

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO



**POR UMA PEDAGOGIA
DOS CORPOS NEGROS:
O GRUPO TERRACOTTA
E O PROJETO
DANÇANDO A NOSSA COR
NO CONTEXTO DA
ARTE-EDUCAÇÃO
EM UBERLÂNDIA**

*DANÇANDO A
NOSSA COR*

DICKSON DUARTE PIRES

Uberlândia/MG
2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**POR UMA PEDAGOGIA DOS CORPOS NEGROS:
O GRUPO TERRACOTTA E O PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR NO
CONTEXTO DA ARTE-EDUCAÇÃO EM UBERLÂNDIA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação – Doutorado - da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito obrigatório para obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de Pesquisa: Saberes e Práticas Educativas

Orientador: Prof. Dr. Narciso Laranjeiras Telles da Silva

DICKSON DUARTE PIRES

**Uberlândia/MG
2019**

**Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

P667	Pires, Dickson Duarte, 1979-
2019	POR UMA PEDAGOGIA DOS CORPOS NEGROS: [recurso eletrônico] : O GRUPO TERRACOTTA E O PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR NO CONTEXTO DA ARTE-EDUCAÇÃO EM UBERLÂNDIA / Dickson Duarte Pires. - 2019.
<p>Orientador: Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Educação. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.2427 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p>	
<p>1. Educação. I. Larangeira Telles da Silva, Dr. Narciso , 1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Educação. III. Título.</p>	
CDU: 37	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

**POR UMA PEDAGOGIA DOS CORPOS NEGROS: O GRUPO TERRACOTTA E
O PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR NO CONTEXTO DA ARTE-
EDUCAÇÃO EM UBERLÂNDIA**

Tese de doutorado, requisito obrigatório para obtenção do Título de Doutor em Educação junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Uberlândia, 28 de julho de 2019

BANCA EXAMINADORA

Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva
Doutorado em Teatro 2001 - UNIRIO
Instituição de trabalho: IARTE/PPGED/UFU
Orientador

Dr.^a Elenita Pinheiro de Queiroz Silva
Doutorado em Educação - 2010 - UFU
Instituição de trabalho: PPGED/UFU
Membro Interno

Dr.^a Renata de Lima Silva
Doutorado em Artes - 2010 - UNICAMP
Instituição de trabalho FEFD/UFG
Membro Externo

Dr.^a Mara Lucia Leal
Doutorado em Artes Cênicas - 2011 - PPGAC/UFBA.
Instituição de trabalho: IARTE /UFU
Membro Interno

Dr.^a Polyana Aparecida Roberta da Silva
Doutorado em Educação - 2014 - PPGED /UFU.
Instituição de trabalho: IFMT/Campus Uberlândia Centro/Reitoria
Membro Externo

Dr. Gerard M. Samuel
PhD Doctoral - 2016 - UCT
Universidade de Cape Town - África do Sul
Professor Convidado



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 156 - Bairro Santa
Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902



Telefone: (34) 3239-4212 - www.ppged.faced.ufu.br -
ppged@faced.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Educação				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico, 33/2019/223, Programa de Pós-graduação em Educação - PPGED				
Data:	Vinte e oito de agosto de dois mil e dezenove	Hora de início:	09:21	Hora de encerramento:	13:40
Matrícula do Discente:	11513EDU011				
Nome do Discente:	DICKSON DUARTE PIRES				
Título do Trabalho:	"POR UMA PEDAGOGIA DOS CORPOS NEGROS: O GRUPO TERRACOTA E O PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR NO CONTEXTO DA ARTE-EDUCAÇÃO EM UBERLÂNDIA"				
Área de concentração:	Educação				
Linha de pesquisa:	Saberes e Práticas Educativas				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	"Artista-Docente: modos de formar, maneiras de agir - Parte I: Práticas Latino Americanas"				

Reuniu-se no Anfiteatro/Sala 1G145, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Educação, assim composta: Professores Doutores: Renata de Lima Silva - UFG; Polyana Aparecida Roberta da Silva - IFTM; Elenita Pinheiro de Queiroz Silva - UFU; Mara Lucia Leal - UFU e Narciso Larangeira Telles da Silva - UFU, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da**



Silva, Professor(a) do Magistério Superior, em 28/08/2019, às 13:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **RENATA DE LIMA SILVA, Usuário Externo**, em 28/08/2019, às 13:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Polyana Aparecida Roberta da Silva, Usuário Externo**, em 28/08/2019, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2019, às 13:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elenita Pinheiro de Queiroz Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 28/08/2019, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1501017** e o código CRC **4565B55A**.

Referência:

Processo

nº

23117.076625/2019-59

SEI nº 1501017

External Examiner's Report

PhD candidate: Dickson DuArte Pires
University: Federal University of Uberlândia, Minas Gerais, Brazil
Title: **Por uma Pedagogia dos Corpos Negros: O Grupo TerraCotta e o Projeto Dançando a Nossa Cor no contexto da Arte-Educação em Uberlândia.**
For a Black Body Pedagogy: The TerraCotta Group and the Dancing Our Color Project in the Context of Arts Education in Uberlândia.

Any examination of research work that was conducted in the creative and performing arts, specifically Dance faces many challenges not the least of which is how to account for the embodied experience and a semiotic dimension that may flow from such phenomena and existence. The candidate – Dickson DuArte Pires is to be commended for his exhaustive and comprehensive account of a study that has centred around the black dancing body, representations of Blackness, of African diasporic voices and contemporary Afro-Brazilian performance itself. His thesis set outs to interpret challenges of such fields within contemporary education in Uberlândia over the period 2007 to 2014.

I have had access to video material discussed hereafter and thus my critical comments relate only to these research outputs which I trust the Doctoral Examining Committee will nevertheless find beneficial.

The candidate in presenting a selection of video material provides a background and introduction of the Brazilian contextual landscape in terms of contemporary dance and its pedagogy and suggests that an absence of a purposeful focus of the study of the complexity of black culture can be addressed through dance and the arts. His critical questions are multiple and therefore his enquiry is broad. This is both a strength and challenge for the thesis of affirmation that he has chosen. He argues: What dance forms are being taught (and learnt) at local schools and other urban spaces in Brazil? By whom? And in what roles are artists-pedagogues engaging when it comes to notions of Blackness eg. facilitators of these exchanges. What is being reproduced and how is certain dances be recycled? How are some dance forms acting as spaces of innovation and producers of new knowledge?

The documentary “Dançando a Nossa Cor” was launched in Uberlandia in November 2014 and provides a rich account of this PhD candidate’s research work. It was supported by Digiteca Films and other resources of UFU. In the documentary we glean insights into the formative choreographic and artistic processes of TerraCotta Afro-Contemporary dance group.

The thesis engages with multiple dance languages of capoeira, afro dance and hip hop to highlight certain peripheral voices and further subfields such as masculinities in Afro Latin, afro Brazilian dance eg. *Homem* (2011) and is explored widely. He focusses his methodology on an age range of the Brazilian population zoning directly on primary school children in Uberlandia appropriately unpacking the contexts and interstices in which black culture is (and is not) being interrogated. There are several supporting testimonials from teachers, students, parents, school managers as well as artists of the dance company. This multimodal research methodology is one of the key markers of the high quality and consistency of his research. Several schools from the

Municipality of Uberlandia were invited to participate in his exchange and deepening investigation of his research field. It is unclear as to what extent and how, if any, pre-performance data was generated and thus gathered as most of the documentary accounts for post-performance reflections are outputs. These are noted as supplementary material for wider pedagogical approaches for teachers, art educators, public managers and continuing education programs instructors. In summary, this researcher is very mindful of closing the cycle between artistic praxis and education theory.

The video material traces the TerraCotta group's choreographic works from 2008, beginning with its earliest explorations of a Black Diaspora particularly in terms of dance languages and religious practices. An interest in the marginal position of some religious practices and therefore a deliberate selection of Orishas for aesthetic shifts is noteworthy. This was for me significant as it reflected the candidates careful interplay of ritual and performance and the manner in which complex ideas can be introduced and then sustained to a growing audience.

The claim for a widening support base of black affirmation and a Black Consciousness (see Bikos's [1978] *I write what I like*; Fanon's [1952] *Black Skins, White Masks*) from TerraCotta's audiences becomes most evident in the work that is located in the heart of the urban population. According to Pires,

"Anjos d'Água" (Water Angels) premiered in 2010 as a proposal for dialogues with elements of the city and its contemporary landscapes. Rethinking in what ways it would be possible to re-occupy the water fountain, symbol of the modernist architectural concepts of the city of Uberlândia / MG. In this urban choreography, water and its functions in society are always questioned. The dialogue of bodies and architectural elements is one of the conceptual premises of the work that presents solutions that, while resorting to the aesthetics of contemporary dance, also proposes humorous scenes and interaction with the public. At first, the show presents a deconstruction of the iconic imaginary of the "ethereal angels" that translate into the figures of urban heroes. Scuba divers who become sunbathers on an imaginary beach, circumscribed at the contemporary debate of the city, are the routes that determine the narratives. Revisiting the territories through dance and proposing another look at the city is one of the concerns of the project that aims to re-sensitize the "places" and return them to their owners: the inhabitants. The occupation of public spaces, the preservation of water and the problems of urban violence are the creative motto of the show that has unusual images, music and elements such as old watering cans and colorful beach towels."

One of the highlights of the candidate's works must be the haunting trio Soul de Terra – Strange Fruit in which the iconic cries of Billie Holiday, quivering bodies and stark lighting become etched in our minds. In this disturbing work, audiences are confronted not only with 'Black bodies swinging in the poplar trees ...' but sickening questions of shared and a deeply scarred ancestry that remains located in contemporary Brazil. Through this work and others we see the researcher's abilities to examine various modes of alterity and reveal several traditional Brazilian manifestations. He is most successful in unearthing and then exposing in sophisticated and poetic ways often the painful experiences of many black lives. Through such artistry he has integrated his research and offered new aesthetic and pedagogic dimensions.

Recommendation: Pass

Signed: Dr Gerard M Samuel.

Date: 25 August 2019.

AGRADECIMENTOS

Em especial aos meus pais Izabel Cristina Duarte Pires e João Geraldo Pires por todo amor, suporte, apoio e incentivo na vida pessoal e profissional, e também a Valdene Ferreira Nunes que carinhosamente organiza meus espaços cotidianos.

As minhas Mães de Cabeça, N’Ginja Elpídia de Oliveira de Ogùm e
Yalorixá Maria da Graça de Xangò.

A amiga de vida doutoral e profissional no IFTM Liciane Mateus da Silva com quem dividi as incertezas dos processos de pesquisa.

Às amigas Gilda Pires de Borges Lima, Cida Perfeito, Neibe Leane, Maluh Pereira, mulheres que incondicionalmente estão ao meu lado.

Aos amigos Rogério Vidal, Diogo Sanquette, Saul Pires, Bruno Mendes Silva, Marival Baldoíno de Santana que como irmãos sempre estão com a mão estendida.

A Cristiane Machado de Resende e Sonia Maria Rodrigues que me ajudam fisicamente e emocionalmente a construir a melhor versão de mim mesmo.

Aos integrantes do Grupo TerraCotta em especial Erickson Damsceno, Gustavo Limírio e Jemerson Carlos Bob pela perseverança e coragem em resistir enquanto jovens artistas negros;

Aos amigos do IFTM Campus Uberlândia Centro em especial André Luiz Oliveira, Sírley Cristina Oliveira, Marcio Bonesso, Gyzely Suely Lima, Karina Estala Costa e Cristiano Borges dos Santos com quem busco respaldo nos devaneios intelectuais.

Aos ex-alunos e agora parceiros de trabalho Brendon Mota Alves e Vinícius Carvalho Cazarotti pelo suporte técnico dispensado nessa pesquisa.

Ao Professor Gerard M. Samuel pelo aprendizado e trocas artísticas realizadas na Escola de Dança da Universidade de Cape Town.

Ao professor Narciso Telles pela dedicação, parceria estabelecida e ensinamentos nos longos quatro anos de pesquisa e produção dessa tese de doutorado.

Muito obrigado!

EPÍGRAFE

Strange Fruit

Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia, sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop

By: Abel Meeropol

Strange Fruit - Nina Simone
Álbum: Pastel Blues
Lançamento: 1965
Gênero: Jazz
<https://www.youtube.com/watch?v=BnuEMdUUrZQ>

Documentário Dançando a Nossa Cor - Uma proposta de Arte-Educação no cumprimento da Lei Federal 10639/03



Dançando a Nossa Cor - Uma proposta de Arte-Educação no cumprimento da Lei Federal 10639/03
50 visualizações

DIGITECA Filmes
Publicado em 1 de ago de 2019

Parte Integrante da tese de doutorado do pesquisador em culturas negras e arte-educador Dioksan Duarte Pires o documentário Dançando a Nossa Cor é uma produção DIGITECA Filmes com recursos da Diretoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão da UFU. Lançado em novembro de 2014, com tiragem inicial de 1.500 cópias, esse material se configura para além do registro das atividades formativas e artísticas do TerraCotta Dança AfroContemporânea articuladas em diversas escolas da rede pública municipal de Uberlândia. O resultado dessa produção audiovisual além de apresentar parte da narrativa artística do grupo contém um volume significativo de depoimentos de professores, estudantes, gestores escolares e artistas que apresentam o panorama específico sobre o debate das culturas negras nos desafios da educação contemporânea em Uberlândia, entre 2007 e 2014. Material de apoio para abordagem pedagógica destinado a professores, arte-educadores, gestores públicos e programas de formação continuada em processos educativos.

INSCREVER-SE 64

Link: <https://www.youtube.com/watch?v= XZQiDtFYho&t=11s>

RESUMO

A presente tese de doutorado localiza-se no campo prático, epistemológico e conceitual das interrelações da arte e da educação com vistas a ressaltar perspectivas contemporâneas para o fazer educativo. Apresenta como objeto de análise parte da produção artística do Grupo TerraCotta Dança AfroContemporânea (2008 – 2014) com amplo destaque para o projeto Dançando a Nossa Cor, sublinhando as ações decorrentes da 3^a temporada- 2013. Por meio da investigação de documentos físicos, arquivos sonoros e acervo fotográfico do grupo e da Secretaria Municipal de Cultura buscou-se subsídios para as análises apresentadas acerca da produção cultural negra e parte de seus processos formativos e identitários, referendando o contexto cultural da cidade de Uberlândia nas décadas de 1990, 2000 e 2010. Recursos da história oral e instrumentos de análise de material multimídia também compõe os processos metodológicos que além de tratar dos argumentos e objetos de pesquisa prospectam a questão das violências imputadas aos corpos negros sobretudo nas dimensões: física, simbólica, afetiva, psicológica e social. O trabalho realizado em escolas das redes públicas, por meio apresentações artísticas, cursos e palestras, objetivou contribuiu para a formação de docentes para o trato com a cultura negra frente aos processos de discriminação racial subjetiva e institucional, além de estabelecer caminhos para a discussão e implementação da Lei Federal 10.639/03. Os diálogos teóricos apresentam parte dos estudos decoloniais na perspectiva das epistemologias do sul e as implicações do conceito de alteridade, negritude e etnicidade relacionados ao corpo negro afro-brasileiro e latino-americano sobretudo apresentando o conceito de ‘corpos enegrecidos’. As análises estabelecidas nos campos artístico e educacional articularam a natureza da cultura negra popular que se (re)constrói pela musicalidade, dança e iconografia no trajeto de reterritorialização dos corpos negros no contexto da escola e da cena. Como resultado (em processo) o texto da tese sugere reflexões que podem contribuir para enfretamentos dos protocolos de racismo, discriminação e epistemicídio negro com vistas a reconhecer a relevância dos saberes negros no contexto da arte e da educação contemporânea.

Palavras-chave: Arte Negra Contemporânea; Educação para as relações étnico-raciais; Lei Federal 10.639/03; Epistemicídio Negro; Formação docente.

ABSTRACT

This doctoral dissertation is located in the practical, epistemological and conceptual field of the interrelationships of art and education with a view to highlighting contemporary perspectives for educational practice. It presents as object of investigation part of the artistic production of the *TerraCotta DançaA AfroContemporânea* Group (2008 - 2014) with broad emphasis to the project *Dançando a Nossa Cor*, highlighting the actions arising from the 3rd season- 2013. Through the investigation of physical documents, sound files and photographic collection of the group and the Municipal Secretariat of Culture were sought subsidies for the analysis presented about black cultural production and part of its training and identity processes, endorsing the cultural context of the city of *Uberlândia* in the 1990s, 2000 and 2010. Resources of oral history and instruments of analysis of multimedia material also make up the methodological processes that, in addition to addressing the arguments and objects of research, address the issue of imputed violence, black bodies especially in the dimensions: physical, symbolic, affective, psychological and social. The work carried out in public schools, through artistic presentations, courses and lectures, aimed to contribute to the training of teachers in dealing with black culture in the face of processes of subjective and institutional racial discrimination, as well as establishing ways for discussion and discussion the roles for implementation of Federal Law 10.639 / 03 process which includes black people history and culture as a mandatory part of the brazilian educational system, for instance amended the Law on Guidelines and Bases (*LDB* - 9.394 / 1996) establishes the guidelines and bases of national education, to include in the official curriculum of the education system, the obligation of "Afro-Brazilian History and Culture" subject. The theoretical dialogues present part of the decolonial studies from the perspective of southern epistemologies and the implications of the concept of otherness, blackness and ethnicity related to the Afro-Brazilian and Latin American black bodies, especially presenting the concept of 'blackened bodies'. The analyzes established in the artistic and educational fields articulated the nature of the popular black culture that is (re) built by musicality, dance and iconography in the path of reterritorialization of black bodies in the context of school and scene. As a result (in process) the thesis text, as a consequence of the continuos efforts, suggests reflections that may contribute to confronting the processes of racism, discrimination and black epistemicide with a view to recognizing the relevance of black knowledge in the context of contemporary art and education.

