reprodução de passos e ritmos.

A cena contemporânea que Souza adentrou foi a da periferia, onde nem sempre se ouvem aplausos para a juventude, especialmente, para as juventudes negras que dançam funk, para os jovens transexuais e para os umbandistas. Todos esses ainda

estão na lista dos que deverão ser marginalizados, excluídos e discriminados. O pior de tudo é que a própria escola nem sempre está preparada ou deseja preparar-se para interagir, dialogar, e, assim, contribuir com os processos de aprendizagem desses atores sociais, ou melhor dizendo, desses dançarinos sociais.

Souza precisaria de muito mais tempo, como ele bem relata, para desenvolver processos de conexão com a comunidade, visando compreender melhor suas corporeidades afroancestrais, e, a partir disso, traçar metas e estratégias metodológicas que possibilitassem o aprofundamento das danças afrorreferenciadas, no entanto, em oito meses de interação, foi possível trabalhar a compartilha de saberes dançantes, em que os jovens foram protagonistas no processo, trazendo o funk nos corpos e a Umbanda na memória familiar. Dentro desse compartilhamento de saberes empíricos, Souza fez suas interferências pedagógicas trazendo questionamentos acerca do pertencimento negro na atualidade, inseriu símbolos sagrados, instrumentos musicais, ritmos e passos de danças afroancestrais nas suas aulas semanais, oportunizou que os/as adolescentes manifestassem suas singularidades enquanto dançavam os orixás, apontou as semelhanças e convergências das danças afroancestrais com as danças urbanas, possibilitando que os jovens percebessem, pela experimentação corporal, que ambas as corporeidades derivam da mesma raiz africana. Tudo em diálogo com a turma, a partir das possibilidades e limitações das pessoas e da escola.

A otimização do tempo e a interferência pedagógica que Souza foi desenvolvendo, ao longo dos encontros, possibilitou que os/as alunos/as/es olhassem para o funk não mais como uma dança menor, mas como uma herança preciosa de legados ancestrais africanos, assim também como a Umbanda praticada pelos seus parentes na comunidade. Esse olhar positivo e afirmativo sobre seus corpos, sobre suas danças, seus desejos e suas crenças poderão abrir horizontes para que esses jovens assumam suas vidas não como coadjuvantes ou receptores passivos à margem de um sistema embranquecido, racista e excludente, mas como protagonistas de suas histórias, de novas histórias escritas com autoestima, coragem, autoconfiança e vitalidade.

Nessa valorosa experiência, a contribuição das danças afroancestrais foi além da prática técnica/artística que lhes é inerente, transcendendo para garantir que os/as alunos/as da referida escola percebessem suas corporeidades negras inseridas em um território geográfico, afetivo, cultural e social específico, com histórias e anseios singulares e diversos, em constante transformação. Esses aprendizados gerados pela dança são fundamentais para que, posteriormente, novos sentidos sejam atribuídos à matemática, ao português, à história, à biologia etc. Os conteúdos obrigatórios podem ganhar corporeidades, ritmos e cores pelo olhar e pelo tato de quem dança, deixando de ser funcionais, metódicos e estáticos para se tornarem pulsantes, maleáveis e integrativos.

Análise da experiência 02

Convivendo e conversando um pouco mais com Jobson, ao longo do curso, inteirei-me bem mais de seu trabalho como professor. O relatório que ele escreveu sobre a experiência em torno do projeto Mãe África, na verdade é o ápice de um processo desafiante que vem sendo construído dia a dia na sala de aula, e para além dela, junto aos/as alunos/as, pais e docentes.

Geralmente, Jobson compartilhava comigo das suas dificuldades em desenvolver projetos que trouxessem à tona os temas: africanidades, cultura afro-brasileira, religiosidade de matrizes africanas, e, principalmente, danças negras, haja vista que ainda não percebia na escola abertura o suficiente para realizar determinadas atividades, no entanto, seu propósito era de não se render às dificuldades e insistir nessa empreitada. Ele testemunha no texto que, além da consciência corporal trabalhada, conseguiu ampliar sua visão de mundo numa perspectiva de cosmovisão africana, compreendendo os sentidos múltiplos das simbologias que habitam em tudo e fazem da vida/seres uma grande teia de relações. Partindo dessa visão multitransversal, Jobson propôs ao corpo docente da escola uma ação que direcionasse os olhares dos/as alunos/as/es para o continente africano, com o intuito de proporcionar diálogos e conexões da matemática, português, biologia, literatura, geografia, artes, entre outras disciplinas formais, com os conhecimentos milenares, éticas, estéticas e tecnologias

que se originam e reinventam-se na África contemporânea. O fato desse projeto ter sido produzido e assumido por um coletivo de professores/as de várias áreas possibilitou que Jobson se blindasse frente a possíveis represálias, garantindo que a escola, como um todo, refletisse sobre a África de maneira interdisciplinar. Nesse contexto, a dança foi um recorte específico que se integrou às demais áreas de conhecimento.