Keywords: Contemporary Black Art; Education for ethnic and racial relations; Federal Law 10,639 / 03; Black Epistemicide; Teacher training qualification.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: CORPO E TRAJETORIALIDADES - GRAFIAS EM PROCESSO DE (RE)TERRITORIALIZAÇÃO	15
NOTAS SOBRE O CORPO NEGRO E EDUCAÇÃO: LEGISLAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS DE REFERÊNCIA	21
DIÁLOGOS RESSONANTES E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA PESQUISA	22
FLUTUAÇÕES SEMIÓTICAS: ESBOÇOS DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS	27
COSTURAS EXPOSTAS: OS PROCESSOS METODOLÓGICOS	30
1 ETNICIDADE, NEGRITUDE E BRASILIDADE: ARRANJOS CONCEITUAIS DA PESQUISA NA CONTRIBUIÇÃO DO PENSAMENTO DECOLONIAL	36
1.1 ETNICIDADE ENQUANTO TERRITÓRIO EM DESLOCAMENTO	37
1.2 VENTOS DO SUL: VIAS PARA UM PENSAMENTO SEMIOLÓGICO DECOLONIAL	42
1.3 DANÇANDO O OUTRO: A PERSPECTIVA DA DANÇA SUL-AFRICANA NO DEBATE DAS TEORIAS ARTÍSTICAS DECOLONIAIS	44
1.4 FRANTZ FANON E ACHILLE MBEMBE: O CORPO NEGRO COMO EPISTEMOLOGIA DO PENSAMENTO	49
1.5 POR PERCEPÇÃO CRÍTICA DO CONCEITO DE BRASILIDADE ENQUANTO PARADIGMA PARA UM PENSAMENTO ESTÉTICO DECOLONIAL	62
1.6 AFRICANISMOS E RECONSTRUÇÃO SIMBÓLICA: MITOLOGIAS DA NEGRITUDE NO CONTEXTO DA AFROBRASILIDADE	67
2 NEGRAS GRAFIAS EM OUTROS TRAJETOS – PANORAMA DAS ESTÉTICAS NEGRAS E OS PROCESSOS FORMATIVOS DAS DANÇAS AFRODESCENDENTES EM UBERLÂNDIA	72
2.1 A RUA COMO ESTÉTICA – DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS PARA CORPOS NEGROS	74
2.2 CORPOS PRIMITIVOS - GRUPO CULTURAL DE DANÇA AFRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLANDIA	80
2.3 WULTO'S COMPANHIA DE DANÇA E O LEGADO DE FORMAÇÃO DE ARTISTAS NEGROS DE UBERLÂNDIA A PARTIR DA DANÇA AFRO	94

2.4. PROJETO PASSO A PASSO DE DANÇA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS DA DANÇA AFRO PRIMITIVA	96
3 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CORPO NEGRO: ESPAÇOS REVERBERADOS DE FORMAÇÃO CRÍTICA E (RE)IDENTIDADE ARTÍSTICAS	110
3.1 PROJETO TRAÇOS - O CORPO NEGRO E SUAS IDENTIDADES: ESPAÇO PARA O INTERCÂMBIO DE EXPERIÊNCIAS	111
3.2 PROJETOS INSOLUSDEDANÇA: PEDAGOGIAS COMPARTILHADAS ENTRE CORPOS NEGROS	115
3.3 MATRIZES E REVERBERAÇÕES - O CORPO NEGRO E SUAS IDENTIDADES: O FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO 22 ^a ED./2010 COMO TERRITÓRIO AQUILOMBADO	118
3.3.1 Movimento e Método - 3º Seminário Pedagógico do Festival de Dança do Triângulo	120
3.3.2 Processos formativos dos Projetos Sociais: O corpo negro do Afeto	126
3.4 (RE)TERRITORIALIZAÇÕES E MEDIAÇÕES ESTÉTICAS: MÚLTIPLOS ENTENDIMENTOS DO CORPO NEGRO NA CENA DO FESTIVAL	136
3.4.1 Do íntimo ao midiático: Sobre quais corpos negros fala Luiz de Abreu?	145
3.5 ENTRE A PEDAGOGIA DA CENA E A FORMAÇÃO SUBJETIVA: O FESTIVAL DE DANÇA COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA E ESTÉTICAS PARA O DISCURSO DO TERRACOTTA	151
3.6 A REMONTAGEM DO ESPETÁCULO “HOMENS” DA RUI MOREIRA CIA DE DANÇA – DESAFIOS ESTÉTICOS E PEDAGÓGICOS	159
4 DANÇANDO A NOSSA COR: POSSIBILIDADES DA DANÇA E DA MÚSICA COMO EXPRESSIVIDADES NEGRAS NO IMAGINÁRIO PEDAGÓGICO CONTEMPORÂNEO	173
4.1 DO CONGADO AO CANDOMBLÉ: RESSIGNIFICAÇÕES DOS CANTOS DAS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA AFRO BRASILEIRA NO CONTEXTO ESCOLAR	175
4.1.1 Escambo 1: Uberlândia-Salvador: aspectos inerentes aos espaços não formais de educação relacionados com as culturas de matriz africana	180

4.2 DO TAMBORIM AO ATABAQUE: REFLEXÕES SOBRE A PERCEPÇÃO SOCIAL DA MÚSICA NEGRA NO ESPAÇO-TEMPO DA ESCOLA SOB A PERSPECTIVA DA RECONTEXTUALIZAÇÃO DOS SABERES	184
4.3 TRAJETOS REPERCUSSIVOS: A CORPORALIDADE E O MOVIMENTO NA CONSTRUÇÃO DOS CORPOS NEGROS PARA UMA DANÇA DIDÁTICA	200
4.3.1 Corpo, dança e africanidades: complexos trajetos marcados pela violência	202
4.4 DE ANGOLA AO GUETO: TERRAS E MEMÓRIAS – DO AXÉ ÀS DANÇAS AFRO DOS ORIXÁS: RESSIGNIFICAÇÕES POSSÍVEIS NO PROCESSO (RE)COREOGRÁFICO	205
4.4.1 Entre a ancestralidade e o ritual: o reposicionamento da gestualidade no contexto das narrativas coreográficas	213
4.4.2 Do gesto sagrado ao pátio da escola: a recontextualização como instrumento de abordagem da Dança dos Orixás no contexto educacional	217
4.4.3 Escambo 2: Uberlândia-Salvador: percepções do corpo em movimento nas estéticas das danças Afro propostas entre a Tradição e a Contemporaneidade	222
4.5 ROTAS DE RESISTÊNCIA E A DANÇA DE RUA DE UBERLÂNDIA: HERANÇAS DE UM CORPO POLÍTICO, TRANSGRESSOR E RESSIGNIFICADO	227
4.6 MASHUP BRASIL E O CENÁRIO DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA EM DIÁLOGOS (TRANS)CONTEMPORÂNEOS	234
5 PEDAGOGIAS (DES)INTERDITADAS: PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DO GRUPO TERRACOTTA POR MEIO DO PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR	248
5.1 A ESCOLA PÚBLICA E O CORPO APRISIONADO – PERSPECTIVAS DE UMA EDUCAÇÃO QUE INTERDITA AS PRÁTICAS CORPORAIS E OS SABERES PRÓPRIOS DAS CULTURAS NEGRAS	251
5.2 VIDEODOCUMENTÁRIO DANÇANDO A NOSSA COR – DIÁLOGOS POSSÍVEIS A PARTIR DE UM CORPO-LINGUAGEM EM MOVIMENTO	264
5.3 CARTILHA DANÇANDO A NOSSA COR: UMA PROPOSTA DIDÁTICA PARA PEDAGOGIAS NEGRAS CONTINUADAS	270
6 PEDAGOGIA DAS IMAGENS: O REGISTRO FOTOGRÁFICO COMO POTÊNCIA POÉTICA NA CONSTRUÇÃO DE CORPOS [RE]CONTEXTUALIZADOS	275

**CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERCEPTIVAS DO CORPO NEGRO NO
CRUZAMENTO PARADIGMÁTICO ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO** _____ 287

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____ 294

Meu nome é Jemerson Carlos, mas todo mundo me chama de Bob, acho que por ser menor, mais fácil. Tenho 23 anos, pobre, filho de mãe solteira e negra! Tento ser bailarino como vocês puderam ver agora! Danço a 6 anos! Danço contemporâneo, breakdancing e outros estilos da tão em moda "Danças Urbanas". Pratico capoeira desde os 9 anos. Como negro de periferia, danço também no congado, fui algumas vezes em terreiros de umbanda, candomblé e desfilei em escolas de samba. Tive que percorrer vários caminhos até conhecer de fato algo que me leve a estar num palco ou outro espaço de arte.

apresentação

APRESENTAÇÃO: CORPO E TRAJETORIALIDADES - GRAFIAS EM PROCESSO DE (RE)TERRITORIALIZAÇÃO

*No exercício máximo do biopoder,
o racismo representa a escolha de quem deve ser eliminado,
numa morte que pode ser tanto física quanto política ou simbólica.*

Achille Mbembe

A presente pesquisa, localizada no campo da arte-educação, tem como objetivos gerais, contribuir para o desenvolvimento do pensamento científico e artístico, que trate das ideias de corpo, expressividade e experiência no contexto escolar. Buscando borrar os limites das metodologias e ações presentes nos espaços formais e informais da educação, o estudo visa observar, sensoriar e documentar experiências e referências que corroboram com os debates sobre os saberes e práticas educacionais, com especial interesse para a dimensão do corpo físico, simbólico e afetivo, presentes nesses processos.

Os estudos contemporâneos, que em sua maioria tomam por objeto as relações no ambiente escolar, ressaltam a necessidade de repensar e reconstruir modelos de gestão administrativa, formação continuada dos professores e a procura por novas tecnologias didáticas, que acompanhem as ágeis e radicais mudanças da sociedade. As demandas de formação profissional dos professores, bem como as necessidades formativas dos estudantes, decorrentes da desafiadora realidade escolar brasileira, apontam o trabalho coletivo, participativo e integrado, como possível caminho. Segundo Imbernón (2009), cabe ao trabalho colegiado e integrado entre os vários agentes que atuam na escola, a reflexão verticalizada dos métodos de ensino e aprendizado, a fim de encontrar soluções para as situações-problema do cotidiano da sala de aula - o que, por sua vez, vai fazer com que o caráter individualista, atribuído à atuação e à formação docente, também seja esmaecido.

Outro ponto nodal, presente nas relações do espaço escolar, e que de algum modo, está tangenciado nesta tese, diz respeito às lacunas na formação do educador, que apresenta uma inóspita noção da realidade com que se confrontam em algum ponto de sua prática profissional. Conforme aponta o educador Antônio Joaquim Severino, a educação, como prática socialmente institucionalizada, deveria preparar os indivíduos para os domínios necessários ao tríplice universo que rege sua existência concreta, sem, contudo, privilegiar qualquer uma, em detrimento das outras.

Numa sociedade organizada, espera-se que a educação, como prática institucionalizada, contribua para a integração dos homens no tríplice universo das práticas que tecem sua existência histórica concreta: no universo do trabalho, âmbito da produção material e das relações econômicas; no universo da sociabilidade, âmbito das relações políticas; e no universo da cultura simbólica, âmbito da consciência pessoal, da subjetividade e das relações intencionais. (Severino, 2002, p.11)

É salutar que o professor se perceba no sistema educacional de forma global, que traga suas experiências e vivência, para além de sua formação acadêmica. Nesse sentido, é necessário aprimorar a consciência de que o ato de educar não se resume ao espaço escolar, e ainda, que qualquer perspectiva de transformação social exige uma prática coletiva contra-hegemônica, que não se restringe à escola, nem enquanto espaço de aprendizado, nem tão pouco como organização social do saber. Ao se considerar a escola na perspectiva do dinamismo e da singularidade dos diferentes contextos, sobretudo os culturais, é perceptível a inadequação dos modelos de formação de professores que ainda se pautam pela racionalidade técnica do início do séc. XX. É urgente que o pensamento pedagógico decline do emprego de simples técnicas ou eleição de estratégias canônicas e pré-determinadas, que não são capazes de enfrentar as situações de tensão, conflitos e jogos de interesses preconizados pelas diferentes identidades que habitam o espaço escolar. Assim, somos afeitos ao raciocínio da ZIBETTI, M. L. T.; SOUZA, M. P. R (2007) ao colocar que:

O modelo da racionalidade técnica, característico dos anos 1970 e que dominou durante mais de uma década a área da formação docente, passa a ser substituído pelos argumentos da racionalidade prática que considera os professores como profissionais reflexivos, investindo na valorização e no desenvolvimento dos saberes docentes e na consideração destes como pesquisadores e intelectuais críticos. (ZIBETTI; SOUZA, 2007, p.249).

Outra problematização que justifica a presente proposta, é uma reflexão sobre a prática do professor em relação aos temas, currículos e conteúdos, que historicamente não fizeram parte da formação docente tradicional, e assim, não integram a bagagem cultural do professor, o que também se estabelecerá nesta pesquisa como um complicador. Uma vez que a escola brasileira, em determinadas situações, ainda segue o modelo herdado do processo de colonização, no qual a figura do professor se impõe como protagonista do saber, a ele cabe, exclusivamente, a condução dos meios e dos modos de transmissão do conhecimento de percepção prática, utilitarista e imediatista.

Segundo o pedagogo René Amigues (2004), a atividade docente como veículo transformador de realidades destina-se não apenas aos estudantes, mas também à instituição que o emprega, aos pais e a outros profissionais envolvidos, portanto:

A atividade não é a de um indivíduo destituído de ferramentas, socialmente isolado e dissociado da história; pelo contrário, ela é socialmente situada e constantemente mediada por objetos que constituem um sistema [...] No conjunto, a atividade pode ser considerada o ponto de encontro de várias histórias (da instituição, do ofício, do indivíduo, do estabelecimento), o ponto a partir do qual o professor vai estabelecer relações com as prescrições, com as ferramentas, com a tarefa a ser realizada, com os outros (colegas, administração, alunos, pais...), com os valores e consigo mesmo (AMIGUES, 2004, p.41-45).

O debate proposto no decorrer do texto se pauta pela urgência de colaborar com outros estudos e reflexões, que ressaltem métodos horizontais de produção do conhecimento, nos quais o corpo docente, discente e administrativo, assumem o trabalho colaborativo, democrático e participativo, entendendo a importância da família como interlocutora do processo. À escola são dados outros papéis, que não somente a transmissão de conhecimentos pré-estabelecidos. Muitos teóricos da educação, afiliados às premissas freirianas, afirmam que nessa nova estrutura de integração, a escola que considera a comunidade escolar e a família, dá um grande passo a caminho do sucesso escolar, e pode inclusive, configurar-se como uma alternativa que tenta minimizar a problemática da exclusão social.

Dessa forma, a pesquisa pretende abordar os desafios e embaraços da aplicação da Lei Federal 10.639, que revela a superficial ou inexistente formação do professor quanto a conteúdos alternativos, diferentes daqueles que compuseram suas disciplinas de formação. A Lei nº 10.639/2003 alterou a Lei de Diretrizes e Bases (LDB - 9.394 / 1996), que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira" e dá outras providências, como incluir o dia 20 de novembro como "Dia Nacional da Consciência Negra". Prevê expressamente no *caput* do artigo 26-A que, "Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.". O parágrafo primeiro afirma que "O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política, pertinentes à História do Brasil". No segundo

parágrafo, consta que "Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras".

Entretanto, depois de uma década e meia de vigor da Lei, o que ainda se vê no cenário escolar são iniciativas isoladas, as quais dependem da vontade individualizada de professores, que de algum modo, se reconhecem particularmente com a temática. Essa análise nos induz a perceber que, apesar de ser um país de muitos decretos, resoluções e pareceres, os quais pretendem sistematizar os procedimentos educacionais, o Brasil ainda está muito aquém do ideal no que tange à construção de projetos políticos-pedagógicos para a formação de professores. O preconceito institucional e as práticas eurocentristas, pilares da educação no Brasil, criam uma falsa ilusão de sociedade sem preconceito, e pior, mascaram atitudes discriminatórias até mesmo no ambiente escolar.

O resgate da memória coletiva e da história da comunidade negra não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessa também aos alunos de outras ascendências étnicas, principalmente branca, pois ao receber uma educação envenenada pelos preconceitos, eles também tiveram suas estruturas psíquicas afetadas. Além disso, essa memória não pertence somente aos negros. Ela pertence a todos, tendo em vista que a cultura da qual nos alimentamos quotidianamente é fruto de todos os segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional. (MUNANGA, 2005, p.16)

No sentido de estabelecer uma percepção mais ampliada dos indivíduos e de suas particularidades identitárias, culturais e artísticas, justifica-se a pertinência da pesquisa, considerando que a escola, como espaço privilegiado de análise e produção de conhecimento, deve subsidiar os alunos no enriquecimento e sistematização dos saberes, para que se tornem sujeitos capazes de interpretar, com olhar crítico, o mundo que os cerca. A problemática se coloca frente aos programas de formação permanente do professor, especificamente em relação a conteúdos ou metodologias não convencionais, e visa descobrir, investigar e criticar as formas de se tentar a superação dos preconceitos e discriminação, de reconhecer as diferenças para, a partir daí, construir as múltiplas identidades dos sujeitos imbricados no movimento de educar.

Com o objetivo de apresentar a delimitação do mote investigativo e do problema da pesquisa, pretende-se afinar o olhar sobre o contexto escolar e a ótica do corpo negro e das práticas corporais afro-brasileiras, a partir da experiência pedagógica desenvolvida por um coletivo artístico. Talvez, de todos os eixos aos quais a pesquisa pretende se

articular, seja esse, o que de fato se configurou como vértice do debate, por onde se dará o aprofundamento da pesquisa. Sabe-se que o tema - corpo negro e educação - é investigado por determinados pesquisadores em diferentes abordagens e que a produção acadêmica, que tangencia a discussão, buscou fracionar esses dois conceitos a fim de construir uma ideia crítica de suas relações. Os argumentos que tentam justificar as intenções e pertinência deste estudo, prospectam a questão do corpo negro (pressupondo as dimensões física, simbólica, afetiva, psicológica e social), analisada a partir da produção artística do Grupo TerraCotta, com destaque particular para o Projeto Dançando a Nossa Cor, destacando nessa análise, todos os elementos que compõem a identidade política, social e artística do grupo.

O TerraCotta Dança AfroContemporânea é uma Associação Sociocultural de Educação, Arte e Pesquisa, legalmente constituída, foi criada com o intuito de promover e resguardar, por meio da arte-educação, os valores ligados à cultura negra e afrodescendente, a partir de ação educacional originada na Escola Estadual Ignácio Paes Leme - Uberlândia-MG - rede estadual de ensino do Estado de Minas Gerais. Com foco na juventude, a Associação tem a missão de evidenciar o desaparecimento das culturas de tradição e o crescente desinteresse de jovens negros pelas suas próprias culturas, frente aos processos globalizados de informação e cultura de massa. Além disso, o trabalho do TerraCotta prevê ações afirmativas por meio da arte e cultura, com enfoque na dança, estabelecendo novos olhares para o tratamento da cultura negra, deixando de lado o apelo sempre “folclorizado” para a imagem do negro. Inicialmente focado nos recursos de transmissão de conhecimento, o TerraCotta propõe, dentre outras ações, o trabalho realizado em escolas das redes públicas, oferecendo apresentações artísticas, cursos e palestras, a fim de contribuir para a formação de docentes para o trato com a cultura negra e caminhos para a discussão e implementação da Lei 10.639/03.

A motivação principal do TerraCotta é contribuir para as ações antirracistas e valorização étnico-racial, principalmente entre jovens e suas comunidades e promover a inclusão social, cultural e psicoativa dos indivíduos de origem negra, na sociedade contemporânea. Nesse contexto, em 2008 o TerraCotta cria o Projeto Dançando a Nossa Cor com o objetivo de sensibilizar e tratar, por meio da dança, assuntos ligados à pluralidade da cultura negra e suas variadas formas de expressão.

Desde então vem articulando o projeto, com recursos próprios, em várias escolas públicas de Uberlândia e região, além de amplo reconhecimento pela mídia que destacou as particularidades e relevância da proposta em diálogo com os espaços escolares, como exemplificado no anexo 01 A e B.

Com amplo reconhecimento das ações, o projeto estabeleceu importantes parcerias com a Universidade Federal de Uberlândia, por meio da Faculdade de Educação (FACED/UFU), Instituto de Artes (IARTE/UFU), Núcleo de Assuntos Afro-raciais (NEAB) e Diretoria de Cultura (DICULT/PROEX), além de parceiras com a Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria Municipal de Educação. Como desdobramento artístico e conceitual, o Projeto foi referência na 4ª Mostra Brasil – Juventude Transformando com Arte – 2012/Rio de Janeiro, programação chancelada pela UNESCO, e participou, no mesmo ano, como projeto convidado no programa Criança Esperança, produzido pela Rede Globo/UNICEF.

Para contribuir com o debate - corpo negro, arte e educação - que é, além de um tema complexo, objeto que merece outros estudos por meio de olhares multidisciplinares, inserem-se as reflexões sobre os processos de arte-educação, ou de um pensamento pedagógico que analise a arte em suas especificidades e amplitudes, com recorte efetivamente nas artes do corpo (ou que consideram o corpo). Nos sistemas formais de educação, observam-se assimetrias no que se refere às práticas artísticas no contexto escolar. Esse descompasso, em maioria esmagadora, se dá principalmente pelos entendimentos antagônicos que se estabelecem no ambiente da escola, que pauta-se pela necessidade de disciplinarização dos corpos. Na contramão disso, tem-se a natureza da arte e suas práticas, que por seus aspectos simbólicos, críticos, subjetivos e particulares, buscam a liberdade dos corpos e consideram as especificidades de cada indivíduo.



Cleber Jerônimo, Wanderson Buiu, Erickson Damasceno, Gustavo Limirio e Cláudio Victor. 2008 - Primeira formação do grupo TerraCotta. Fonte: Arquivos pessoais.

NOTAS SOBRE O CORPO NEGRO E EDUCAÇÃO: LEGISLAÇÃO E POLÍTICAS PÚBLICAS DE REFERÊNCIA

Como uma espécie de película transparente, as reflexões desta tese apresentam-se, em primeiro plano conceitual, afinadas com os estudos decoloniais como paradigma para se perceber outros caminhos que viabilizem diálogos mais próximos da educação pública brasileira. A decolonialidade não consiste em um novo universo que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes, trata-se antes, de outra opção. Apresentando-se como uma possibilidade, o decolonial abre um novo modo de pensar que se desvincula das cronologias construídas pelas novas epistemes ou paradigmas - moderno, pós-moderno, altermoderno, ciência newtoniana, teoria quântica, teoria da relatividade e outros. Não é que as epistemes e os paradigmas estejam alheios à concepção decolonial. Não poderiam sê-lo, mas deixaram de ser a referência da legitimidade epistêmica.

Ao tensionar essas teorias frente à realidade do modelo de escola e aos sistemas de formação que predominam genericamente na estrutura educacional do Brasil, sobretudo no contexto da escola pública, fica nítido o longo caminho a ser percorrido. O pensamento e a prática escolar, pautados no modelo clássico ocidentalista, apresentam uma perspectiva colonialista da teoria científica na construção dos PPCs, dos cursos de graduação e pós-graduação; PPP,s da Educação Básica e DCN,s para a formação de professores, fundamentados pela mesma perspectiva generalista presente nos PCN,s. quando coloca que:

Uma proposta curricular voltada para a cidadania deve preocupar-se necessariamente com as diversidades existentes na sociedade, uma das bases concretas em que se praticam os preceitos éticos. É a ética que norteia e exige de todos, e da escola e educadores em particular, propostas e iniciativas que visem a superação do preconceito e discriminação (BRASIL, 1997,p.129)

Nesses PCN,s, especificamente no se refere à Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, em diferentes parágrafos, preconiza para a educação o ato de “reconhecimento” das questões presentes no debate das putas negras. Entretanto, reconhecer não significa estabelecer como paradigma e não garante, por si só, ações afirmativas concretas no desenvolvimento educacional e de escolarização.

Reconhecer exige a valorização e respeito às pessoas negras, à sua descendência africana, sua cultura e história. Significa buscar, compreender seus valores e lutas, ser sensível ao sofrimento causado por tantas formas de desqualificação: apelidos depreciativos, brincadeiras, piadas de mau gosto sugerindo incapacidade, ridicularizando seus traços físicos, a textura de seus cabelos, fazendo pouco das religiões de raiz africana. Implica criar condições para que os estudantes negros não sejam rejeitados em virtude da cor da sua pele, menosprezados em virtude de seus antepassados terem sido explorados como escravos, não sejam desencorajados de prosseguir estudos, de estudar questões que dizem respeito à comunidade negra. (BRASIL, 1994, p.12)

A passagem acima demonstra como são dadas, de forma estanque, situacional e distante, as questões negras, deixando claro que as bases do pensamento que compõem a elaboração desses documentos partem de uma concepção do negro como o “Outro” e não como o negro sujeito constituinte da maioria do povo brasileiro.

Esse documento apresenta discretas referências a outros saberes não-europeus e não privilegia o conhecimento e saberes dos corpos negros, sejam os corpos dos professores ou dos estudantes, sobretudo nas subjetividades desses corpos. Sob a denominação estereotipada de “conhecimento popular”, esses saberes ganham poucos ecos na estrutura do conhecimento “erudito”, em tímidas e inexpressivas abordagens, salvaguardadas por uma legislação frágil e impraticada, como são as Leis 10.639/03 e 11.645/08, que sobretudo nos recursos didáticos, abordam superficial e minimamente, a história e a cultura dos afrodescendentes e indígenas. Nesse contexto, é importante ratificar para melhor entendimento desse jogo legislativo, que ambas as leis seguem o mesmo princípio ético do Decreto nº 119-A, de 07/01/1890, de autoria de Ruy Barbosa, que estabelece o Brasil como Estado Laico. Pois é sobre essa equívocada leitura de laicidade do Estado que se operam, na escola, correntes contrárias à aplicação da Lei 10.630/03, por não compreenderem a dissociação da abordagem da cultura negra de uma prática proselitista religiosa. Desafios que se materializam sobre uma educação apartada dos potentes processos pedagógicos da cultura, da arte e dos saberes populares.

DIÁLOGOS RESSONANTES E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA DA PESQUISA

Os debates que se pretenderam nesta tese de doutorado alocam-se no universo da produção acadêmica e científica, articulados entre os saberes práticos e os conceitos da teoria em arte, filosofia, educação e cultura. De natureza investigativa, analítica, subjetiva e dedutiva, a pesquisa se apoiou em quatro pilares principais, os quais definiram suas dimensões, diálogos, articulações e desdobramentos. Ainda como uma interlocução

acanhada, embora desejosa de outros aportes epistemológicos, a pesquisa elencou pensadores e pesquisadores latinos e afro-brasileiros numa perspectiva de ouvir as vozes do sul, compreendendo a importância em destacar, em determinados momentos, estudos realizados na cidade de Uberlândia e/ou realizados por pesquisadores überlandenses contemporâneos.

A saber, alguns desses esses pontos de referências são:

1) Os aspectos subjetivos da arte e do corpo afro-brasileiro como componentes curriculares, preconizados pela Lei Federal 10.639/03, conforme dispõe o antropólogo Kabengele Munanga e assuntos ligados aos discursos negros contemporâneos (1988; 1999; 2014)

2) A interlocução com as reflexões produzidas pelos pesquisadores Nilma Gomes (2002; 2003; 2005; 2008; 20014), Hamilton Werneck (2004), Pedro Jorge Silva (2004) e Edna Martins (2012), afinados com um discurso pós-colonialista, que ataca com propriedade as treliças do preconceito institucional, com ênfase no ambiente escolar;

3) As proposições do historiador José Ramos Tinhorão (1972), do pesquisador negro Jeremias Brasileiro (2001), de Ivan Faria, (2014), Goli Guerreiro (2002), Margarete Arroyo (2000) e André Luiz Monteiro de Almeida (2003), no que se refere aos princípios da musicalidade afro-brasileira e da polifonia africana;

4) As questões antropológicas e historiográficas abordadas por Zeca Ligiéro (2002, 2006 e 2011), Rafael Sanzio Araújo dos Anjos (2011) e pelo pesquisador überlandense Rafael Guarato (2011), na compreensão do trânsito entre a dança popular e o pensamento acadêmico europeu.

Como amálgama das pontuações que visam fundamentar o estudo, e como base teórica que nos possibilita aproximar esses quatro conceitos-pilares da pesquisa, acredita-se que os conceitos de “negritude”, de “homem-mercadoria” e da “condição negra pós-colonial” podem, nessa investigação, nos valer de uma direção para o desenvolvimento do pensamento sobre corpo, arte e educação. Para tanto, um dos esforços desta pesquisa se concentrou no adensamento proposto, em especial pela obra de dois pensadores, que delas, em minha concepção, descendem as principais correntes de pensamento que buscam refletir sobre os corpos negros, as culturas de tradição e a produção intelectual negra.

O primeiro deles é o psiquiatra, militante e pensador Frantz Fanon, nascido na Martinica, em 1925, e falecido 1961, aos 36 anos. Sua produção intelectual apresenta diretrizes fundamentais para a superação da dicotomia das políticas antirracistas que se

esbarram no campo das “identidades” e do “reconhecimento das diferenças”. Em sua mais emblemática obra, “*Pele negra, máscaras brancas*”(1952), Fanon reitera que as estruturas sociais coloniais estão incorporadas irrevogavelmente na subjetividade dos corpos colonizados e que, qualquer perspectiva de superação dessa condição inferiorizada, procederia de uma transformação radical das estruturas da sociedade, principalmente nos campos intelectual e econômico. Nesse sentido, Fanon afirma:

Reagindo contra a tendência constitucionalista em psicologia do fim do século 19, Freud, através da psicanálise, exigiu que fosse levado em consideração o fator individual. Ele substituiu a tese filogenética pela perspectiva ontogenética. Veremos que a alienação do negro não é só uma questão individual. Ao lado da filogenia e da ontogenia, há a sociogenia. De certo modo, para responder à exigência de Leconte e Damey, digamos que o que pretendemos aqui é estabelecer um sócio-diagnóstico. Qual o prognóstico? A Sociedade, ao contrário dos processos bioquímicos, não escapa a influência humana. É pelo homem que a sociedade chega ao ser. O prognóstico está nas mãos daqueles que quiserem sacudir as raízes contaminadas do edifício”. (FANON, 2008, p.28)

Sessenta anos depois, seu discurso apresenta potentes ecos na luta pela visibilidade das questões negras, sobretudo quando expõe os corpos negros na perspectiva das singularidades e subjetividades, ampliando o senso de humanidade na individualidade, considerando que a alienação do negro, muito mais que um processo coletivo, é um abismo particular.

Em seguida, o vetor paradigmático desta tese buscou âncoras reflexivas na obra “*Crítica da razão negra*” (2014), do filósofo africanista Achille Mbembe. Como uma das mais sólidas referências no estudo do pós-colonialismo, Mbembe pensa as mais relevantes questões da historiografia e da política africana e os paradigmas teóricos do pós-colonialismo. Obviamente, nesse intento, outros pesquisadores, que descendem dessa linhagem, serão pautados na fundamentação teórica desta pesquisa, com o objetivo de possibilitar um amplo, global e irrestrito entendimento da cosmovisão africana e seus rebatimentos na cultura afro-brasileira. Rodney William Eugenio, cientista social, referência no estudo de Mbembe no Brasil, avalia como a ideia da África, enquanto território desolado, ainda figura no imaginário social contemporâneo e interrompe qualquer dinâmica de percepção positiva e promissora. Talvez, sua análise dessa obra de Mbembe esteja assentada em traços de um niilismo conceitual, mas que de qualquer maneira nos possibilita uma reflexão, sobretudo no campo epistemológico.

Negro seria um exemplo total do “ser-outro”, um símbolo de inferioridade que, de acordo com o ideal colonialista, devia ser ajudado e protegido. A África, da mesma forma, representaria um “não-lugar”, signo de atraso, de ausência de civilização e sem nenhuma contribuição à humanidade. Na visão eurocêntrica do colonizador, todas as contribuições africanas, sua obra e conhecimento, assim como a luta de seus povos na diáspora e sua contribuição para o desenvolvimento histórico das Américas, por exemplo, foram não só desconsideradas, mas absolutamente desconstruídas, ocultadas ou simplesmente apagadas. (EUGENIO, 2015, p.2)

Essa obra em especial torna-se referência nesse estudo, pois apresenta uma visão diametralmente oposta à de Immanuel Kant em “Crítica da Razão Pura”(1788), na qual estabelece profundas e irrevogáveis transformações nos paradigmas de compreensão da vida. A supremacia do pensamento europeu que reinou em Kant, considerado como o principal filósofo da era moderna, é iconográfica para a historiografia do pensamento ocidental, pois operou por séculos uma síntese epistemológica do racionalismo continental de Descartes e Leibniz, e do raciocínio empírico inglês de Hume, Locke e Berkeley. Diferentemente, em toda sua literatura, Mbembe nos convida a uma radical mudança de perspectiva do modelo de pensamento, ao protagonizar o continente africano e ressaltar, sem qualquer traço de romantismo e alegoria, a importância da África na construção do pensamento sistemático, estrutural, intelectual e acadêmico contemporâneo.

No campo específico da educação, destacamos o sociólogo Basil Bernstein (1924-2000) e sua teoria da recontextualização (1996), sobretudo no âmbito escolar, seja quanto tópicos dos componentes curriculares ou abordagens livres com as narrativas agenciadas pela articulação do Projeto Dançando a Nossa Cor. Nesse contexto, ao expor e refletir sobre questões de fundo religioso, cultural e filosófico, fundamentalmente a teoria da recontextualização contribuiu sobremaneira para subsidiar tanto o trabalho artístico, quanto o trabalho pedagógico realizados com professores. A teoria da recontextualização contribui para o entendimento acerca das transformações que os textos sofrem desde sua produção até o contexto escolar. Segundo Bernstein (1996), o texto pode ser entendido no sentido literal da escrita semântica ou como qualquer signo que ofereça ao receptor algum tipo de informação, sensação ou reflexão. Nas palavras do autor, “Ele pode designar o currículo dominante, a prática pedagógica dominante, mas também qualquer representação pedagógica falada, escrita, visual, espacial ou expressa na postura ou na vestimenta” (BERNSTEIN, 1996, p. 243).

Bernstein salienta que há dois tipos de transformações que um texto sofre dentro do campo recontextualizador em um sistema educacional:

A primeira é a transformação do texto dentro do campo recontextualizador e a segunda é a transformação do texto transformado, no processo pedagógico, na medida em que ele se torna ativo no processo de reprodução dos adquirentes. É o campo recontextualizador que gera as posições e oposições da teoria, da pesquisa e da prática pedagógica. É, de alguma forma, importante analisar o papel dos departamentos do Estado nas relações e movimentos dentro dos vários contextos e seus campos estruturadores, bem como entre eles. (BERNSTEIN, 1996, p.92)

Nessa perspectiva, a teoria da recontextualização corroborou para a compreensão dos processos de transformação que sofrem os textos, acerca da cultura negra, até chegar ao ambiente escolar, principalmente ao considerarmos a multiplicidade de referências culturais, de formas de percepção da dança, da música e dos signos da cultura afrodescendente. Todavia, faz-se necessário salientar que, nesse processo de transformação dos textos, de seu local de produção até a sala de aula, há espaços, segundo Bernstein, para a intervenção ideológica que cria regras de ordem social. A introdução da ideologia no discurso pedagógico atribui aos processos de recontextualização uma característica de deturpação, pelo distanciamento do discurso de referência (LOPEZ; MACEDO, 2011). Dessa forma, focalizamos na compreensão acerca de como os textos que tratam da cultura negra são recontextualizados no processo de pedagogização do conhecimento, com especial olhar para o cenário de sua produção, ou seja, o lugar de origem.

Segundo Bernstein (1996), o texto pode ser entendido no sentido literal da escrita semântica ou como qualquer código que ofereça ao receptor algum tipo de informação, sensação ou reflexão. “Ele pode designar o currículo dominante, a prática pedagógica dominante, mas também qualquer representação pedagógica falada, escrita, visual, espacial ou expressa na postura ou na vestimenta” (BERNSTEIN, 1996, p. 243). Nesse sentido, nossa intenção foi a apropriação de parte da teoria de Bernstein, sobretudo buscando estabelecer processos mediadores, reelaborando com conceitos, saberes e práticas da cultura negra popular como objetos plenos de sentido nas atividades pedagógicas. No que concerne à esta pesquisa, mais que mover o conhecimento de um lugar a outro, foram necessário a toda equipe do TerraCotta entendimentos sobre a natureza, dinâmica e particularidades, tanto dos territórios educacionais, quanto dos agentes envolvidos no processo, considerando que, na natureza da cultura popular, “o código é um regulador das relações entre contextos e, através dessa relação, um regulador das relações dentro dos contextos” (BERNSTEIN, 1996, p. 143). Essas reflexões são mais palpáveis no capítulo 4, no qual buscamos analisar de fato os processos do projeto

Dançando a Nossa Cor, nas diferentes articulações nos espaços escolares, contudo, mesmo percebendo o aspecto estruturalista da sua teoria, buscamos diálogos implícitos em diferentes momentos do texto.

FLUTUAÇÕES SEMIÓTICAS: ESBOÇOS DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Com o desdobramento do processo das apropriações bibliográficas, bem como da observação do campo de pesquisa e também dos sujeitos envolvidos no percurso metodológico, surgiu a necessidade de alcançar novos conceitos que pudessem contribuir para os debates propostos nesta tese. Verificamos, a partir das teorias de Fanon, Mbembe e dos estudos sociológicos mais recentes, as tentativas que ainda urgem em classificar em raça, cor ou etnia, esbarram em diferentes marcadores que vão muito além da pele e denunciam o processo esquizofrênico que o povo brasileiro sofreu, na tentativa de definir suas identidades.