Outra questão que Jobson ressalta de grande importância é a necessidade de romper e desmistificar com os estereótipos que predominam sobre as expressões religiosas, artísticas e culturais de matriz africana. Ao longo do curso, relata Jobson, ele não somente ativou as fisicalidades ancestrais, mas também teve acesso aos fundamentos teóricos que alicerçam e geram sentidos múltiplos para tudo que se resolve dançar numa concepção negra. A compreensão das mitologias, narrativas, códigos e signos afroancestrais brasileiros, em especial dos Orixás, foram essenciais nesse processo de aprofundamento do corpo dançante afroancestral, isto é, cada passo experimentado era acompanhado por diálogos, explicações e indagações, que, por sua vez, fundamentavam e potencializavam as práticas dançantes. Essas descobertas instigaram Jobson a pensar em atividades que motivassem os/as alunos/as a dançar suas afroancestralidades, mas, antes de tudo, compreendendo esse lugar mitológico e simbólico do corpo sagrado ancestral, que, para além de gestos e movimentos meramente físicos, poderia dançar histórias, desejos, lutas e ri-

tuais. Por isso, a necessidade de pedir aos/as alunos/as que pesquisassem, recriassem, produzissem e trouxessem coreografias inspiradas nas diversas expressões dançantes de matriz africana, que não se restringissem às danças estereotipadas pelas mídias, novelas e clips comerciais.

A prática do acolhimento e da compartilha de alimentos entre alunos/as/es e convidados sintetizou algumas das expressões afrorreligiosas próprias dos terreiros de Candomblé e Umbanda. O abraço dado e recebido na gira representa fraternidade, a comida repartida simboliza a celebração da fartura, atos corporais aparentemente simples, mas que trazem sentidos complexos relacionados à unidade e comunhão entre humanos, natureza e universo. No decorrer do curso, desenvolveram-se práticas ritualísticas de acolhimento, visando ativar conexões energéticas/espirituais com a presença sagrada que habita no outro/diferente por meio de aproximações entre corpos/as, trocas de olhares, toques nos pés, mãos, cabeças, abraços e afagos. Possibilitar que exercícios como esses possam ser experimentados na escola é proporcionar que o/a aluno/a vivencie os sentidos sagrados dos afetos, permitindo-se tocar e ser tocado sem pudor ou preconceito; ofertar o que se tem e acolher o que se traz, rompendo assim com as ideologias individualistas, competitivas e agressivas que banalizam e corrompem o corpo, as éticas e as relações contemporâneas.

O/A corpo/a que se propõe a dançar as suas afroancestralidades é, sobretudo, um/a corpo/a que vivencia o rito da

aproximação, do acolhimento e do compartilhamento. Dançar as afroancestralidades requer consciência cosmológica, senso de pertencimento a algo maior, adesão a uma rede infinita de conexões cósmicas. As danças afroancestrais conspiram a favor do encontro entre corpos, da re/interação com a natureza e re/conexão com as divindades que regem o universo. Esse aprendizado favorece a edificação de uma escola menos fechada e mais aberta ao diálogo, menos rígida e mais flexível, menos conteudista e mais criativa, menos empresarial e mais agregadora de valores coletivos, menos materialista e mais espiritualizada. Se a escola se conecta desses princípios, certamente irá incentivar os/as seus/suas alunos/as/es a darem testemunhos desses valores em outras instâncias da vida, até porque antes, durante e depois da escola predomina a vida com seus contextos e territórios diversos de habitação, aprendizado e transformação. Essa certamente é a maior lição que a dança pode e deve dar!

Análise da experiência 03

A inquietude é um vetor determinante para que nos movamos de um lugar e ocupemos outro, instaurando ou deixando instaurar outras possíveis corporeidades. O que vem levando Liliana a identificar, assumir e afirmar as africanidades brasileiras em terras cearenses parte da sua necessidade inquieta de peregrinar,

buscando informações e aprofundamentos sobre o tema, não pelo viés exclusivo do estudo teórico, mas, sobretudo, pela vivência e experimentação no corpo, reduto por excelência de conhecimento que se edifica e transforma-se incessantemente.

Por ser uma educadora atenta aos questionamentos lançados pelos/as antigos/as alunos/as/es da Uece, Liliana se viu desafiada a trazer para suas aulas conteúdos referentes às danças de matrizes africanas. Porém, o que se tinha de informação ainda era muito limitado, e foi nesse momento que acendeu o desejo de pesquisa. Geralmente, o que acontece, quando se pensa em aprofundar esse assunto, é trazer presente uma África exótica que possui danças primitivas, compostas por passos rústicos, dançados no ritmo do tambor, figurinos exuberantes feitos de tecidos estampados, turbantes, acessórios, pinturas no corpo etc., sempre com o intuito de celebrar a colheita, a guerra, os enterros e casamentos, temas típicos que evocam uma atmosfera de tribo e aldeia. Essas imagens tradicionais de dança africana tornaram-se estereótipos e predominam no imaginário contemporâneo. É importante frisar que o recorte tribal/primitivo das danças de matrizes africanas nos revela uma fração da África, que, por sua vez, mantém-se viva e latente à proporção que se reinventa com as novas gerações de africanos. Porém, não se pode limitar as danças/culturas/sociedades africanas a um reducionismo tribal/primitivo, haja vista que o continente africano possui 54 países e nove territórios, 2092 línguas faladas, oito mil dialetos e a esti-

mativa de mais de 100 etnias, ou seja, são inúmeras as expressões dançantes tradicionais e contemporâneas existentes na África a se conhecer. Sem falar das inúmeras expressões dançantes, culturais e sociais que derivam de uma África diaspórica, especificamente no Brasil, no Nordeste e Ceará, mas que ainda não são reconhecidas como material de pesquisa e nem como práticas que podem ser aplicadas na sala de aula com o intuito de empoderar nossos/as educandos/as/es para a edificação de posturas afirmativas das suas afrodescendências.

E onde estão esses materiais para se pesquisar? Onde se encontram essas danças diaspóricas? Para responder essas perguntas, Liliana precisou sair do continente africano e descer para o território local, aterrissar, contextualizar-se no seu mito pessoal. Foi quando percebeu que, na sua família, existe uma remanescência africana, uma linhagem preta que se manifesta nas histórias contadas pela avó, nos traquejos pela sobrevivência diária, no molejo de gerar vida e alegria mesmo em meio a dificuldades de ordem econômica, social e cultural, na espiritualidade que teima em existir e fortalecer o corpo/alma. Perceber essa África no quintal de casa foi o primeiro passo que conduziu Liliana a buscar seu corpo afroancestral, não precisando atravessar o atlântico para saber ou ter notícias de sua primeira ancestral na África, mas acolhendo, convivendo, olhando, ouvindo e aprendendo com os ancestrais próximos, vivos e presentes dentro de casa.

O curso, relata Liliana, possibilitou essa visão territorial das africanidades com mais potência e aprofundamento, pois nele desenvolveram-se trajetos metodológicos continuados, que buscaram valorizar o corpo como singularidade, memória, construção histórica, portador de espiritualidades e oralidades, aspectos que revelam os marcadores das africanidades, segundo Sandra Petit na Pretagogia (2015). A possibilidade de compor rodas para compartilhar das suas experiências de vida, evocando, primeiramente, as presenças da mãe, do pai, dos avós, pedindo permissão para passar e seguir; de olhar nos rostos das pessoas e falar abertamente dos momentos importantes que tecem ciclos de existência e coexistência no mundo, é um exercício ritualístico de adesão fraternal à comunidade, um retorno ancestral à prática de se falar com o coração (Somé, 2005, p. 125), depositando, naquele instante efêmero e naquelas pessoas não tão íntimas e até recém-conhecidas, um enorme senso de confiança para abrir-se e repartir-se, assumindo fragilidades, medos, incertezas, celebrando achados, conquistas, descobertas e aspirando suas buscas, desejos e inquietudes. Fazer-se presente de corpo inteiro na roda, exercitar a fala e a escuta, de maneira respeitosa, atenta e disponível, são práticas ritualísticas que preparam o grupo para, posteriormente, dançar com afeto e verdade, e, nessa abertura amorosa, constrói-se um ritual de renovação e cura.

Liliana vem proporcionando a seus/suas alunos/as/es, um reencontro profundo com uma África interna guardada dentro de

cada corpo/memória. À proporção que se exercita a compartilha dos mitos pessoais, das histórias de vida, conflitos, buscas e anseios, afirma-se que existem áfricas em nós, heróis, guerreiros, Orixás africanos, morando em cada corpo histórico. Deixar-se acolher na roda e receber com generosidade as oralidades transmitidas pelas falas e gestos permite que esses/as alunos/as experimentem os sentidos sagrados de ser comunidade e aldeia dentro da sala de aula. Possibilitar que as pessoas externizem essa “África enrustida” é o grande desafio que deve nos mobilizar nessa empreitada de educação com/pela dança afroancestral.

O aplauso e os abraços dados ao final de cada fala/manifestação confirmam que a pessoa não está sozinha nessa dança, que ela pertence a algo maior, que comunga de uma comunidade acolhedora formada por amigos/as, companheiros/as e colaboradores/as. Esse sentimento de pertencimento e vínculo é um conhecimento que antecede à dança e a todos os outros saberes, é a capacidade de se fazer indivíduo em interação/conexão com o outro/diferente, compartilhando dons, contribuindo com o desenvolvimento emocional, intelectual e espiritual de si e do outro numa relação circular, aonde, incessantemente, vão e retornam aos pontos de partida todas as energias lançadas.

É fundamental que se oportunize, no ensino formal e não formal, esse reencontro sagrado com o corpo ritualístico/comunitário/afroancestral, investindo em práticas curriculares que favoreçam a experimentação e aprofundamento das oralida-

des do corpo nas mais diversas possibilidades de expressão, desde a fala propriamente dita até o gesto e a produção de som. Em um segundo momento, essas histórias de vida poderão se tornar a base de inspiração para a produção de coreografias que manifestem não somente passos e movimentos codificados e marcados, mas também narrativas de existências singulares, repletas de significados atuais e cotidianos. Numa perspectiva libertadora, o palco e a cena dançante precisam cada vez mais ser compostos por pessoas comuns, histórias reais, estéticas e dramaturgias engajadas nos contextos singulares/plurais. As danças afroancestrais se compõem por meio de códigos, signos e símbolos tradicionais, mas ganham novas proporções, formatos e sentidos quando dançadas por corpos contemporâneos, corpos emergentes, atravessados por informações diversas a cada minuto, para além da escola, corpos negros não reconhecidos, invisibilizados e omitidos. Adentremos à roda e geremos a cura!