O primeiro conceito que buscamos desenvolver, reside na compreensão dos sujeitos para além da coloração da pele de seus corpos negros, que revelam a natureza de subordinação, os complexos processos de miscigenação e, principalmente, a posição que ocupam no arranjo social. Assim, muito além das questões estéticas e fenotípicas, o conceito de corpos enegrecidos é convocado nesta pesquisa para referendar, descrever e tensionar o conjunto de características subjetivas, sociais, afetivas e, sobretudo, econômicas, que colocam determinados corpos na condição negra, frente aos resíduos dos processos de escravização e das sequelas da dinâmica da colonização pautada na barbárie do capitalismo. Dessa forma, corpos aparentemente brancos ou que minimamente não apresentam a estereotipada sequência - pele escura, cabelo, crespo e traços fenótipos de proximidade africana - aparecem, nesta pesquisa, agenciados por essa condição quase poética. Corpos enegrecidos são, portanto, aqueles atravessados pelas diferentes relações que se estabelecem com as identidades negras, sobretudo na semântica social, cultural, ideológica e de resistência às investiduras do sistema político.

A partir do esboçamento desse conceito, nos é mais palpável estabelecer discussões que envolvem a condição negra no Brasil, sobretudo nos seguintes processos:

1. Derivações artísticas: como podem ser percebidas as questões das danças e cantos de tradição negra? É relevante ainda pautar apropriação cultural como um problema real nos processos estéticos contemporâneos? Ou ainda: como explicar o

fenômeno dos corpos brancos compondo a maioria do povo das Casas de Candomblé, do carnaval e da capoeira por exemplo?

2. Paradigmas educacionais: quais são os enfrentamentos no campo pedagógico e administrativo dos espaços formais da educação que interrompem sistematicamente a aplicação da Lei Federal 10.639/03?; por que ainda são inóspitos, nos currículos escolares e acadêmicos, o reconhecimento do paradigma negro, sobretudo aqueles agenciados nas diásporas? E mais: em que medida as políticas de equiparação, como as cotas raciais para o ingresso na educação superior e no serviço público, são pautadas por critérios claros e efetivos?

3. Políticas públicas: sobre quais parâmetros ideológicos são criados editais de fomento à arte e à cultura negra? Quais são os marcadores e índices verificadores que empoderam bancas de análise de projeto a rejeitar ou aprovar propostas, tendo em vista a cor da pele do proponente? Como os saberes, as narrativas, as memórias e os enredos negros são suprimidos com base em uma obscura análise técnica? Questões que, ao meu ver, seguem sem respostas, mas que esbarram principalmente nos movimentos que insistem em reclamar para o povo negro uma identidade cultural unificada. Todavia, essa proposta de conceituação não perde de vista a linha que desenha um pensamento em processo que parte sobretudo das ideias de Frantz Fanon, nas reflexões sobre os corpos negros da pele para dentro, ou seja, de se buscar o sentimento individual e subjetivo de ser negro ou de se estar numa condição agenciada de corpos enegrecidos nos diferentes contextos.

Outra definição conceitual, que é cara à esta tese, diz respeito à apropriação de dois conceitos que ora são colocados como sinônimos, ora são pretendidos com sentidos distintos, o que de fato é verdadeiro. O prefixo ‘afro’ associado aos radicais ‘brasileiro’ ou ‘descendente’ denomina, em especial no campo da cultura, uma dezena de sentidos que, em determinados contextos, tornam-se eventualmente conflituosos. Ao propor a reflexão sobre uma pedagogia dos corpos negros afro-brasileiros, irrestritamente estão associados os sentidos de afro-brasilidade e afrodescendência para além da ponderação que o pesquisador Cunha Junior (2010) estabelece, ao propor a natureza da afrodescendência como um grande guarda-chuva, que busca dar conta dos saberes e práticas culturais e tecnológicas da população negra, mestiça ou parda, próximo do que se ainda classifica no sensoriamento populacional do IBGE. “A afrodescendência abriga as transformações desta diversidade da africanidade na diáspora africana no Brasil,

(CUNHA, 2010, p.3). Ou ainda busca ir além de uma suposta superficialidade e generalismo que tentam homogeneizar os corpos negros, conforme aponta o autor:

A manutenção da informação superficial não é casual, faz parte de um sistema de proposição sobre o que deve ser a nossa história, não o que ela pode ser, e do porquê que os africanos e afrodescendentes aparecem sempre de uma maneira superficial. Não discutimos a proposição de que os valores dos conceitos da história européia não são apropriados para o Brasil. Além da propriedade, da posse dos meios de produção, o valor do grupo de pertencimento étnico sempre foi um patamar social no Brasil (CUNHA, 2010, p.8)

Assim, com base no pensamento desse autor, que parece adensar cautelosamente a discussão, agregamos o pensamento das pesquisadoras Alba Wanderley e Miriam de A. Aquino (2009) que, na busca por investigar os processos de identidade da cultura brasileira anunciam, ao falar sobre o termo “preferimos usar o conceito de afro brasileiro sob o argumento de que os afrobrasileiros seriam afrodescendentes que construíram sua identidade africana no espaço brasileiro.” (WANDERLEY; AQUINO, 2009, p.182).

Em sua tese de doutorado, Alba Wanderley dedica longo espaço a essa discussão e conclui que:

Afrobrasileiro é todo brasileiro que descende de africanos. Os descendentes de africanos são os afrodescendentes, mas não implica dizer que os afrobrasileiros também não sejam descendentes de africanos, pois o que diferencia uma denominação de outra é a “mistura” cultura-espacó. Os afrodescendentes são também os descendentes de africanos, mas, não necessariamente, furtos da sociedade miscigenada do Brasil. Eles podem ser afrodescendentes em outros espaços, como a China, os Estados Unidos, entre outros. (WANDERLEY, 2009, p.137)

Essas considerações são importantes, uma vez que redimensionam nossa percepção sobre o tema e, no caso dos objetos de estudo desta tese, requerem acuidade e revisão a todo momento. Ainda sobre a observação de Alba Wanderley, adiciono que ao se tratar dos próprios territórios africanos, como a África do Sul, por exemplo, é possível entender os outros sentidos de afrodescendência nesse país, ao considerar os processos migratórios internos, que configuraram a população negra sul-africana contemporânea. Associados aos processos de colonização europeia, esses movimentos migratórios conferiram à África do Sul, sobretudo às cidades de Cape Town e West Coast, outras percepções e sentidos de africanidade substancialmente diferentes, o que nos é comum observar.

COSTURAS EXPOSTAS: OS PROCESSOS METODOLÓGICOS

Nesse sentido, ao realizar as primeiras reflexões sobre o tema e articular com teóricos afinados com a perspectiva cultural do corpo negro e afro brasiliidades, a pesquisa apontou para uma alteração radical do trajeto. Talvez as questões relacionadas ao corpo, ancestralidade, cultura afro-brasileira, identidade e arte, para que tenha de fato ressonâncias no ambiente escolar – espaços formais de aprendizado - precisem ser primeiramente investigadas em outros contextos: artísticos, simbólicos, subjetivos, para que haja uma construção metodológica que possa adiante servir como ferramenta para a formação de professores que se aventuram a tratar desses temas no ambiente escolar e ainda contribuiriam, em alguma medida, com a mudança do paradigma no processo educacional escolar.

Assim, metodologicamente, foi necessário dar um passo atrás, a fim de investigar como o estudo do corpo e as questões que se apresentam aqui se dão para além do espaço-tempo da escola tradicional, e a própria trajetória do TerraCotta Dança AfroContemporânea surgiu como fonte abundante de dados, memórias, estéticas e ressignificações para a escrita da tese.

Do mesmo modo, centros de formação social, conservatórios de arte, centros culturais e outros espaços mais próprios ao universo artístico, foram observados como possibilidade de percepção dos agenciamentos desse universo e as alternativas de recontextualização para o ambiente escolar, tinham como objeto de investigação o Projeto Dançando a Nossa Cor.

A investidura de se construir um processo metodológico coerente com o universo da pesquisa resultou no estabelecimento de dois objetos, os quais são indissociáveis e que dialogam o tempo todo, durante as reflexões do texto, e pretende auxiliar o leitor na perspectiva de perceber como espaços de arte se articulam em processos específicos de produção de conhecimento.

Além do desejo da pesquisa em ressaltar autores latino-americanos, evidenciando os escritores brasileiros contemporâneos, procurando delinear um contexto epidemiológico fora do eixo Europa-América do Norte, a ação de vasculhar, selecionar, contextualizar o volume de material audiovisual produzido pelo Grupo TerraCotta se configurou como um dos grandes desafios metodológicos, nos exigindo inúmeras idas e vindas, tanto no roteiro, quanto na elaboração da escrita do texto final.

Contudo, o maior de todos foi a necessidade de levantar dados e informações específicas da cidade de Uberlândia, considerando as escassas produções bibliográficas disponíveis sobre o tema, em especial sobre a trajetória da dança negra na cidade. Dessa forma, utilizamos os conhecimentos da história oral como instrumento para realização das 28 entrevistas com pessoas ligadas à produção cultural da cidade, nas últimas duas décadas.

Ressaltamos a disponibilidade dos entrevistados Sidney Washington Oliveira Santos e Dulcinéa Silva Penha que além de revelarem processos muito particulares de suas vidas e carreiras, disponibilizaram considerável volume de arquivos do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia que nos permitiram compreender com mais nitidez os processos das danças negras em Uberlândia pelo viés das dança afro primitiva.

Assim, enquanto pesquisador comprometido com o viés da história oral, foi fundamental desenvolver a habilidade de estabelecer uma crítica apurada no processo de acolhimento de dados e informações, não por serem consideradas fontes orais pouco confiáveis - posição há muito ultrapassada - mas por estarem geneticamente vinculadas aos meandros da memória e da oralidade que se apresentam segundo a epistemologia positivista, carentes de objetivação científica. Pelo contrário, a memória, as narrativas subjetivas, os esquecimentos e a imaginação me colocaram diante de uma fonte rica de saber, mas, também, de armadilhas resultantes de sua fluidez, flexibilidade e particularidade, peculiar da memória.

Considerando a memória como um tempo-espacó em constante transformação frente ao momento da narrativa, foi fundamental ponderar que a dinâmica da pesquisa oral nesse campo da cultura me possibilitou a generosidade de levar em conta os aspectos afetivos, psicológicos e situacionais dos fatos narrados, numa postura de abertura, doação e sem emissão de qualquer juízo prévio de valor. (LE GOFF, 2003).

Com ênfase para a construção do capítulo 2, que trata da produção da dança negra, especialmente a dança afro produzida em Uberlândia, foram necessárias entrevistas com



Sidney Washington Oliveira Santos em entrevista realizada em 09/03/2019, disponibiliza consulta ao acervo de documentos do Grupo Cultural de Dança Afro da UFU. Fonte: Arquivos pessoais.

diferentes personagens que compuseram o panorama das estéticas negras e os processos formativos das danças afrodescendentes em Uberlândia, ressaltando as danças afro que surgem como um capítulo pouco explorado no contexto da dança local e se faz pelas narrativas de conflitos, desafetos, memórias e do imaginário.

No decurso de transcrição e textualização das entrevistas, ficou evidente como o imaginário figurou na desconstrução da verdade, da realidade e do factual, revelando que se a ele for conferido a atenção necessária, poderá se configurar como uma metodologia desafiadora e fascinante. Um caminho de potentes conflitos com teorias historicamente bem sedimentadas, contra as quais foi preciso, ao longo do texto, criar e justificar uma nova perspectiva que pudesse revelar os diferentes atravessamentos dos corpos negros e suas pedagogias.

Finalmente, considero imprescindível esclarecer ao leitor que a metodologia de pesquisa empregada neste trabalho também se configurou como um processo afetivo, no qual foi necessário revisitar memórias, imagens, sensações e percepções, pinçadas nas experiências de um percurso artístico, enquanto coreógrafo do grupo TerraCotta, como professor da rede pública de educação - que conhece minimamente o chão da escola - e da experiência na gestão pública da cultura. Perceber a si mesmo e recorrer às artimanhas de um pensamento discursivo como aporte para desenvolver a escrita é, sem dúvida, um privilégio e uma responsabilidade daqueles que pertencem ou se movem no mundo pelos mecanismos da arte.

Anexo 01-A - "A cultura afro em evidência" - Exemplos de mídia do projeto
Terracotta - Correio de Uberlândia - 21.Jun.2010

CORREIO DE UBERLÂNDIA

REVISTA

SEGUNDA-FEIRA - 21 DE JUNHO DE 2010 - cultura@correiouberlandia.com.br



DIVULGAÇÃO
Artistas
brasileiros
brilham em
temporada do
verão britânico
PÁGINA C3

DANÇA

A CULTURA AFRO EM EVIDÊNCIA

GRUPO TERRACOTTA SURGE BUSCANDO O TOM CONTEMPORÂNEO PARA TRADIÇÕES SECULARES

LIGIA CALL/REPÓRTER
liga@correiouberlandia.com.br

Um grupo de jovens de Uberlândia procura espaço para brilhar na dança. A procura de uma identidade, os seis integrantes do grupo TerraCotta, de 16 a 19 anos, buscam referências na dança afro, clássica e dança contemporânea para criar o seu estilo. Com pouco mais de um ano de história, a iniciativa já começa a ser reconhecida. Neste mês, o grupo foi premiado nos festivais Dança Ribeirão e FestIDanç, em São José dos Campos, ambos no Estado de São Paulo.

Em Ribeirão Preto, eles conquistaram quatro prêmios – os dois primeiros lugares das categorias dança livre e dança étnico-folclórica, com as coreografias "Rotas de Resistência" e "De Angola ao Guelo". Em São José do Rio Preto, foram classificados em terceiro lu-

gar na categoria profissional/avanhado.

Por meio da dança, eles buscam uma oportunidade de futuro profissional. Para agarrar a chance, ensiam cerca de três horas todos os dias e mais sete no fim de semana. "Não é fácil. No palco, as pessoas nos veem por cinco minutos. Muitos não imaginam como é dar duro para chegar até lá", disse Erickson Damasceno.

Eles se conheceram na escola estadual Inácio Pires Leme e estrearam na dança em um grupo de axé. No intervalo cultural, o professor Dickson Du-Arte viu o potencial dos jovens e os convidou para o projeto, em uma proposta totalmente diferente da que eles estavam acostumados a assistir. "Hoje é a dança que move estes garotos. Por meio da arte, eles já tiveram experiências que qualquer outra coisa que estivessem fazendo não proporcionaria", afirmou o professor.



O GRUPO TERRACOTTA Integrantes até 19 anos com disposição e garra para o aprendizado e o reconhecimento

DIFICULDADES

FALTAM MAIS RECURSOS PARA O TRABALHO

O resgate e a preservação da cultura negra estão presentes em cada atividade do grupo TerraCotta. Todos os integrantes participam das manifestações culturais de Uberlândia, como o Congado e o carnaval, e incluem nas coreografias elementos das

festas tradicionais, além de movimentos da capoeira.

Por terem pouco tempo de repertório, eles ainda não conseguiram apoio financeiro. "É a nossa principal dificuldade. Precisamos de material, como joelheiras e cotovelheiras, além de dinheiro para

viagem. Vamos fazendo com o que dá. Primeiro, estamos participando de festivais, conquistando premiações para provar o valor do nosso trabalho. Depois, queremos formalizar o TerraCotta como um projeto social", disse Dickson Du-Arte.

66

É A DANÇA
QUE MOVE
ESTES
GAROTOS
DICKSON DU-ARTE



ARTE - ELENCO

BAILARINOS

Claudio Victor
Cleber Jerônimo
Erickson Damasceno
Gustavo Henrique
Lucas Borges
Wanderson dos Santos

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO

Dickson Du-Arte

eletromac

Material elétrico e iluminação

www.eletromac.com.br

VASCONCELOS COSTA N° 525 FLORIANO PEIXOTO N° 2695
TEL: 3292-4400 TEL: 3232-5640

MATERIAL ELÉTRICO - PADRÃO CEMIG
VÍDEOS E PORTÕES ELETRÔNICOS - ILUMINAÇÃO

DICKSON DU-ARTE Talentos chamaram sua atenção em escola pública

CORREIO DE UBERLÂNDIA
Anexo B1 – “O poder da dança contra o preconceito” – Exemplos de mídia do
projeto Dançando a nossa cor. Correio de Uberlândia – 05.Mar.2013

DIVULGAÇÃO

B1



“CIRQUE DU SOLEIL” ESTÁ
EM CARTAZ NO CINEMA
PÁGINA B4

Revista

CULTURA AFRO PROJETO “DANÇANDO A NOSSA COR”

O PODER DA DANÇA CONTRA O PRECONCEITO

O GRUPO UBERLANDENSE TERRACOTTA DÁ AULAS DE HISTÓRIA POR MEIO DAS COREOGRAFIAS AFRO-BRASILEIRAS

THIAGO LIMA | REPÓRTER*

Em 9 de janeiro de 2003, foi promulgada a Lei Federal 10.639 que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira em todas as escolas públicas e particulares do ensino fundamental até o médio. Mas como muitos alunos de Uberlândia não tiveram acesso a esse conteúdo, o coreógrafo Dickson Du-arte pensou em um projeto que apresentasse as danças afro-brasileiras na rede pública.

Coordenador do projeto Dançando a nossa cor, Duarte então organizou uma temporada para que o grupo TerraCotta se apresentasse em escolas públicas. A primeira apresentação aconteceu no dia 27 de fevereiro, na Escola Estadual Afrânio Rodrigues de Cunha, no bairro Jardim Brasília, e foi um sucesso. As próximas serão realizadas semanalmente, todas as quartas-feiras, até 8 de maio.

Segundo Duarte, o projeto foi montado para cobrir esse eixo do conhecimento que não vinha sendo muito explorado. “A ideia era levar as apresentações de dança para as escolas para se estabelecer um diálogo”, afirmou Duarte. O coordenador afirmou ainda que a Lei 10.639 não é cumprida pela falta de capacitação dos professores e que a partir do momento em que os jovens tiverem contato com a verdadeira história afro-brasileira, o preconceito vai se dissipar.