Análise da experiência 04

Ao longo de 388 anos de escravização africana no Brasil, desenvolveu-se uma concepção estética baseada na depreciação e inferiorização do corpo negro, mantendo-se enraizada entre nós até hoje. Infelizmente, ainda predomina, especialmente entre os/as jovens negros, uma autoimagem negativa de seus rostos, cabelos

e cor da pele, em detrimento de uma estética eurocêntrica que impõe padrões brancos de beleza em quase todas as instâncias sociais. Desde cedo, aprende-se, dentro de casa, na rua, na escola e até mesmo na igreja, que as estéticas brancas se relacionam com os valores da bondade, evocam a perfeição e harmonia das coisas, enquanto as estéticas negras, periféricas e marginais estão ligadas ao mal, ao feio, ao imperfeito e ao malfeito.

Como liderança de grupo cultural pertencente a uma comunidade periférica, Ana Cláudia se sentiu motivada pelo curso a desenvolver um processo de ruptura com esse pensamento racista e preconceituoso, visando possibilitar a construção de uma autoimagem positiva do corpo negro por meio da produção coletiva e apresentação de dança afroancestral em sua igreja. Em meio a visões distorcidas e, até mesmo, posicionamentos conservadores frente ao trabalho de Ana Cláudia, junto à juventude do bairro, mais forte era o desejo de proporcionar que o grupo experimentasse outras possibilidades dançantes em seus corpos, e, a partir disso, criar, de maneira autônoma, as suas próprias movimentações, passos e coreografias para apresentar na comunidade.

De acordo com o relato, Ana Cláudia procurou levar exercícios de dança que valorizavam a maneira de cada pessoa se expressar, enfatizando a potência das diferenças e singularidades dentro de um coletivo. Oportunizar que o/a jovem dance do seu jeito particular, mesmo sendo conduzido por meio de exercícios codificados, sem a necessidade de julgamentos ou cobranças acirradas por

“acertos”, é garantir que o indivíduo perceba e assuma suas capacidades corporais expressivas, como também suas fragilidades e limitações. É uma prática de auto-observação e conscientização corporal que prepara o/a dançarino/a/e para movimentar-se de uma maneira autoral, fundindo elementos técnicos e intuição.

Esse corpo negro dançante é composto de movimento expansivo, de bailados livres, memórias afetivas, anseios espirituais e comunitários, mas também de formas, cores, texturas, proporções e volumes. Ele é, acima de tudo, uma imagem visível, apresentável e exibível, uma forma a ser apreciada pelo olhar do outro/outra/diferente. Sabendo disso, Ana Cláudia trouxe questionamentos pertinentes ao grupo, os quais funcionaram como interferência pedagógica no processo de montagem coreográfica. Questionou-se sobre como esses corpos iriam ser mostrados, o que iriam usar, que cabelos seriam exibidos, o que seria vestido etc. Percebeu-se, a partir disso, que era necessário integrar nessa composição não somente movimentos livres, mas roupas, cores, cabelos e acessórios que comungassem dessa pretensão libertária. Como resultado de conversas e reflexões, o grupo optou em assumir indumentárias afro e cabelos soltos, rompendo com as formalidades estéticas adotadas nas celebrações eucarísticas para instaurar cores, alegria e festa.

Compreende-se que a produção de estéticas negras, especificamente de danças afroancestrais, desenvolve-se dentro de um processo democrático e participativo em que é fundamental

avaliar o que está sendo feito, visando gerar novas proposições. Nada pode ser imposto, tudo precisa nascer de anseios comuns, sem oprimir, sufocar ou anular as particularidades que fazem as singularidades das pessoas envolvidas. Não se pode cair em contradição cometendo os mesmos erros que a história nos aponta sobre as imposições estéticas eurocêntricas predominantes. Nesse sentido, é necessário compreender que não existe uma estética negra fechada, única e resolvida, pois cada negro é uma singularidade, cada ser é um desejo e uma verdade autônoma. Assumir uma estética negra dançante não significa usar obrigatoriamente um turbante ou dançar fielmente um passo de Orixá. Na experiência compartilhada por Ana Cláudia, cada dançarino/a/e escolheu como gostaria de estar, o que iria vestir e que tipo de cabelo iria mostrar, tendo como referência e inspiração as estéticas negras brasileiras.

Outro ganho desse processo ocorreu quando o grupo compreendeu a importância de oportunizar à comunidade o acesso ao que antes parecia estranho e incabível no espaço litúrgico. É função do artista e do/a educador/a contribuir de maneira consciente para que públicos diversos, sobretudo aqueles desprovidos de acesso aos bens culturais, ampliem e descolonizem suas visões estéticas, principalmente ao aprender a olhar, apreciar e interagir com as expressões artísticas afrorreferenciadas. O grupo sentiu-se motivado a preparar e oferecer uma dança que, a princípio, seria motivo de represálias, mas que naquele momento acabou

se tornando uma ferramenta de sensibilização e reflexão sobre as estéticas negras. A dança gerou críticas, comentários, elogios, identificações, questionamentos, mobilizou olhares e pensamentos para um lugar diferenciado, para uma outra possibilidade de ser/fazer-se corpo/dança/estética no mundo. Sua interferência despretensiosa provocou reflexão, incomodou por ser inovadora, e, o melhor de tudo, despertou aderentes e aliados que se sentiram representados pela dança.

Nessa celebração comunitária, dançou-se não somente uma coreografia que homenageou a Bíblia; foi para além dessa pretensão. A dança celebrou principalmente a reinvenção da juventude negra que compõe a comunidade, o desejo de gerar vida para derrotar a morte, de quebrar correntes para destruir a escravidão, de instaurar beleza, liberdade, alegria e fé para abolir de vez o racismo, o preconceito e a intolerância. São nesses lugares de resistência e coletivizações dos afetos que as danças afroancestrais nascem e interferem. Neles, aprendo e sigo aprendendo!



Corpo cósmico, espiralar e rodante – Ilustração de Gerson Moreno

Para todos os dias de dança que virão!

Quero pés descalços.

Sem linóleos no chão.

Que meu figurino seja minha roupa cotidiana, da vida real.

Sem maquiagem: meu rosto como ele é, com suas marcas e legados...

Que minha coreografia seja um rito de encontro, uma conspiração que se materializa e abre caminhos, portais e portas para dimensões outras. Que meu passo seja contado nas batidas do desejo livre e ultrapasse os números 7 e 8.

Afago no espaço que se ajusta com afeto, oferta bruta de movimento orgânico que não cabe em partituras e tabuadas.

Grafia de desenhos dissidentes, compostos de ondulações, remelexos, tremeliques, sacolejos, serpenteados...

Nessa cena não cabe repressão coreográfica ocidental europeia.

Que meu plano de luz possa revelar negramente todos os ângulos, espessuras, centros e diagonais, entradas, saídas, permanências e quebras; os erros da coreografia, o riso informal que não deu para segurar e o suor que escorreu molhando cabelo e pescoço. Que seja luz geral e nada seja ocultado.

Que a trilha sonora me conecte com o cosmos. Pode ser instrumental, canto, barulho, som editado, remixagem, minha própria voz ou nenhum som, com ou sem ritmo, com ou sem

contagem, na batida, no toque e na palma da mão. Que o tambor cósmico me deixe em estado de transe e comunhão!

Que meu palco seja aqui, de corpo presente, na cozinha de minha casa, na antiga carpintaria de meu pai, no asfalto e na praça, na periferia, nos caminhos, descaminhos e encruzas. Que seja na gira de Umbanda, na oca dos Tremembé e no quintal da comunidade quilombola de Água Preta.

Que minha técnica seja inquietação permanente, busca incessante, reconexão ancestral, encontro afetivo, travessia espiral e encruzilhada... Que minha técnica seja eu mesmo em estado de poesia e reinvenção: Laroyê!

Que a narrativa e poética de minha dança seja de engajamento político, inserção e interferência... De corpo comunitário, território, resistência e rebeldia popular.

Que eu seja e testemunhe uma dramaturgia do momento presente. Que jamais me domine o conforto de dramatizar e forjar um personagem que não seja eu mesmo.

Que jamais eu caia na falência estética de replicar passos e reproduzir padrões impostos. Que eu busque ser um acontecimento, um anseio de subversão e experimentação em tempo real.

Que o aqui e agora me peça para dançar, e eu possa ter coragem de viver o risco, com alegria, tesão e utopia!

(Reza-poesia-dança de Gerson Moreno)

VELHAS E NOVAS CONSPIRAÇÕES: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar enquanto se recupera.

(Eduardo Oliveira)

É necessário romper com a visão eurocêntrica e etarista que tende a supervalorizar o que é “novo” e excluir tudo o que é “velho”, lançar e vender novos produtos e descartar o que está “ultrapassado”. Construir essa reflexão, dentro da experiência de dança afroancestral, é indispensável, pois nos conduz ao reconhecimento e retorno às nossas origens profundas (Sankofa) pelo exercício pedagógico de afirmação das africanidades na tal contemporaneidade.

Portanto, o que hoje é tido como ancestral amanhã será novo, renascerá, ganhará novas corporeidades, e o que se mostra novo ou recente será deveras ancestral no futuro. O que há de vir sempre será ancestral (ContemporAncestral). O velho sempre retorna com novas roupagens e emergências, e o novo sempre terá que maturar, envelhecer, repassar seu cajado, desfazer-se de tudo que acumulou, transmitir seus conhecimentos para quem se dispõe a aprender e a seguir aprendendo.

Motivar corpos e desejos para acolher e redimensionar as velhas e novas possibilidades dançantes, eis a primeira proposição a ser assumida nessa perspectiva de aprofundamento e construção corporal afroancestral. Dessa abertura generosa, todos os espíritos/anseios pedagógicos poderão fluir e confluir nos contextos diversos de educação, experimento, criação e fruição artística.