O grupo TerraCotta vai se apresentar em escolas municipais de Uberlândia, todas as quartas-feiras, até o dia 8 de maio

“Dançando a nossa Cor”

PROGRAMAÇÃO

DATA	LOCAL	HORÁRIO	ENDEREÇO
6/3	E. M. Prof. Luiz Rocha e Silva	10h	Av. Afonso Arinos, 470, Tubalina
13/3	E. M. Professora Josiani França	10h	R. Nazaré, 519, Canaã
20/3	E. M. Cecy Cardoso Porfirio.	13h30	Av. Jequitinhonha, 415, Mansour
27/3	E. M. Orlando Neves Strack	10h	R. Da Produção nº 1675, Minas Gerais.
3/4	E. M. Odilon Custódio Pereira	14h	R. Chapada da Diamantina, 355, Seringueiras
10/4	E. M. Prof. Mário Godoy Castanho	10h	Rua. Joaquim Roberto de Souza, 508, Tocantins
17/4	E. M. Prof. Osvaldo Vieira Gonçalves	10h	Praça da Independência, s/nº, Custódio Pereira.
24/4	E. M. Freitas Azevedo	16h	Av. Aldo Borges Leão, 2309, Morada Nova
8/5	E. E. Lourdes Carvalho	19h30	Rua Gentil Cardoso de Paula, 10, Alvorada

*APRIMORAMENTO PROFISSIONAL

COREOGRAFIAS

UM DOS TRABALHOS FOI MOSTRADO NA TV

O grupo TerraCotta apresenta três coreografias nas escolas públicas. “De angola ao gueto” une passos da capoeira e danças afro, chamadas de danças de tradição, e fala da vinda dos negros africanos para o Brasil. “Existe o erro de que os escravos ficavam sentados quietinhos nos navios, mas eles vieram obrigados, teve muita luta”, afirmou Dickson Du-arte, coordenador do projeto Dançando a nossa cor.

Em seguida, “Rotas de resistência” mostra os caminhos que os negros tomaram no Brasil depois da abolição da escravatura, em uma mistura de hip hop, dança de rua e Congado. Ainda nesta dança, há uma homenagem ao Pelé, considerado a primeira beleza negra do Brasil.

A última coreografia, chamada “Mash Up”, é fruto da dança contemporânea e foi criada para a participação do TerraCotta no “Criança Esperança” de 2012 ao lado de Carlinhos Brown. O trabalho mostra, por meio de dança afro, capoeira, funk, break e freestyle como o negro brasileiro contribuiu para a formação da alegria do povo do Brasil.

Sofri meus primeiros abusos sexuais, na minha infância por volta dos seis, sete anos, por um primo mais velho que cuidava dos primos mais novos, enquanto os adultos trabalhavam. Como medo das ameaças nunca contei nada a ninguém, pois sabia também que os adultos não iriam acreditar em mim. Também sentia um pouco de vergonha. Essa situação se repetiu por anos até que um dia minha mãe percebeu a minha mudança de comportamento. Fiquei mais agressivo, mais áspero! Tinha medo de que pessoas me tocasse, dormia pouco, estava sempre preocupado. E percebendo isso ela decidiu um dia voltar mais cedo pra casa para fazer uma surpresa e então flagrou meu primo me violentando!

Revoltada com a situação ela tirou eu e meu irmão da casa da minha avó que era onde morávamos, e mudamos para uma pequena casa no bairro Canaã em Uberlândia. Morávamos nós 3: eu minha mãe e meu irmão mais novo! Era um bairro mais afastado numa área uma perigosa, muita criminalidade.. drogas... mais a gente vivia juntinho lá. As coisas foram complicando, pois, minha mãe tinha problema de coração e não podia trabalhar com carteira assinada, então fazia alguns bicos pra manter a casa, passamos muitas dificuldades inclusive com comida! Tudo piorou quando ela adoeceu e não conseguia mais sair pra trabalhar! Passamos a dividir o fubá com os nossos dois cachorros que protegia! Chegávamos em casa fazíamos o nosso fubá! a única coisa que nós tínhamos pra comer.

capítulo 1

1 ETNICIDADE, NEGRITUDE E BRASILIDADE: ARRANJOS CONCEITUAIS DA PESQUISA NA CONTRIBUIÇÃO DO PENSAMENTO DECOLONIAL

É perigoso e reducionista limitar a aventura do pensamento a poucas tradições.

Renato Nogueira

Para além de estabelecer um pensamento sobre o corpo negro no contexto da educação escolar, com o objetivo de refletir sobre as relações étnico-raciais, os caminhos dessa pesquisa nos sugerem em um plano paralelo, reflexões que tateiam a desconstrução soberana do paradigma europeu nos processos de práticas e conhecimentos.

Busca-se nesse contexto somar esforços com as diferentes pesquisas acadêmicas, artísticas e sociais, desenvolvidas na contemporaneidade, que protagonizam a entrada no discurso oficial e institucional, inclusive no campo da Educação, de outras fontes e versões históricas não europeias, que epistemologicamente ocuparam lugares subterrâneos no pensamento acadêmico. Trata-se nesse trabalho de promover contribuições para o processo de solidificação do pensamento acadêmico pós-colonial no Brasil. Para tanto, se estabelecem os corpos negros ou enegrecidos como recortes frente às teorias críticas da epistemologia de tradição, puramente ocidentalista, e seus desdobramentos na construção paradigmática que estabelecem o pensamento, as relações sociais e de poder, como também as perspectivas estéticas, tanto no campo da educação como da arte. Sob diferentes nomenclaturas – ‘decoloniais’, ‘pós-coloniais’ e ‘teorias do sul’ – essas abordagens, com considerável relevo no campo das Ciências Humanas, buscam desconstruir o pensamento, a representação e as narrativas ocidentais, em função de um emergente discurso que coloca as zonas colonizadas como foco dos saberes no campo epistemológico a partir da Modernidade.¹ A partir do entendimento que “la modernidad no es un despliegue ontológico de la historia, sino la narrativa hegemónica

¹ Para esse trabalho, adota-se como conceito de Modernidade, postulados próximos do que coloca Walter Mignolo, no pressuposto de que a modernidade não é sua natureza um período histórico, mas a autonarração dos sujeitos, organizações e instituições que, a partir do Renascimento europeu, conceberam-se a si mesmos como o centro epistemológico do mundo (MIGNOLO, 2017)

de la civilización occidental (MIGNOLO, 2014, p.37) é tácita a compreensão da potência da disseminação dos cânones eurocêntricos nos mundos Ameríndios e Africanos.

1.1 ETNICIDADE ENQUANTO TERRITÓRIO EM DESLOCAMENTO

Essa laboriosa marcha em prol de recolocar outros pensamentos na seara da academia que contemplem diferentes discursos para além da ótica clássica retoma, ao mesmo tempo que esbarra, em um outro conceito amalgamado pela modernidade. Longe de estarem exauridos nos campos da filosofia e da sociologia contemporânea, os debates sobre o conceito de Etnicidade são fontes que alimentam a questão do pensamento decolonial. Derivadas em certo grau dos estudos antropológicos e etnográficos pós-coloniais, as diferentes percepções do conceito de etnicidade deságumam no campo da educação e da arte ainda carecendo mais tensionamentos conceituais, principalmente quando há o deslocamento do campo histórico da modernidade para o contexto da contemporaneidade.

No Brasil, o debate sobre etnicidade herda em grande medida as prerrogativas da Teoria Transnacionalista² do antropólogo norueguês Fredrik Barth (1928 -2016), que concentrou sua produção nos anos 60 e 70. Escrevendo em língua inglesa, sua obra teve rápida e ampla disseminação nos meios acadêmicos, com larga aceitação também no contexto brasileiro, mesmo sem dar conta de estabelecer reflexões representativas das questões locais. Nessa época surgem as primeiras críticas pós-modernas e pós-coloniais nas ciências humanas, censurando a concepção de que a cultura deveria ser entendida com fenômeno discreto ou circunscrito a cada grupo étnico específico. Perspectiva que embasava a antropologia da época e que desconsiderava o aspecto da mobilidade, migração e hibridização das sociedades. (BARTH, 2000) Nesse sentido, Barth se destaca por estabelecer nesse cenário uma compreensão ampliada da cultura, propondo estudos mais capilarizados.

Contudo, o autor define sua linha de pensamento estabelecendo que as categorias sociais e culturais são preenchidas de valores políticos e econômicos que são negociados, e o pertencimento desses valores depende de como se dão as transações entre essas

² Derivação dos processos de globalização e livre mercado, as teorias transnacionistas buscam estabelecer territórios heterogêneos que propiciem internacionalização da produção e da reorganização da economia mundial, resultando na formação de um espaço transnacional, onde a circulação de trabalhadores nos diferentes processos migratórios do XIX é apenas um dos fluxos dentre outros, como os de capital, mercadorias, serviços e informações.

sociedades. “Etnia, como um atributo fixo de uma pessoa a um grupo, não faz sentido. O indivíduo possui múltiplas identidades as quais são negociadas conforme os contextos das transações.” (ALVES, 2018, n.p)

Na perspectiva de conferir densidade ao debate em torno do conceito de etnicidade, a adoção dos pressupostos relacionais sugerido por Barth nos é importante nessa pesquisa, mesmo verificando suas limitações, sobretudo no campo epistemológico. Na obra *Teorias da Etnicidade* (Unesp:1998), de Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart, a teoria de Barth é investigada sob diferentes prismas, mas tendo como eixo a percepção que a noção de pertencer a um grupo étnico, nas maiorias das sociedades, somente faz sentido em contraste com outras etnias. O autor também estabelece um debate importante ao colocar que a mediação do conceito de etnicidade, que paira no pensamento comum ocidental, tem a ver como a percepção de mundo a partir divisão social do trabalho preconizada na modernidade. Essa divisão, que no pensamento das Ciências Humanas é equivocado, classificou povos e nações de acordo com sua capacidade econômica, tecnológica e laboral. Barth pondera que:

A retomada da dicotomia sociedades industriais/sociedades primitivas é sustentada pela conscientização dos pressupostos ideológicos da enologia clássica e das divisões que ela estabeleceria entre civilizados e não civilizados. (POUTIGNAT & STREIFF_FERNART, 1998, p.31)

Nesse sentido, Barth reitera que no âmbito do pensamento acadêmico, duas noções de etnicidade caminharam paralelamente tanto no campo da filosofia quanto da sociologia. A primeira busca alinhar o conceito de etnicidade a partir da análise dos fenômenos de migração na América do Norte, construindo-se a partir da fundamentação dos estudos políticos centrados no Estados Unidos, denominado de Sociologia das Migrações, que buscou sobretudo fundamentar a moderna sociologia urbana americana. Esse conceito de etnicidade ganhou vulto nos debates acadêmicos e sociais a partir das políticas de segregação racial que assolaram o país após a Guerra de Secessão e que, mesmo no século XX, promovia clara distinção política, institucional, social e intelectual da população negra estadunidense. Mesmo com a cultura da segregação racial sendo oficialmente abolida em 1964, com o advento dos Direitos Civis, os conflitos entre os grupos sociais se mantiverem acirrados, justificados sobretudo pelos homens brancos a partir de um sentimento rancoroso que pressupunha e legitimava a inferiorização e violência contra os diversos grupos ‘étnicos’ negros que antes eram escravizados e, a

partir da lei assinada pelo presidente Lyndon B. Johnson, passavam oficialmente a compor a população dos Estados Unidos da América.

A segunda percepção de etnicidade que é, *a priori*, mais próximo dos enredos dessa tese, aponta a etnicidade como conceito oriundo da antropologia das sociedades tradicionais a partir de estudos britânicos no domínio do continente africano. Naquele contexto, antropólogos qualificavam as sociedades com termos como ‘primitivos’ e ‘tribais’, que posteriormente deram base para pensar aquelas sociedades africanas e todas as outras fora do contexto europeu pós-modernidade/capitalista como sociedades do Terceiro Mundo. Nesse intento de ler e classificar as sociedades, Barth afirma que esses termos não são suficientes, pois essas sociedades apresentavam, mesmo de forma ‘rudimentar’, princípios estruturais que os diferenciavam. Dessa forma, segundo o autor,

Os termos “tribo” e Tribalismo” são fortemente criticados pelas visões estereotipadas e pejorativas que acarretam para os africanos, e numerosos antropólogos propõem que se os rejeite em prol dos termos etnia e etnicidade, aplicados indiferentemente a todas as sociedades. (POUTIGNAT & STREIFF_FERNART, 1998, p.31)

Todavia, essa perspectiva não é suficiente, pois apenas desloca o termo dentro de uma metodologia de classificação a partir do paradigma do homem branco, e não leva em conta questões próprias das tradições dessas sociedades, tanto nos modos de produção e organização social quanto na dimensão simbólica, religiosa, mítica e subjetiva.

Assim, o conceito de etnia, apoiado no complexo paradoxo das relações entre as sociedades, não se livra da necessidade de mais esclarecimentos. Quais são os mecanismos que explicam a atração e a separação das diferentes populações nos diferentes processos culturais hibridizados, sejam esses espontâneos ou compulsórios?
Segundo Poutignat & Streiff_Fernart,

Trata-se antes de ver o modo como, desde a sua criação no início do século XIX, a noção de etnia se encontra mesclada a outras noções conexas, as de povo, de raça ou de nação, com as quais mantém relações ambíguas cujos rastros encontramos nos debates contemporâneos. (POUTIGNAT & STREIFF_FERNART, 1998, p.34).

Tem-se, portanto, no campo da antropologia, sacramentados dois conceitos de etnicidade que apontam para caminhos diametralmente opostos e que não se encerram na dinâmica do pensamento social e filosófico, e rompe no campo da educação e da arte ainda com relativa carência de outros investimentos. Se de um lado tem-se a etnicidade

ligada aos movimentos migratórios, tem-se de outro o conceito agenciado pelas questões das tradições e simbologias. Em comum, essas duas possibilidades corroboram para a fundamentação de um terceiro conceito ligado à etnicidade que deixa de ser, a princípio, falsos problemas da ordem do empirismo e passa a permear os debates contemporâneos em diferentes naturezas do pensamento e da prática da sociedade ocidental, sobre as sociedades derivadas de povos negros.

Tem-se então o conceito-problema da etnicidade vinculado ao conceito de ‘raça’ que se estabelece no campo epistemológico e simbólico. Outro gargalo a ser tensionado tanto no bojo do pensamento acadêmico-científico, quanto na seara das narrativas socioculturais. Conforme coloca Poitgnat & Streiff_Fernart, para a conjuntura das reflexões do binômio etnia-raça é fundamental considerar que:

A raça, enquanto determina uma “aparência exterior” herdada e transmissível pela hereditariedade, não interessa por si só ao sociólogo. Ela só adquire uma importância sociológica quando entra na explicação do comportamento significativo dos homens uns em relação aos outros, ou seja, quando ela é sentida subjetivamente como uma característica comum e constitui por isso uma fonte da atividade comunitária. E, mesmo nesse caso, não são apenas o simples parentesco ou a simples diferença antropológicos (sempre no sentido da antropologia física) que fundam a atração ou a repulsa mútua, mas a tomada em consideração deles como socialmente condicionada pelo estabelecimento de relações de dominação. (POUTIGNAT & STREIFF_FERNART, 1998, p.37)

Nesse processo de colagem do conceito de etnicidade, antes aos movimentos migratórios, depois, ao conceito de tradição e, por fim, ao conceito de raça, estabelece para o campo da pesquisa científica um território movediço e perigoso. Fica evidenciado que independente dos agenciamentos do termo, o conceito de etnicidade, assim como naturalmente são os conceitos nas ciências humanas, são territórios híbridos, móveis e dinâmicos. Destarte, para essa pesquisa o termo ganha importância de análise, pois colabora para os entendimentos colocados a seguir, no que tange à necessidade de clarear a linha mestra que direciona os estudos decoloniais.

Entretanto, considera-se que das três possibilidades de percepção do conceito de etnicidade apresentadas acima, a mais desastrosa se localiza na canônica percepção do conceito de etnia ligado à ideia de raça. Daí se deriva significativo braço dos debates contemporâneos no campo dos estudos afro-brasileiros, políticas e programas sociais para os povos negros e, especialmente, no campo da educação para as relações ‘étnico-raciais’ – termo que nesse contexto já carece de imediata revisão.

Nesse sentido, a noção que apresenta proximidade com os intentos dessa pesquisa percebe questão da raça a partir da ótica Weberiana que não está simetricamente situada no mesmo nível da percepção dos grupos étnicos. Enquanto raça, pressupõe um conjunto de patrimônio hereditário, a etnicidade abraça para além disso todas as questões culturais, simbólicas e afetivas. Nesse sentido,

Weber faz uma revisão dos fatores que atuam na formação das comunidades étnicas. A língua e a religião desempenham um papel importante, talvez por que elas autorizam a comunidade de compreensão entre aqueles que compartilham um código linguístico comum ou um mesmo sistema de regulação ritual da vida. (POUTIGNAT & STREIFF_FERNART, 1998, p.39)

O que nos parece pertinente considerar nas proposições de Weber no complexo campo da etnicidade, aponta para a percepção que os diferentes grupos étnicos, que antes eram classificados na subjetividade de traços fenótipos e biomarcadores biológicos ainda no rastro do Darwinismo, não é suficiente e por vezes equivocados. Sobretudo no campo das ciências humanas os fatores determinantes dos grupos étnicos estão associados preponderantemente nas atividades de produção social, construção e ressignificação do patrimônio simbólico e afetivo. Todavia, também são determinados nos diferentes percursos individuais ou coletivos que definem no curso da história as articulações, aproximações e distanciamentos dos sujeitos no trato social.

Naturalmente, a dinâmica dessa pesquisa não poderia se ausentar desse debate acerca dos atuais tensionamentos das questões de raça, buscando compreender sobretudo como esse diálogo vem se estabelecendo nas instituições brasileiras com o objetivo de fomentar os desdobramentos necessários que envolvem os interesses dos grupos sociais negros. Claro que essa é uma macrodiscussão e a função desse trabalho, nas questões postas nos próximos capítulos, está longe de exaurir o debate. Pelo contrário, busca-se colocar na roda de discussão outros olhares que ampliem as possibilidades e correlações, sempre ratificando a importância e urgência das reflexões sobre raça no contexto da sociedade brasileira. Uma vez que, enquanto pesquisadores negros, testemunhamos com frequência ainda sendo pautado o conceito determinista de raça, na produção acadêmica. A falácia da democracia racial, que é agenda de diferentes movimentos negros, tanto no campo da arte, da educação e da pesquisa acadêmica como um todo, insiste em perpetuar no discurso ideológico e político fundamentado nas ciências biológicas, no sentido de reforçar ideais de pertencimento étnico-racial.

1.2 VENTOS DO SUL: VIAS PARA UM PENSAMENTO SEMIOLÓGICO DECOLONIAL

Walter Mignolo³, importante filósofo e semiótico sul-americano, na perspectiva de localizar essas teorias no tempo-espacô a partir de uma leitura das zonas colonizadas e também a partir do fenômeno da Modernidade, coloca:

Daqui em diante a opção descolonial não é só uma opção de conhecimento, uma opção acadêmica, um domínio de “estudo”, mas uma opção de vida, de pensar e de fazer. Ou seja, de viver e con-viver com quem acha que a opção decolonial é a sua e com quem tem encontrado opções paralelas e complementares à descolonial. (MIGNOLO, 2017, p.31)

Com ênfase, o trabalho de Mignolo juntamente como uma rede de outros intelectuais africanos e latino-americanos solidifica as estruturas conceituais do pensamento decolonial, buscando reconstruir o arcabouço da produção do conhecimento a partir da crítica das matrizes imperialistas, totalitárias e fascistas que operam na constituição dos poderes tradicionais. Esse autor também nos ajuda a pensar, inclusive tecendo contundentes críticas quanto ao papel histórico das Universidades, na manutenção da estrutura científica que desconsidera os demais saberes fora do itinerário Europa-EUA. Segundo Mignolo (2014), há que considerar a estrutura acadêmica e universitária como instituições fortemente marcadas pelo saber colonizado.

Esse paradigma decolonial não só reconhece, mas se apoia majoritariamente no pensamento crítico a partir do olhar, da historicidade, das memórias e das subjetividades latino-americanas, indígenas e negras, sendo essa última a que por ora ganha relevância nesse trabalho. Dessa forma, retomando o dito há pouco sobre as diferentes nomenclaturas em que se apresentam esses estudos decoloniais, a perspectiva de se pensar a partir de uma Epistemologia do Sul nos parece mais apropriada. Considerando que mesmo tendo a África como genes do pensamento, sobretudo estético, o objeto dessa pesquisa se localiza no contexto brasileiro no campo simbólico, teórico e prático do corpo,

³ Walter D. Mignolo é argentino, licenciado em Filosofia e Literatura, possui doutorado em Semiótica e Teoria Literária pela École des Hautes Études - EPHE na VI Seção: Sciences Économiques et Sociales, França. Atualmente é professor na Duke University, Estados Unidos. Em seu trabalho, explora conceitos como colonialidade global, geopolítica do conhecimento, transmodernaide e pensamento de fronteira.

da arte e da educação. Assim, de acordo com o que coloca o sociólogo português João Arriscado Nunes sobre a condição dos saberes colonizados, temos:

A epistemologia do Sul, enquanto projeto, significa, ao mesmo tempo, uma descontinuidade radical com o projeto moderno da epistemologia e uma reconstrução de reflexão sobre os saberes que, como vemos, torna reconhecíveis os limites das críticas da epistemologia tal com elas têm emergido num quadro ainda condicionado pela ciência moderna como referência para crítica de todos os saberes. (NUNES, 2009, p. 217)

No que tange à perspectiva de visibilidade e coerência quanto aos saberes, percebe-se que:

A epistemologia do Sul, ao mesmo tempo que explora o legado do pragmatismo, com o qual partilha a ideia da indissociabilidade da produção do conhecimento e da intervenção transformadora no mundo, apresenta, contudo, a diferença em relação a ele de se situar explícita e inequivocamente ao lado dos subalternos e dos oprimidos. (NUNES, 2009, p. 227)

Ademais, nesse intento de localizar o recorte teórico e paradigmático dessa pesquisa, conclui-se que o conceito Epistemologias do Sul refere-se ao arcabouço afetivo e metafórico das violências e soterramentos, além do extermínio intelectual e simbólico que sofreram os povos e culturas africanas ao longo do processo imposto pelo projeto colonialista europeu e pelos avanços desoladores do capitalismo.

O projeto de uma epistemologia do Sul é indissociável de um contexto histórico em que emergem com particular visibilidade e vigor novos atores históricos no Sul global, sujeitos coletivos de outras formas de saber e de conhecimento, que a partir dos cânones epistemológico ocidental, foram ignorados, silenciados, marginalizados, desqualificados ou simplesmente eliminados, vítimas de epistemicídios, tantas vezes perpetrados em nome da Razão, das Luzes e do Progresso. (NUNES, 2009, p.233)

Historicamente há que se considerar que todas as perspectivas apresentadas nos estudos decoloniais ganham força ao se considerar o declínio da Europa no mundo, a partir do século XIX, quando nasce o novo modelo de Imperialismo econômico com o surgimento das grandes economias capitalistas. Esse cenário gerou o incontido deslocamento do epicentro do pensamento, da ordem, da razão e da ética de paternidade clássica grega para outras partes do mundo. A percepção do paradigma europeu também vem sendo rechaçado sobretudo pelos novos arranjos da informação, a partir dos

desígnios da globalização com ênfase depois da segunda metade do século passado, principalmente nos campos das artes, filosofia e ciências sociais.

1.3 DANÇANDO O OUTRO: A PERSPECTIVA DA DANÇA SUL-AFRICANA NO DEBATE DAS TEORIAS ARTÍSTICAS DECOLONIAIS

Com vistas a buscar outras possibilidades de percepção dos corpos negros no campo expandido das teorias decoloniais, buscamos diálogos como os estudos contemporâneos do bailarino e professor sul-africano Gerald M. Samuel. No sentido de buscar subsídios que colaborem com a proposta desse trabalho no campo das artes, especificamente das artes do corpo, o diálogo com esse autor nos permite perceber num aspecto mais amplo os movimentos artísticos que se desenvolveram no contexto do *Apartheid*.

Justificado a partir da ideia de superioridade branca e fortalecido pelo sistema de discriminação racial, o *Apartheid* sofrido pela África do Sul vigorou entre 1948 e 1994 como política estadista, social e econômica, mas suas raízes estão ainda no século XIX. Com imensurável impacto para a história desse país, juntamente com o violento processo de colonização, esse sistema de segregação racial negra, intentado por uma minoria branca, criou uma fissura ideológica que vilipendiou os corpos negros com imensurável rebatimento nas manifestações culturais e artísticas. Todo esse processo ainda apresenta rescaldos sociais que demandam pungentes ações em diversas áreas do conhecimento a fim de buscar por uma reparação efetiva para os danos e feridas desse regime.



Apenas aos não brancos, Símbolos do Apartheid Prédio da Corte Superior de Registro Civil e Banco destinado às pessoas não brancas – Cape town, South Africa – 19/07/219 -Dickson DuArte Pires – Fontes: Arquivos Pessoais

Diferentemente de outros países africanos do Norte, nos quais a mão branca produziu outras violências, na África do Sul, o processo engendrado pelos processos de colonização, produziu a intrínseca noção de um “outro” excluído de todos os direitos elementares e subordinado à ideia de superioridade do branco.

Dessa forma, é sobre a produção do conceito do “outro”, consequentemente imposta pela política do *apartheid*, que se encontra o epítome do trabalho de Gerald M. Samuel como artista, escritor e diretor da Escola de Dança da Universidade da Cidade do Cabo. Tendo colaborado com outras instituições americanas e europeias, será a partir dessas que Samuel se dedicará a uma profícua investigação pelas vias do corpo dançante sobre os atravessamentos e violências presentes na arte sul-africana pós-*apartheid*, que necessitavam mais do que serem questionados, precisavam ser ressignificados e até mesmo abolidos. Nas palavras de Gerald M. Samuel, “o que está em jogo não é apenas uma política de raça, mas de corpo. Esta política do corpo é aquela que ignora o espectro invisível dos corpos dançantes brancos que foi tão predominante durante o *apartheid*. ” (SAMUEL, 2017, p.216)

Sua trajetória como pensador do corpo, da cultura e da educação, engajado no processo de descolonização epistemológica dos corpos negros em seus diferentes contextos para além da arte, coloca seu trabalho em destaque por também pautar outros corpos desoficializados na cena da dança sul-africana. As políticas de gênero, o feminismo e deficiência físico-mental também compõem a linha de investigação de seus escritos, buscando ressignificar a dança contemporânea sul-africana e liberar as muitas vozes que “foram tornadas inaudíveis e estranhas” pelo processo do colonialismo europeu e das políticas execráveis do regime de segregação racial. “É nesse último processo de reinventar um passado que eu afirmo se encontrar a ação mais poderosa da dança” (SAMUEL, 2017, p.214). Seu trabalho como editor e colaborador do South Africa Dance Jornal, periódico bienal da Escola de Dança da Universidade da Cidade do Cabo, que debate a dança acadêmica e as danças de tradição africanas e suas dispersões internacionais, demonstra essa perspectiva. Sua participação na VIII Reunião Científica e no XI Congresso da ABRACE em Uberlândia e seu texto “Dança teatro na África do Sul: (Des) Leituras e Reconfigurações”, publicado em 2017 em “Múltiplos Olhares sobre processos decoloniais nas Artes Cênicas”, também reafirma o escopo do seu pensamento frente à construção de uma política para os corpos invisíveis e a emergência de fomentar a pesquisa no campo da arte e educação, que refletam sobre a condição das ex-colônias

europeias. Especificamente para o recorte dessa pesquisa, “a questão da classificação de raça e suas consequências que ainda se desdobram alguns 20 anos após o nascimento da democracia na África do Sul” servirá como parâmetro para a nossa reflexão teórica.

Não obstante, sua tese de doutorado em Filosofia, “*Dancing the Other in South Africa*” (2016), defendida no programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade da Cidade do Cabo, oferece para essa pesquisa um território largo de interlocução, uma vez que abona a possibilidade de correlacionar teorias e práticas na percepção da dança contemporânea a partir de corpos negros referendados pela tradição e que são observados cientificamente como objeto de estudo no campo da educação. Para além, esse material se apresenta como escopo das mais recentes pesquisas no entroncamento dança no contexto da etnicidade, que se desdobram em diferentes possibilidades de recortes metodológicos nas análises do Projeto Dançando a Nossa Cor, objeto de estudo dessa pesquisa. No campo específico da arte, as aproximações são percebidas em pelo menos três aspectos.

O primeiro diz respeito à relação da dança dos corpos negros em oposição à técnica e estética do balé clássico, linguagem descendente das cortes europeias e como as demais epistemografias do pensamento eurocêntrico se tornaram no Brasil e na África do Sul como normativa técnica em dança e padrão estético para o movimento e para o corpo oficial, que se coloca em performance de dança.

Na sequência, percebe-se o próprio percurso formativo dos bailarinos negros que naturalmente questionam, tanto em seus corpos quanto aspecto ideológico, a relação com a dança de tradição e a ancestralidade frente aos modelos institucionais e globalizados da dança. Também concernente ao itinerário de formação, tanto aqui quanto lá, a dança é observada como ferramenta de transformação social no processo de profissionalização de bailarinos negros que, além de ocuparem posições no mercado de trabalho, também ocupam posições nos cursos de graduação em dança.

Por último e talvez a mais frugal das aproximações está na relação de subordinação dos corpos negros no contexto da dança e sua sempre estigmatização na performance de outras danças. Como se, aos seus negros corpos, fosse apenas reservado o lugar das danças primitivas e/ou das de tradição. Ao se posicionarem em outros contextos e linguagens da dança, os corpos negros assumem naturalmente o lugar do exotismo, da exceção e do estranhamento estético. “Esta coisificação relega o desempenho para um espaço condescendente: “de que forma habilidosa os exóticos

xecutam a dança de seu mestre” e “olha que belo o seu *port de bras*⁴, uma pena o seu traseiro”. (SAMUEL, 2017, p.2016). Além do mais, “Como conciliar a violência epistemológica no corpo dos dançarinos [negros] que foram rotulados como dançarinos de cor ou indígenas?” A pergunta de Gerard M. Samuel no contexto da dança sul-africana parece ainda sem respostas convincentes. No cenário brasileiro, por mais que tenhamos ordinários exemplos de superação, estamos longe de um modelo esteticamente e conceitualmente equiparado na política de emancipação dos corpos negros, no processo de produção da arte e da cultura em geral.

Essa percepção é nítida quando se pensa a atual cena das grandes companhias privadas e estatais de dança nacional. O bailarino é atualmente diretor do Balé da Cidade de São Paulo, com sede no Theatro Municipal de São Paulo Ismael Ivo⁵, reflete que essa luta é histórica e está longe de ter um fim. “Se é moderno, os bailarinos negros dançam, porque tem o exótico, étnico. Agora, no balé, dizem que as bailarinas negras não vão fazer as pontas do jeito que tem de ser feito.” (IVO, 2018, n.p). Artista sempre engajado no ativismo negro, Ismael, que fez carreira internacional como primeiro diretor negro do Teatro Nacional Alemão e curador do Festival Internacional de Dança de Viena, afirma que ao retornar ao Brasil em 2017 percebeu que o contexto da representatividade negra no balé não mudou. No próprio elenco do Balé da Cidade de São Paulo são raros os corpos negros que dançam no coro e, nos papéis principais, são raríssimas as exceções quando há essa característica no personagem, como é o caso de Otelo, em Shakespeare. Ismael também pondera sobre a importância dos projetos sociais e a aproximação com as comunidades para que bailarinos e bailarinas negras possam ser revelados para o universo da dança clássica. “É



Logos Diálogos - 6 Suites de J. S. Bach para Violoncelo Solo e Dança – Ismael Ivo – Sesc Vila Mariana SP – 18/10/13 – Foto por Alex Ribeiro – Fonte: <http://www.visormagico.com.br/logos-dialogos-ismael-ivo-sesc-vila-mariana-sp-6/>

⁴ No balé clássico, o termo refere-se aos movimentos gerais do braço de um bailarino quanto um conjunto designado de exercícios destinados a desenvolver a qualidade desses movimentos.

⁵ Exponente da dança mundial, Ismael Ivo é nascido na Vila Ema, Zona Leste de São Paulo. Na adolescência conseguiu bolsas de estudos em escolas de dança moderna e conseguiu integrar o corpo de dançarinos do Teatro de Dança Galpão, em São Paulo. Dançou com o coreógrafo brasileiro Klauss Vianna, com o norte-americano Alvin Ailey, com a alemã Pina Bausch e com o norte-americano William Forsythe. Apesar de construir uma sólida carreira na Europa, Ivo sempre traz nos seus trabalhos seu engajamento, como as pautas negras e sociais.

um movimento altruísta, a dança clássica deixou de aprender muito com os corpos negros ao longo da história” (IVO, 2018, n.p)

Essa reflexão, que parece ser elementar, vai se fazer mais uma vez necessária de pauta, pois como veremos nos capítulos seguintes, e também toda a perspectiva da dança e da arte no contexto da escola. Ainda se sente uma política segregacionista, que dita as normas de organização dos corpos no contexto da educação e legitima práticas preconceituosas e intolerantes, pois não admitem o reposicionamento dos corpos negros em espaços que historicamente não foram destinados a esses.

Ainda agregado a essa discussão, que perpassa as questões etnográficas, culturais e epistemológicas dos corpos negros, Samuel coloca em evidência a questão do espaço. Estabelece as linhas de poder e tensões presentes nos diferentes territórios, desde as periferias negras até os *campi* universitários, que apresentam as sequelas de um regime autoritariamente fascista determinado como um interstício doloroso na recente história da África do Sul. Percepção que convenientemente pode ser correlacionada com os principais debates acerca da noção de espaço e território no argumento das noções de espaço ‘público’ e ‘privado’; ‘formal e popular’; ‘primitivo e contemporâneo’, que também se estabelecem por aqui. Gerard M. Samuel completa:

A análise inicial pode sugerir que a Dança Contemporânea é abrangente, progressiva e até mesmo um ambiente democrático para o corpo. No entanto, as experiências de corpos mais velhos e os mesmos espaços em que essas experiências são transmitidas tornam-se zonas altamente contestadas na operação de troca de encontros humanos [...] Assim, as várias mídias espaciais: teatros e estacionamentos, ruas abertas, vitrines de lojas e jardins públicos tornam-se locais e territórios incontestáveis para a dança. (SAMUEL, 2016, p.168. Tradução nossa)

Nesse contexto, é importante pensar de que forma os outros corpos propostos por Gerard M. Samuel, que são estranhos aos modelos clássicos, seja pela sua origem étnica, pela sua fenotipia ou mesmo pela sua condição fisiológica no tempo-espacó, são alijados dos processos da dança. Situação que reflete com propriedade tanto na África do Sul quanto no Brasil, com maioria negra, como se constituem os padrões canônicos para o corpo cênico, fundamentados sobretudo nos paradigmas de um modelo-corpo de cútis branca, plenamente jovem e esteticamente magro, a fim de se estabelecer como uma corpo apto para a dança, sobretudo para a dança clássica acadêmica de origem europeia.

1.4 FRANTZ FANON E ACHILLE MBEMBE: O CORPO NEGRO COMO EPISTEMOLOGIA DO PENSAMENTO

Nesse contexto, as interlocuções dessa pesquisa encontram potente diálogo com duas macro teorias que descendem dessa ordem epistêmica decolonial, as quais, correlacionadas, podem estabelecer um panorama do pensamento epistemológico do qual partem todas as questões apresentadas nessa análise. Traçam de forma complementar conexões de conceitos caros a esse trabalho como: negritude, corpo negro, ancestralidade, pertencimento, territorialidade, alteridade e subjetividade, desde África até seus desdobramentos mais sutis, no seio da escola como espaço institucional da educação, nos moldes que se conhece atualmente.

Buscar estabelecer um paradigma de pensamento a partir dos pensadores Fanon e Mbembe pode-nos oferecer estratégias de reflexões, no campo epistemológico, consideravelmente fértil para desígnios dessa pesquisa, ao mesmo tempo que pode-se configurar como uma proposta arriscada. Isso porque esses dois pesquisadores se localizam na linha do tempo-histórico de forma assimétrica na qual comumente Mbembe é colocado como um pensador sucessor de Fanon. (GORDON, 1995) Factualmente, estando situados em tempos e espaços diferentes, conferem ao debate mais abrangência, ao mesmo tempo que alargam as possibilidades de percepção dos múltiplos corpos negros, em suas diferentes negritudes e que no mundo ocidental parecem padecer de problemas semelhantes.

No caso estrito do Brasil, em uma crítica recensória da presença do pensamento fenoniano, o sociólogo Antônio Sérgio A. Guimarães, em seu estudo: “A recepção de Fanon no Brasil e a Identidade Negra” (GUIMARÃES, 2008), apresenta consideráveis análises que apontam que, por questões políticas colocadas anteriormente às questões sociais, Fanon permanece no limbo do pensamento nacional da militância negra até meados da década de 60.