A proposta de uma educação que reaprenda sobre as potências das relações comunitárias, reavivando as Cosmologias Circulares Afroancestrais e a importância dos grupos/coletivos artísticos assumirem a manutenção dos vínculos afetivos como sustentáculo de suas existências e atuações, parecem, a princípio, proposições utópicas que não se sustentam no cotidiano real, com seus conflitos e temporalidades próprias da pós-modernidade, porém, casos concretos, como o da Cia Balé Baião de Itapipoca-CE, apontam para possíveis transformações que não teriam como ser testemunhadas senão pelos afetos construídos e compartilhados ao longo de três décadas de resistência, irmandade e cumplicidade em pleno interior brasileiro, nordestino, cearense.

Desde que iniciamos a experiência de companhia de dança em Itapipoca, assumimos o território local como um espaço sagrado de habitação, convivência, interferência, produção e partilha de saberes-danças, o chão ancestral gerador, reduto familiar/comunitário. O primeiro aprendizado se deu ao perceber que Itapipoca é uma extensão de África, é quilombo de re-

sistência, é aldeia, é reinvenção e resistência. Estar e manter-se em Itapipoca, na periferia, estabelecendo relações diretas com a comunidade cotidianamente, é assumir uma dança enraizada na realidade concreta de seus agentes, fundida e engajada na sua casa, vizinhança, no seu terreiro ancestral. Essa pontuação demarca uma atitude política, mas, sobretudo, um reconhecimento, valorização e reverência às pessoas e aos lugares que nos deram origem e nos inspiram até hoje a crer no que acreditamos, a sermos quem somos e realizar o que fazemos.

Estamos em constante diásporas, travessias, desenhando trajetos, estabelecendo conexões com o mundo, em peregrinações incessantes, traçando passagens infinitas, mas permanecemos morando e gerando aqui em Itapipoca, aprendendo com nossos maracatus, com os forrozeiros idosos que dançam no clube do Tio Osvaldo, com os pais e mães de santo de nossos terreiros de Umbanda e Candomblé, com as comunidades quilombolas de Nazaré e Águas Pretas, com as lutas e o Torém dos Tremembé da Barra do Mundaú, com os mais recentes jovens que dançam funk nas periferias da cidade, com a juventude rural dos assentamentos que se organiza em comunidade e gera arte militante.

Em épocas em que as relações estão cada vez mais instantâneas, em que se banaliza o tempo e a durabilidade das coisas, permanecer torna-se um exercício subversivo e transformador. Ficar e abraçar o seu lugar não significa imobilidade ou estagnação, e sim movimento gerador, gesto de cuidado e zelo, locomo-

ção transformadora, fluxo de afetos criativos que assentam nesse ponto vital de coexistências e reverberam no mundo, no cosmos.

Muniz Sodré (1988) relata como os bantos do sudoeste africano se relacionam espiritualmente com a terra/espço, ensinando-nos sobre a importância de assumirmos o nosso lugar como espaço sagrado de construção e afirmação das nossas singularidades: “a conquista do espaço, do território, é antes de tudo uma tomada de posse da pessoa” (p. 62); e nos faz refletir sobre ecologia dos territórios afetivos, composição que deve agregar humanidade e natureza, indivíduos e terra: “A visão qualitativa e sagrada do espaço gera uma consciência ecológica, no sentido de que o indivíduo se faz simbolicamente parceiro da paisagem” (p. 63).

Sigo agradecido e vibrante com os encontros e aprendizados que venho consolidando nesses percursos investigativos, de maneira especial com todas as pessoas que participaram/contribuíram com o curso de extensão *Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea* e compuseram a obra *Cabeças Sagradas*, experiências fundamentais que sinalizam para proposições contra-coloniais de educação e criação artística no Ceará. Acredito na potência das redes de mobilização que se concretizam no fazer cotidiano, no trabalho militante agenciado por educadores/as em seus territórios de atuação. Por isso, vibro de alegria e esperança com as pessoas imbricadas nesse processo, tendo convicção que, independente dos escritos contidos nesse livro, esses sujeitos dançantes já estão sendo escritores/as de histórias singulares

anunciadoras de novos mundos possíveis nas bases populares, no chão concreto de suas comunidades, escolas e grupos artísticos. Há de se inspirar e aprender com essas experiências, forjar novas contaminações, novos legados e histórias inéditas a contar.

Subverter a ordem estabelecida nos contextos emergentes é fazer da potência dos afetos, presentes no Sujeito Dançante Territorial, uma expressão singular e coletiva de presença, esperança, resiliência, interação e interferência pedagógica. Façamo-nos propositivos e sigamos dançando as nossas causas afro-indígenas-populares-planetárias, habitando, agregando, interferindo e gerando! Axé e pé na estrada!

REFERÊNCIAS

AMANTINO, Marcia. PRIORI, Mary Del. **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BRASIL. MEC. SECRETÁRIA DE EDUCAÇÃO BÁSICA. DIRETORIA DE CURRÍCULOS E EDUCAÇÃO INTEGRAL. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica**. Brasília: MEC. SEB. DICEI, 2013. 542 p. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/docman/julho-2013-pdf/13677-diretrizes-educacao-basica-2013-pdf/file>>. Acesso em: 14 ago. 2017.