O Brasil começa a se familiarizar com as ideias de Fanon um pouco antes de sua morte, mais precisamente durante a estadia de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir no país, entre agosto e setembro de 1960. Sartre e Beauvoir chegam ao Rio de Janeiro, vindos de Havana, para promover a solidariedade internacional necessária para sustentar a revolução cubana e a guerra de libertação da Argélia. Certamente a intelectualidade brasileira, tão próxima do que se passava em Paris, acompanhava, através de *Les Temps Modernes*, as posições anticolonialistas do filósofo Fanon. (GUIMARÃES, 2008, p.100)

Percebe-se, porém, que a introdução de Fanon no Brasil não é uma ação desdobrada do movimento negro acadêmico ou da “a imprensa negra paulistana dos anos 1960, formada por homens e mulheres que parecia desconhecer Fanon em sua campanha de solidariedade aos movimentos de libertação africana” (GUIMARÃES, 2008, p.103). Os estudos de Fanon são introduzidos pelo discurso acadêmico-intelectual branco, sobretudo de Sartre, que apesar de estabelecer importantes pesquisas nas comunidades negras francofônicas desde 1948, não deixa de estar coerente com o paradigma do pensamento do seu tempo-espacó. Um discurso refutado por correntes filosóficas negras por apresentar uma percepção das questões negras a partir do olhar das históricas classes dominantes.

Entretanto, salvo essas condições de entrada, Fanon, no Brasil, torna-se referência tardiamente tanto em decorrência do golpe militar de 1964, que levou ao exílio um grande número de militantes simpatizantes da sua obra, quanto pela indisposição que causava na esquerda e na elite negra brasileira por estar intimamente ligado à defesa de questões negras norte-americanas e a exegética do colonialismo na Argélia. A leitura do sociólogo Antônio Sérgio Guimarães nos dá a dimensão disso:

Psicanalista brilhante e mau político, para uns; ideólogo radical, para outros, Fanon terá de esperar por uma nova esquerda para ser lido com simpatia. Até mesmo o líder negro Abdias do Nascimento que, em seus artigos dos anos 1960, traça influências do movimento negro, analisa a conjuntura internacional, enfatiza a *Négritude*, a cultura negra, fala do estupro de origem da miscigenação brasileira, menciona as lutas de libertação na África, o “fermento do negro norte-americano”, mas nada diz sobre Fanon. (GUIMARÃES, 2008, p.105)

Por outro lado, autores mais afinados com o debate no campo da literatura, como é o caso do filósofo e editor Marcio Barbosa, sugerem que essa indiferença brasileira quanto à obra de Fanon está associada a uma ausência na elite pensante do país – mesmo nos indivíduos negros - de um estado de consciência plena da condição social negra, considerando que nos anos 60 e 70 vivia-se aqui traços da teoria Freryana de "meta-raça" anunciada na difícil superada obra Casa-Grande & Senzala, publicado em 1933.

Se existe alguma identidade entre a análise que Fanon desenvolve e a realidade social brasileira, isso se deve ao fato de que Fanon ao desvendar o racista sistema colonial consegue captar a existência do negro (enquanto indivíduo, grupo ou classe étnica) dentro das formas de relação social instaladas a partir do domínio branco-europeu e a transformação destas formas na moderna sociedade industrial, crescentemente técnica e burocratizada. (BARBOSA, 1987, p. 51)

Toda essa conjuntura que revela o suposto atraso da filosofia de Fanon na comunidade acadêmica brasileira é lida por diferentes estudiosos do campo da democracia racial como fator preponderante que, em parte, justifica o relativo anacronismo dos debates no Brasil, tanto no meio científico, quanto no artístico cultural. Assim Antônio Sérgio Guimarães encerra:

No entanto, foram os jovens estudantes negros dos anos 1970 e 1980 que, no Brasil, eram e viveram Fanon, de corpo e alma, fazendo dele um instrumento de consciência de raça e de resistência à opressão, ideólogo da completa revolução na democracia racial brasileira. (GUIMARÃES, 2008, p.110)

Esse esforço em localizar Fanon num contexto temporal brasileiro pode parecer, num primeiro momento, irrelevante para essa pesquisa, porém é metodologicamente essencial, pois revela tanto para o pesquisador quanto ao leitor o quanto é recente esse debate do ponto de vista epistemológico e como são pertinentes outras ações acadêmicas, artísticas e sociais que compartilhem desse objetivo.

Uma dessas obras de referência, amplamente consultada por pesquisadores em diferentes abordagens sobre as questões que envolvem os deslocamentos do pensamento África-Brasil e que, obviamente, também está posta nessa pesquisa como articuladora das reflexões é *Crítica da Razão Negra. Lisboa*: (Antígona, 2014), do autor camaronês Achille Mbembe, que é por excelência uma das mais importantes referências acadêmicas no estudo do pós-colonialismo e das questões negras. Estabelece no seu discurso antagonia sofisticada e pertinente ao legado filosófico pós-estruturalista de Michael Foucault (1926-1984), que pelos seus estudos, sobretudo no campo social no século XX ainda é, mesmo após de 20 anos de sua morte, largamente acionado em diferentes campos da pesquisa acadêmica. Sendo coqueluche nos países latino-americanos em meados das décadas de 90 e 2000 por apresentar teorias céticas e transgressivas para as noções de ‘poder’ e de ‘saber’, deslocando a análise dos ‘objetos’ para as ‘relações’. Ambos, a partir de seus distintos espaços de observação, lançaram contundentes perspectivas sobre as relações de tensão social nas quais percebem o poder nas suas dimensões macro e micro e nas suas concepções biológicas e estruturais.

Para o pensamento clássico foucaultiano, o poder não é uma entidade natural e fisiológica, antes, portanto, emana e se estrutura a partir das práticas expressas por diferentes arranjos sociais no tecido das relações.

No ensaio *La Naissance de la biopolitique*, Foucault defende que, na origem, o liberalismo “implica intrinsecamente uma relação de produção/destruição [com] a liberdade”. Esquece-se de explicar que, historicamente, a escravatura dos Negros representa o ponto culminante desta destruição da liberdade. Segundo Foucault, o paradoxo do liberalismo é que “é necessário, por um lado, produzir a liberdade, mas esse próprio gesto implica que, do outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças, etc.” A produção da liberdade tem, portanto, um custo cujo princípio de cálculo é, acrescenta Foucault, a segurança e a proteção. (...) O escravo negro representa este perigo. (MBEMBE, 2014, p.143)

Todavia, Mbembe busca a todo tempo demonstrar a ineficiência das teorias de Foucault nos arremates das relações de poder, considerando que, para refletir sobre as questões negras, sobretudo as questões arroladas dos processos da escravatura, essas teorias são insuficientes. Não dão conta da complexidade das violências, especialmente no campo simbólico e na produção da imagem pejorativa que o negro ainda estigmatiza na contemporaneidade, com mais ou menos enfoque, dependendo da análise pan-africanista que se intenta estabelecer.

Em *Crítica da Razão Negra* (2013), que o próprio autor denomina de ‘ensaio’, é possível perceber, de forma flutuante e não linear, apontamentos que nos permitem estabelecer diferentes conexões que não buscam fundamentar um novo paradigma antieuropocêntrico. Ao contrário, utiliza-se dele como ponto relacional para repensar outras percepções de mundo e quem sabe superá-lo do ponto de vista epistemológico. Nas palavras do autor:

Ao longo deste caminho, não procurámos «provincializar» as tradições europeias do pensamento. De resto, elas não nos são de modo algum alheias. Quando se trata de dizer o mundo na língua de todos, existem, pelo contrário, relações de força no seio destas tradições, e uma parte do nosso trabalho consistiu em ponderar tais fricções internas e em apelar à descentralização, não para reforçar a distância entre África e o mundo, mas para permitir que emirjam, o mais claramente possível, as novas exigências de uma possível universalidade. (MBEMBE, 2013, p.23)

Estabelecendo como centralidade da obra, a perspectiva do negro como uma invenção do europeu, Mbembe revisita de forma original teorias sobre as questões da História e das Políticas Africanas sempre fundamentadas numa filosofia social e política de considerável impacto. Para essa tese de doutorado em Educação, essa perspectiva nos ajuda a pensar o corpo negro no contexto da existência social sobre paradigma mais eficiente de entendimento de si mesmo. Busca-se libertar esse corpo negro dos estigmas

ligados aos diferentes processos de violência e expropriação da condição humana, com destaque para os processos das invasões europeias no continente africano e as estruturas escravocratas estabelecidas nas Américas em nome da mão do mercado e do liberalismo econômico. Fundamentos ainda operam na manutenção da subordinação do corpo negro nas suas dimensões de ‘pré-homem’ e ‘objeto’, ou seja, aquele que ainda não alcançou o *status* social do homem branco hegemonicamente e historicamente estabelecido.

A ideologia de raça é uma invenção do branco europeu para designar aqueles que eram diferentes para além da cor da pele, estabelecendo nesses uma condição de profícua subalternidade existencial e inferioridade intelectual. Segundo aponta o autor MBembe (2014), a instauração da ideia de raça gerou o medo inconsciente do Outro, que deve ser controlado, evitado, submetido e consequentemente, subjugado. O autor coloca ainda a ideia do rosto negro como um simulacro de sujeições inventado que por séculos foi dado como verdade absoluta pelas estruturas do poder dominante e das elites capitalistas detentoras da mais valia. Esse rosto, doravante determinado de negro, pois traz para quem o vê uma série de sentimentos, medos e ideologias não verdadeiras. Esse simulacro se fazendo como uma máscara sobre o rosto negro deixa aparente apenas o conjunto de estigmas que desclassifica o corpo negro como o corpo do trabalho, fortalecendo a noção de corpo objeto servil.

Como é delineado também no pensamento de Gerard. M. Samuel, essa percepção do rosto negro é sempre retificada em diversos processos, perpetuando a estrutura do medo da imagem negra. O outro, o negro, precisa ser segregado e separado do meio social.

A cor negra não tem, portanto, sentido. Só existe por referência a um poder que a inventa, uma infra-estrutura que a suporta e a contrasta com outras cores e, por fim, num mundo que a designa e a axiomatiza....) No fundo, só existe “Negro” em relação a um “Senhor”). Fora desta dialética da posse, da pertença e plástica, não existe “negro” enquanto tal.” (MBEMBE, 2014, p.257-258)

Com isso, a episteme do corpo negro foi, a partir da história moderna e contemporânea, soterrada não apenas no Brasil, mas em todos os destinos das múltiplas diásporas. Nesse ínterim é impossível identificar o que está por detrás dessa máscara que não revela quem se tem por dentro: o ser humano. Sem vestígio das diferentes ontologias negras, impraticável é recolocar esse corpo e livrá-lo do imaginário pejorativo que o cerceia.

Em especial no capítulo cinco, “Réquiem para um escravo”, que para mim é o mais essencialmente sensível, o autor propõe reflexões a partir das questões da arte

adensadas pelas entranhas da subjetividade. Dedicado numa revisão da literatura negra, Mbembe reflete sobre a existência enquanto condição de vida e morte do corpo negro, estratégia possível para se libertar do invólucro-máscara-negra-objeto:

Cada experiência vivida consiste, antes de mais nada, num aglomerado de elementos heterogêneos, ao qual somente a forma temporal, apesar de estilhaçada, da coerência. Assim a vida é apenas uma soma de instantes e de durações quase paralelas, havendo, portanto, uma ausência de unidade genérica. De qualquer modo, saltos contínuos de uma experiência vivida a outra, de um horizonte a outro. Qualquer estrutura da existência e tal que, para viver, é preciso fugir constantemente à permanência, pois esta é portadora de precariedade, tornando-se vulnerável. (MBEMBE, 2014, p.250)

Nessa e em outras passagens do texto apresenta de forma afetiva a perspectiva insuperável dos efeitos da escravatura e das demais violências oriundas dos processos de mercantilização dos corpos negros. O autor infere que todos os processos dramáticos das diásporas estabeleceram as bases sólidas para a instauração do debate sobre a crise de identidade e de pertencimento do negro na contemporaneidade. Debate esse, caro às reflexões que se colocam nessa pesquisa, tendo como suporte dois argumentos principais. Se por um lado a instituição da máscara, do simulacro pelo qual o rosto negro era recebido pelo branco, anula todo o processo de subjetivação desse corpo negro, por outro, as múltiplas violências destruíram as referências originais e ancestrais desses corpos negros, nos diferentes processos de compra e venda. Instituíram nesse corpo, preponderantemente por essas duas vias, uma “identidade itinerante”, ao passo que no seu estado de “coisa”, esse corpo era propriedade de diferentes donos e diferentes contextos. O corpo negro é, portanto, “aquele (ou ainda aquilo) que se vê quando nada se vê, quando nada se comprehende e, sobretudo, quando nada se quer compreender” (MBEMBE, 2014, p.10).

Tanto o trabalho escravo quanto a própria vida do negro estão esvaziados de sentido pela ausência de um referencial simbólico, metafórico e afetivo. Quando se percebe no coletivo, isso ganha proporções exponenciais, ao passo que se considera o apagamento da história dos grupos, das crenças, das ritualísticas, das oralidades e das demais relações sociais que são sucumbidas. Por conseguinte, a África se tornaria um não mundo, a ausência da civilização, “um mundo à parte pelo qual não temos nenhuma responsabilidade” (MBEMBE, 2014, p.81)

África propriamente dita - à qual acrescentaria o Negro - só existe a partir do texto que a constrói como ficção do outro. (...) Por outras palavras, África só existe a partir de uma biblioteca colonial por todo o lado imiscuída e insinuada, até no discurso que pretende refutá-la, a ponto de, em matéria de identidade, tradição ou autenticidade, ser impossível, ou pelo menos difícil, distinguir o original da sua cópia e, até, do seu simulacro. (MBEMBE, 2014, p.166)

Nesse processo, duas bases de sustentação e organização social ganham destaque como instrumentos de legitimação do processo de racialização do negro. O primeiro diz respeito à questão das línguas oficiais pelas quais se estabeleciam o processo de comunicação formal, erudito civilizado, e também se fazendo como veículo institucional de transmissão do conhecimento, tanto na estrutura da escrita quanto nos aspectos da oralidade.

O racismo moderno/colonial, ou seja, a lógica da racialização que surgiu no século XVI, tem duas dimensões (ontológica e epistêmica) e um só propósito: classificar como inferiores e alheias ao domínio do conhecimento sistemático todas as línguas que não sejam o grego, o latim e as seis línguas europeias modernas, para assim o privilégio enunciativo das instituições, os homens e as categorias do pensamento do Renascimento e a Ilustração europeias. (MIOLO, 2014, p.28-29)

O segundo instrumento, e talvez ainda mais perverso, tangencia o aspecto da religião. Há que considerar que ainda hoje esse elemento se configura como uma barreira cultural intransponível, dada a natureza subjetiva que opera no conjunto de valores e crenças sociais, alcançando a dimensão metafísica e subjetiva do tecido social.

Essa experiência pode ser apresentada em seu “conteúdo” (a experiência como objeto) por parte das disciplinas existentes (sociologia, psicologia, história etc.) capazes de falar sobre o “negro” e “descrever” a experiência deste, mas não podem suplantar o pensamento do “negro” (a experiência constitutiva do sujeito) no momento em que percebe que foi feito “negro” por parte do imaginário imperial do mundo ocidental. Certamente, a imagem do negro como um ser humano inferior descendente de Canaã já estava impressa no imaginário cristão. (MIOLO, 2014, p.28-29)

Atrelado ainda a esses dois índices de inferiorização do negro – língua e religião - percebe-se um outro argumento: o moral. Muito presente no discurso dos racistas, há uma inter-relação genericamente pejorativa entre características físicas e morfológicas aos aspectos do campo intelectual, moral e psicológico, no que tange sobretudo ao escopo da honestidade, capacidade cognitiva, afetividade e sensualidade. Sendo que em especial esta última figura na dinâmica da racialização negra como elemento fortemente estereotipado e estigmatizado nas ações preconceituosas sofridas pelos corpos negros na sociedade brasileira contemporânea. Como será tratado nos próximos capítulos, na perspectiva do universalismo republicano branco, o corpo negro está para a sensualidade assim como Cristo para a salvação das almas. Citando seu antecessor Fanon, MBembe intriga:

O corte com a sua masculinidade deve passar pela transformação dos seus pertences viris num campo de ruínas – sua separação das forças vitais. Isto porque, como afirma, Fanon, nessa configuração, o Negro não existe. Ou melhor, o Negro será, antes de mais, um membro.” (MBEMBE, 2014, p.195)

Especificamente nesse tema, MBembe desenha o trajeto do corpo negro exótico como parte de uma fábula das zonas colonizadas nas quais as “a origem arcaica do racismo e da necrofobia, enquanto objeto vacilante, é o medo da alucinante potência sexual atribuída aos negros” (MBEMBE, 2014, p.195). Fabulações sobre as quais as pulsões sensuais e sexuais dos colonizadores encontravam vazão. Nesse aspecto, a criação ocidental do conceito de “negro” ganha também referência ao conceito de um corpo *“in natura”*, bruto, próximo ao corpo e dos instintos animais. Um corpo aberto e legitimado às violências de todas as sortes, inclusive as性uais. Quando se pensa que o homem branco existe por si só, o homem negro só existe na medida em que seu corpo serve como matéria passível de vilipendiosos desejos.

No lado oposto dessas perspectivas, a intençãoposta nos arranjos dessa pesquisa destaca a necessidade de estabelecer discussões concretas nos distintos campos dos saberes do corpo que contemplem outras alternativas epistêmicas em detrimento do pensamento clássico de descendência europeia. Considera-se aqui a impossibilidade de sustentar um pensamento ético, estético e político na contemporaneidade sem se questionar em que medida as conjecturas da clássica mitologia branca não estão figurando ingênuas e incoerentemente frente à exclusão e rechaçamento de tudo aquilo que não corresponde às suas expectativas e pressupostos. “Tudo o que não é idêntico a si próprio é anormal” (MBEMBE, 2014, p.81)

Colocar fora as contribuições epistemológicas de outras culturas como as do Oriente Médio, Extremo Oriente, Oceania, África e das Américas é, segundo reflete Lobo (2015), coadunar com a permanência da colonização do pensamento aliado à imposição filosófica e à subordinação política branca. Todavia, esse cenário imperativo de conjunturas embranquecidas sugere o que especialistas das africanidades denominam como epistemicídio, que seria uma espécie de etnocídio na ordem e na natureza do pensamento. Cunhado por Boaventura de Souza Santos⁶, o conceito de epistemicídio

⁶ Boaventura de Sousa Santos é doutor em Sociologia do Direito pela Universidade de Yale (1973), Professor Catedrático Jubilado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Distinguished Legal Scholar da Universidade de Wisconsin-Madison. Foi também Global Legal Scholar da Universidade de Warwick e Professor Visitante do Birkbeck College da Universidade de Londres. É Diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça Portuguesa.

parte de suas investigações acerca da sobreposição, subordinação e supressão dos conhecimentos à margem do eixo europeu da Europa. Com densa produção centrada na crítica das instituições, refere-se à Universidade como um dos modelos catedráticos herdados do velho mundo. Santos coloca que a supressão do conhecimento de determinado povo é a premissa não apenas da morte simbólica, mas também subsidia em certo modo as políticas de genocídio desses povos, assim coloca:

As trocas mútuas entre culturas sempre implicaram a morte do conhecimento da cultura subordinada, daí a morte dos grupos sociais que a possuíam. Nos casos mais extremos, como o de Expansão europeia, o epistemicídio foi uma das condições do genocídio. (SANTOS, 2014, p.149, tradução nossa)

Apropriado pelo pensamento filosófico decolonial, o conceito de epistemicídio tem subsidiado diferentes debates, sobretudo no campo da educação, que visam visibilizar as arquiteturas do racismo e do preconceito que assola as culturas negras e suas formas de produção do saber.