BRASIL. MEC. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais**. Brasília: MEC. SEF, 1998.

BAQUERO R. V. A. **Empoderamento**: instrumento de emancipação social? – uma discussão conceitual. Revista Debates, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p.173-187, jan.-abr. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/debates/article/viewFile/26722/17099>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

BOFF, Leonardo. **O caminhar da Igreja com os oprimidos: do vale de lágrimas à terra prometida**. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CAVALCANTE, Ruth; GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **Educação biocêntrica: ciência, arte, mística, amor e transformação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

CRUZ, Norval Batista. **Consciência corporal e ancestralidade africana (manuscrito)**: conceitos sociopoéticos produzidos por pessoas de santo. 2009. 200 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza-CE, 2009.

CUNHA JÚNIOR, Henrique. **Artefatos da cultura negra no Ceará (2013)**: formação de professores: 10 anos da lei nº 10.639/2003 – cadernos de textos. Fortaleza: Gráfica LCR, 2013.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África. São Paulo: Summus, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**: Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida/ Roger Garaudy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. **Movimento total, o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LIMA, Ana Rosa Fernandes de. **Le maracatu cearense sur la scene contemporaine dans l'état du Ceara au Bresil**: dialogues tissés entre danse contemporaine et danse dite traditionnelle. 2012.

Master Arts, Mention Musique, spécialité Danse Septembre 2012
Université Paris 8, Saint-Denis, Département Danse.

MACHADO, Adilbênia Freire, FARIAS, Maria Kellynia, PETIT, Sandra Haydée (org.). **Memórias de Baobá II**. Fortaleza: Impre-
ce, 2015.

MACHADO, Adilbênia Freire, FARIAS, Maria Kellynia, PETIT, Sandra Haydée (org.). **Estéticas negras**: traçando educação e pro-
dução didática. Fortaleza: Impre-
ce, 2016.

MARQUES, Clóvis Paes. A crise do corpo na sociedade contem-
porânea: uma reflexão à luz da filosofia e da bioética. **Revista
Bioethikos**, São Paulo, v. 6, n.4, p.416-421, 2012. Disponível em:
<<https://www.saocamilo-sp.br/pdf/bioethikos/98/06.pdf>>.
Acesso em: 14 ago. 2017.

MARQUES, Isabel A. **Arte em questões**. São Paulo: Digitexto, 2012.

MARQUES, Isabel A. **Linguagem da dança; arte e ensino**. São
Paulo: Digitexto, 2010.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MEDEIROS, Cléia. EGHARARI, Iradj Roberto (org.). **História e
cultura afro-brasileira e africana na escola**. Brasília: Ágere Co-
operação em Advocacy, 2008.

MESQUITA, Rinardo; DOMINGOS, Luís Tomás. *Corpubuntu: Estéticas negras de um Baião Coletivo*. In: ALVES, Maria Kellynia Farias; MACHADO, Adilbênia Freire; PETIT, Sandra Haydée (orgs.). **Estéticas negras**: traçando educação e produção didática. Fortaleza: Imprece, 2016.

MORENO, Gerson. **Dança Balé Baião**: 20 anos em companhia. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Superando o racismo na escola**. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NOGUEIRA, Renato. **O ensino de filosofia e a Lei 10.639**. Rio de Janeiro: Pallas; Biblioteca Nacional, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **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.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: corpo-dança afroancestral e tradição oral contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador**

- **intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

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

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade, a força social negro-brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1988.

SOMÉ, Sobunfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

TORO, Rolando. **Biodanza**. 2. ed. São Paulo: Olavobras, 2005.

VIANA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A dança**. 6. ed. São Paulo: Summus, 2005.

GRATIDANÇAS E ABRAXÉS

Ao Movimento de Artistas da Caminhada (MARCA), pelo impulso dado a me assumir artista militante!

A Veroni Martins, Reginaldo Veloso, Zé Vivente, Babi Fonteles e Eliane Brasileiro, por me ensinarem sobre as poéticas do saber olhar e escrever!

A Rinardo Mesquita, Marcos Braga, Orlângelo Leal Martins, Rubnildo de Lavor, Jonnas Cordeiro, Juscelino Santos, Antônio Alves e Moésio Melo, pelo nosso encontro nessa existência para tecermos histórias de vida/arte!

A Antônio Danisneo (Cacheado Braga), Edileusa Inácio, Benedita Márcia, Zé Viana Júnior, Edilene Soriano, Vaneila Ramos, Ernany Braga, Rafaela Lima, Gil Oliveira, Idelfonso Andrade, Agricelha Andrade, Glacieli Farias, Ronny Souza, Alex Pacheco, Pergentino Davi, Gidalto Paixão, Monteiro Fernandes, Possidônio Montenegro, Rubens Lopes, Thiago Soares, Nazaré Cosmo, Nathália Aguiar, Dona Toinha quilombola, Nívea Jorge, Felipe Castro e Souza Frota, pelos afagos e construções dançantes, do interior para o mundo!

A Andrea Bardawil, Silvia Moura, Flávio Sampaio, Carlos Simioni, Lia Rodrigues, Marcelo Evelin, Isabel Marques, Rui Moreira, Kiusam de Oliveira, Regina Advento, Ruth Cavalcante, Benjamin

Abras, Norval Cruz, Djam Neguim e Bruno de Jesus, mestras/mestres, companheiros/companheiras de ontem e hoje, cúmplices de saberes e construções que ganham corpo em minha trajetória!

Aos quilombos de Água Preta (Tururu) e Nazaré (Itapipoca), pelo reencontro com os afroAfetos comunitários!

A Antônio Biêga, Socorro Andrade e o Maracatu AZ de Espadas de Itapipoca, por ter me revelado o bailado negro itapipoquense! (Em memória)

Ao Ilê Axé Ogum Ja, em especial ao meu eterno Babalorixá Pai Mesquita de Ogum, pelo aprendizado, proteção e fortalecimento espiritual! (Em memória)

A Adilbênia Machado, Emyle Daltro e Joubert Arrais, pelas motivações, interferências e contribuições preciosas na aventura de ler e escrever sobre/para/com danças!

Às/aos amadas, amados e amades: Ana Cláudia Moreira da Silva, Ana Edwiges Silva Bento, Áureo Akin Lima Lopes, Bianca Rodrigues Holanda, Ciana Maria de Costa Braga, Francisca Maria Rodrigues Sena, Francisco Sebastião Frota da Costa, Gabriel Victor Barbosa de Sousa, Iury Natasha Vieira de Oliveira, Jean Oliveira Brito, Jeannette Filomena Pouchain Ramos, José Régys Gomes do Nascimento, Jobson Viana de Oliveira, Júlia Manta Correia Lima Araújo, Juliana Araújo Peixoto, Kênia Maria do Nascimento Pinheiro, Laylson Bruno Bezerra Maia, Lucas Siqueira Gomes

Barbosa, Marcos Antônio Melo Oliveira, Magdalena Kuehne, Maria Isabel Santos da Silva, Maria Liliana Miranda da Costa, Marlon Procópio Martins, Matheus Araújo Tabosa, Mayara Silva dos Santos, Nara Corrêa Vargas, Nivea Jorge Nogueira, Poliana Maria da Costa, Possidônio Teles Montenegro, Raquel Soares dos Santos e Yuri Salgado de Souza, pelas participações/compartilha/aprendizados e descobertas ao longo do curso: “Corporeidades afroancestrais na cena contemporânea”, reduto afetivo de minha pesquisa em 2017 na cidade de Fortaleza-CE.

À amada Sandra Petit, minha honrosa orientadora do Mestrado na UFC, pelo cuidado, zelo e amparo de Iemanjá!

A Paulo Freire, Mercedes Babbista, Augusto Omolu, Germaine Acogny e Antônio Bispo! Suas onipresenças me impulsionam a seguir dançando/ensinando/aprendendo!

Este livro foi composto nas tipografias Book Antiqua e Source Sans/Code.
Miolo impresso em papel Pólen Soft 80 g/m², capa em
Cartão Triplex 250 g/m². Impresso pela Gráfica LCR.

SOBRE O AUTOR



Gerson Carlos Matias de Sousa (Gerson Moreno) é artista interdisciplinar nas linguagens dança, performance, artes visuais, audiovisuais e poesia, atuante há mais de 30 anos em Itapipoca-CE. Desenvolve projetos de pesquisa, criação, ensino e produção em artes engajadas nas estéticas e narrativas afro-indígenas-interioranas, bem como suas implicações na contemporaneidade. É graduado em Pedagogia (FACEDI/UECE), especialista em Educação Biocêntrica e mestre em Educação (UFC), onde aprofundou as danças afroancestrais em confluência com a “Pretagogia”.

Fundou a Cia Balé Baião (1994) e a Escola Livre Balé Baião (2005). Coordena o Ponto de Cultura Galpão da Cena de Itapipoca e articula ações colaborativas com artistas do Brasil (Bahia, Pernambuco, Piauí, Minas Gerais), e do exterior (Cabo Verde e Colômbia). Atualmente, é diretor da Cia Balé Baião e supervisor da Gerência de Educação para as Relações Étnico-raciais, vinculado à Secretaria de Educação de Itapipoca.



Territórios de Criação

Publicação de Pesquisas e Concessão de Bolsas para Mobilidade Formativa

A Editora da Uece acredita no poder da arte e da cultura como direitos básicos do ser humano. Por isso, tem investido na publicação de obras que disseminam as riquezas do pensamento e da criação artística do Ceará e, para permitir cada vez mais o acesso e a difusão desses temas, criou, em parceria com a Secretaria da Cultura do Ceará, o selo Arte, Cultura e Conhecimento. Agora celebramos a publicação da coleção Territórios de Criação, com vinte estudos sobre arte e cultura, selecionados por meio de edital, para que essas vozes do sonho, da diversidade, das identidades, dos encantos, do hoje e das tradições sejam preservadas e difundidas.

Cleudene Aragão
Diretora da Editora da Uece



Este projeto é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, com recursos da Lei Paulo Gustavo (Lei Complementar n. 135/2022)