Por fim, *Crítica da Razão Negra* (2013) se estabelece como mirante crítico sobre as perversas relações que habitam o cerne do processo de colonização de zonas africanas. A regulação natural do teorema negro=escravo e as múltiplas ismas que antes estavam submersas da historiografia oficial ocidental, Mbembe apresenta discussões fundamentais para o pensamento dessa pesquisa acadêmica a serem desenvolvidas nos capítulos seguintes. Ao refletir sobre as possibilidades de perceber os povos e as culturas negras frente ao papel que deveria ser assumido pelo colonizador, Mbembe para além da reparação social, propõe exaurir as distâncias ideológicas entre esses entes.

Enquanto persistir a ideia segundo a qual só se deve justiça aos seus e que existem raças e povos desiguais, e enquanto se continuar a fazer crer que a escravatura e o colonialismo foram grandes feitos da “civilização”, a temática da reparação continuará a ser mobilizada pelas vítimas históricas da expansão e brutalidade europeia no mundo. Neste contexto, é necessária uma dupla abordagem. Por um lado, é preciso abandonar o estatuto de vítima. Por outro, é preciso romper com a “boa consciência” e a negação da responsabilidade. Será nesta dupla condição que é possível articular uma política e uma ética novas, baseadas na exigência de justiça. (MBEMBE, 2014, p.297)

Ao apontar o caminho de duplo reconhecimento e dupla responsabilidade, o autor cria uma proposta de agenciamento dos conflitos históricos. Porém isso não suaviza as cicatrizes que ainda permanecem profundas nos corpos negros, sobretudo na dimensão emocional, afetiva e subjetiva desses corpos. Entretanto, há que se reconhecer com distinção todo o intento do autor que, como dito anteriormente, faz um incomensurável

serviço ao pensamento contemporâneo para além de visibilizar o conjunto de filosofias, epistemografias e historiografias que compõem o bojo dos axiomas desde África e seus rebatimentos no pensamento contemporâneo, desdobradas no campo expandido das humanidades.

A obra de MBembe - *Crítica da Razão Negra* (2013) - ao qual modestamente nos pomos a dialogar, contribui ao estabelecer nessa pesquisa o Estado da Arte nos debates que envolvem as africanidades, mas que não se encerra nos apontamentos referidos acima, nesse texto. Como uma escotilha aberta para um profundo mar ainda pouco mergulhado da história, Mbembe apresenta a cada nova remada incontidas possibilidades de reflexão sobre a questão negra. Ao se colocar diametralmente em oposição ideológica e paradigmática ao célebre Crítica da Razão Pura de Kant, Mbembe nos revela sutilezas do jogo de poder e das nuances desbotadas da história negra oficializada, que nos liberta a um pensamento alargado, sobretudo quando se pensa na biopolítica estruturada no campo da educação.

Do mesmo autor, outras duas obras são elencadas nessa pesquisa como referências satélites para a compressão do “devir-negro no mundo”. A saber “*Necropolítica - 2018*” e “*Políticas da Inimizade – 2017*” propõem reflexões sobre as políticas racistas que determinam os conflitos contemporâneos que envolvem as potências mundiais e apresentam o corpo negro sempre numa perspectiva estrangeirada e fronteiriça, desprovidas politicamente de um pertencimento efetivo e material ou mesmo simbólico. Nesse jogo que, segundo o autor, só há perdedores, essas políticas estruturantes do preconceito e do racismo institucionalizadas e oficializadas nos diferentes discursos totalitários, decidem sumariamente quem deve viver e quem deve morrer, sendo que nesses contextos, a morte tem especial tropismo aos corpos negros.

Em outras palavras, a questão é: Qual é, nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? Na formulação de Foucault, o biopoder parece funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer. Operando com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. (MBEMBE, 2016, p.128)

Se ao construir seu discurso Mbembe se coloca avesso a Kant em “A Crítica da Razão Negra”, é em “Necropolítica” que se reaciona o clássico conceito de biopoder foucaultiano, questionando se “Essa noção de biopoder é suficiente para contabilizar as formas contemporâneas em que o político, por meio da guerra, da resistência ou da luta

contra o terror, faz do assassinato do inimigo seu objetivo primeiro e absoluto?" (MBEMBE, 2016, p.123). Na perspectiva de ampliar a capilaridade desse debate, o autor recoloca a questão da racialização, redimensionando o campo de tensão que cerca os corpos negros ao considerar como esses mecanismos de violência e estabelecimento do poder operam sobre os corpos subalternos.

Ao pensar no corpo negro *gay*, trans, mulher, pobre e periférico, essas discussões ganham um caráter exponencialmente redimensionado, sobretudo quando se pensa as questões contemporâneas brasileiras. Principalmente no que refere ao significativo aumento do genocídio das populações negras que são dupla ou triplamente condenadas.

Nesse foco, duas situações são emblemáticas e podem nos ajudar a perceber como a obra de Mbembe são pertinentes nesse trabalho. A primeira refere-se ao assassinato da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Gomes, em março de 2018. Referência para o movimento negro e feminista, a vereadora filiada às ideologias de esquerda pelo Partido Socialismo e Liberdade (Psol) travava significativos embates com a classe política direitista para a garantia dos direitos sociais e políticos das populações das comunidades do Rio de Janeiro, formadas majoritariamente por corpos negros. Segundo nota do seu partido:

Não podemos descartar a hipótese de crime político, ou seja, uma execução. Marielle tinha acabado de denunciar a ação brutal e truculenta da PM na região do Irajá, na comunidade de Acari. Além disso, as características do crime com um carro emparelhando com o veículo onde estava a vereadora, efetuando muitos disparos e fugindo em seguida reforçam essa possibilidade. (FREIXO, 2018, n.p)

E da nota do Partido dos Trabalhadores (PT), principal frente esquerdista brasileira:

Marielle foi executada no momento em que vinha denunciando os abusos de autoridade e a violência contra moradores das favelas e bairros pobres da cidade, por parte de integrantes de um batalhão da Polícia Militar.(...) Vamos prosseguir com sua luta contra a violência e os abusos contra os pobres. (HOFFMANN, 2018, n.p).

A execução da vereadora é tratada, inclusive pela opinião pública internacional, como crime político com intenção objetiva de calar a voz da mulher negra que ganhava espaço e visibilidade por pautar de forma contundente temas relacionados aos Direitos Humanos e políticas públicas sociais. Na recente história republicana brasileira, crimes violentos frequentemente são respondidos com significativos protestos populares. Com o

caso de Marielle não foi diferente. Mesmo com grande repercussão midiática e comoção pública o episódio segue sem solução, o que sugere desatenção – proposital - dos órgãos de investigação responsáveis. Uma vez que, para além de sua posição política, Marielle representa um corpo negro, feminino e *gay*, ou seja, um corpo que não interessa à ideologia política heteronormativa branca que está assentada no poder. Esse estrutura de poder herdada do colonial “insere-se na lógica fascista que vem tomando conta do país, que é intimidar e silenciar todos aqueles que lutam por justiça social e por um Brasil sem desigualdades”(CAYRES, 2018, n.p).

Diferentes estudos tanto nos campos da sociologia quanto dos direitos humanos revelam que o genocídio de jovens negros no Brasil cresce anualmente pautados sobretudo pela retomada de valores neoliberais associados à ausência efetiva de políticas públicas específicas para essa população. O Atlas da Violência 2018⁷, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ratifica que:

Os negros, especialmente os homens jovens negros, são o perfil mais frequente do homicídio no Brasil, sendo muito mais vulneráveis à violência do que os jovens não negros. Por sua vez, os negros são também as principais vítimas da ação letal das polícias e o perfil predominante da população prisional do Brasil” (CERQUEIRA, 2018, p.41)

É nesse contexto amplamente difundido que se apresenta a segunda situação que nos possibilita uma leitura atualizada e contextualizada de Mbembe no recente cenário político-social brasileiro.

A barbárie que cercou o caso dos cinco jovens fuzilados em Costa Barros, no Subúrbio do Rio, em novembro de 2015. Executados por quatro policiais militares, esse genocídio não seria episódio de destaque no contexto das comunidades negras do Rio de Janeiro, se não fosse pelas particularidades que envolvem o caso. Contra o carro em que estavam os jovens foram disparados de forma inescrupulosa 111 tiros de fuzis e pistolas automáticas que não ofereceram qualquer chance de vida aos jovens dado ao exagero,残酷 e truculência da ação.

⁷ Configurando-se como um dos mais importantes estudos que recruta informações de diversas fontes, o Atlas da Violência 2018, produzido pelo Ipea e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), constrói e analisa inúmeros indicadores para melhor compreender o processo da acentuada violência no país. Para tanto, contextualiza o nível de violência letal que sofremos no país, frente à prevalência observada em outros países e continentes, analisa a evolução da taxa de homicídios no mundo no período compreendido entre os anos 2000 e 2013, com base em uma comparação de informações fornecidas pela Organização das Nações Unidas (ONU) e pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Disponível em <<http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/8398>>. Acesso em 10/09/2018.

Tentativas da própria polícia de vincular os jovens a um suposto caso de roubo de cargas foi frustrado pelas investigações e ficou provado que não se tratava de criminosos. Para além dos cinco corpos negros e jovens cujas vidas foram irreversivelmente interrompidas nessa situação, há que se considerar também as feridas que não se fecham no íntimo dessas famílias.



As vítimas silenciosas de Costa Barros - Wilton Esteves, Roberto de Souza, Wesley de Castro, Cleiton Correa e Carlos da Silva – 02/12/16 – Foto por Reprodução/ Natasha Neri – Fonte: <https://ponte.org/as-vitimas-silenciosas-de-costa-barros/>

Também a relevância social do caso que, além de contribuir para as estatísticas que revelam a vulnerabilidade da população negra brasileira, estabelece, assim como coloca Mbembe, que ao corpo negro já se estabelece a presunção da culpa. Em apenas um desses corpos foram contabilizadas 28 perfurações, o que estabelece irrefutavelmente relação de ódio e violência aos corpos negros, que se estabeleceu desde a captura na África e prospera nos dias atuais e possivelmente nos dias futuros. Mesmo com grande repercussão, os autores da chacina aguardam ainda em 2018, em liberdade, o julgamento na justiça comum.

Esses dois significativos casos, se alinhados ao conceito de necropolítica de Mbembe, apresentam denominadores sociais comuns sobretudo quando se considera o descompromisso dos órgãos públicos em solucionar, culpabilizar e condenar os autores. Uma vez que esses corpos são historicamente despojados e ultrajados nas relações do capital e do poder, também seguem alijados da justiça e apagados não apenas nas suas materialidades, mas também nas suas simbologias e, sobretudo, nas suas representatividades políticas e sociais, como no caso de Marielle Franco.

Num contexto mais próximo e alinhado ao conceito de epistemicídio, estabelecemos pontualmente o caso de racismo e intolerância aos corpos negros que

aconteceu no campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, por ocasião do X Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros (Copene), realizado de 12 a 17 de outubro de 2018 pela Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as – ABPN, da qual sou pesquisador associado. O evento de capilaridade internacional reuniu cerca de 4 mil pesquisadores, incluindo convidados estrangeiros de países como Argentina, Colômbia, Angola e Portugal. A materialidade do crime se deu em forma de pichação feita em um dos banheiros do bloco 3Q. A natureza do discurso da frase "pretaiada vai voltar pra senzala" revela a estranheza para o branco da constatação da presença negra num território historicamente não destinado a esses.

Estimulados pela nova ordem política e ideológica em curso, indivíduos representantes da fórmula social dominante homem-branco-heteronormativo-cristão se sentem endossados a manifestar seus pensamentos e atos em ataque aos coletivos negros. Situação que não se restringiu à UFU e foi diagnosticada em outras universidades. Ora, se a universidade é o *locus* da produção do conhecimento e se conhecimento é poder, é extremamente compreensível a lógica social desse grupo dominante que repele qualquer movimento dos coletivos negros, feministas, indígenas, bem como dos movimentos LGBTI+⁸, Trabalhadores Sem Terra (MST), Trabalhadores Sem Teto (MSTS) e outros.

A princípio, a descrição desses exemplos parece não estabelecer relação direta com o tema dessa pesquisa por se tratar de situações no campo da sociologia política. Entretanto, nos auxilia a pensar o lugar da educação contemporânea como um território de tensões e de produção crítica das leituras sociais. Os casos apresentados fazem amplo sentido quando se pensa que a escola – em todos os níveis e modalidades – não é o único, mas talvez o mais legítimo espaço para o desenvolvimento da consciência integral do sujeito, sobretudo com a responsabilidade de estabelecer a formação crítica, política e social para além das prerrogativas curriculares, positivas e tecnicistas.

1.5 POR PERCEPÇÃO CRÍTICA DO CONCEITO DE BRASILIDADE ENQUANTO PARADIGMA PARA UM PENSAMENTO ESTÉTICO DECOLONIAL

Na perspectiva de construir um pensamento capaz de refletir com densidade as questões postas no contexto dos territórios do sul, que sofreram os diferentes processos de colonização, a obra de Mbembe não está sozinha. Essa laboriosa tarefa de pensar

⁸ De acordo com os avanços no campo dos Direitos Humanos e Sociais, atualmente a sigla LGBTI+ refere-se ao grupo de pessoas que se reconhecem como lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, intersexuais e outras identidades de gênero e sexualidade não contempladas, representadas pelo “+”.

filosofias outras que não sejam as das letras afrodescendentes tem sido pautada em diversos estudos com vistas a considerar a relevância dos discursos dos corpos historicamente oprimidos e vilipendiados, sobretudo das zonas colonizadas. Do crescente conjunto de obras que traz no bojo a questão da brasilidade e expõe o viés próprio de crítica aos soterramentos históricos e apagamentos ideológicos, destaca-se nessa pesquisa a obra do filósofo e literato brasileiro, Roberto Gomes. Seu trabalho tem referência em diversos gêneros literários, com destaque para os romances e crônicas, entretanto, é já em sua primeira obra, “*Crítica da Razão Tupiniquim*” (1977), que Gomes se projeta com destaque no campo dos estudos etnográficos. Considerado pela crítica acadêmica como um texto demasiado ficcional e que por esse motivo pouco levado em exalçamento, é perfeitamente compreensível e legítimo que as proposições estéticas das outras linguagens textuais como a poesia e o romance apareçam nessa obra, pois também é uma ação próxima da ficção, principalmente na década de 70, pensar uma filosofia brasileira no contexto da academia. Na passagem abaixo, Gomes sintetiza o bojo do conhecimento no campo específico da filosofia, entretanto, essa percepção de uma ausência do pensamento brasileiro também é evidente no campo da arte e da educação:

Podemos agora equacionar a questão de um pensamento brasileiro. A filosofia representa, por si só, um desafio a nossas instalações, uma exigência de questionamento radical. Por outro lado, por comodismo, ligação incestuosa e pela violência do projeto colonizador, sempre delegamos à Europa nos dizer o que deveríamos pensar. Deste irreconhecível choque – quanto a isso não há como dar um jeito – resultou a impossibilidade de uma filosofia brasileira. (GOMES, 1983, p. 98)

De lá pra cá houve avanços significativos e é possível constatar o crescente movimento, principalmente no campo das humanidades de considerar um modelo brasileiro de construção do conhecimento, valorização dos saberes populares e a necessidade de pautar na produção acadêmica temas que refletem as perspectivas e desdobramentos do conceito de brasilidade. Questão do nosso tempo-espacó que nos permita construir identidades próprias, mesmo que estas sejam híbridas e móveis. Essa perspectiva é fundamentalmente relevante nesta pesquisa de doutorado, pois paulatinamente afasta o complexo de ‘vira-lata’ que nos colocou desde sempre num modelo de dependência intelectual e cultural dos modelos estrangeiros, antes do colonizador europeu e depois das políticas neoliberalistas norte-americanas. Perspectivas que serão fundamentais para a solidificação do discurso crítico que permeia as análises conceituais e paradigmáticas colocadas nos próximos capítulos.

Assim como na obra de Mbembe, Gomes já estabelece no título o protocolo de criticidade à clássica obra de Kant e denuncia com veemência a ausência de um pensamento nacional - de uma Razão Brasileira - como epistemologia para a reflexão das questões próprias do Brasil. Além de dialogar no universo da arte, da estética e da ficção, a obra é elencada por apresentar reação ao processo colonial de forma burlesca e inteligente, sobretudo na constituição do pensamento ocidentalista que fundamenta a educação brasileira, dentro de uma perspectiva ainda positivista, utilitarista e funcionalista. O historiador Rafael Haddock-Lobo infere sobre a obra “Crítica da Razão Tupiniquim”, afirmando que:

Tupiniquim, nesse livro, é apenas uma metáfora disso que não existe (aliás, como o é o próprio nome “tupiniquim”, dado aos índios brasileiros pelos portugueses, que de modo algum fora uma autodeterminação identitária indígena, e que acabou, na época, servindo de sinônimo para brasileiro). (LOBO, 2015, p.35)

Nessa perspectiva de construir viés sólido para leitura do conjunto de vetores que formatam um conceito de brasilidade, a partir dos encaminhamentos que alcançam a filosofia, a arte e a educação, duas partes dessa obra são caras a essa pesquisa.

O quinto capítulo, “O mito da imparcialidade: O ecletismo”, traz à tona o problema da gênese do pensamento brasileiro, que ao retratar o pluralismo cultural do Brasil, revela a essência de uma filosofia que não se posiciona efetivamente no contexto das outras filosofias. O autor reflete que uma cultura do pensamento baseada nos diferentes enredos e caldos culturais, ao invés de contribuir para a criação de uma identidade, faz de nós “cão de vários donos”, isto é: não definimos ainda quais são os paradigmas no nosso modo de pensar e produzir conhecimento. Para Gomes, sobretudo no campo da filosofia, essa característica tem larga repercussão na manutenção de um pensamento subalterno brasileiro, pois o multiculturalismo mascara a real falta de posicionamento e autorreflexão sobre o conceito de brasilidade.

Não houve salto entre o ecletismo e o positivismo, mas pura continuidade, desdobramento, uma afinidade que explica como o segundo – movimento filosoficamente inconsistente – foi capaz de encontrar entre-nós uma terra de promissão, arada e adubada pelo ecletismo. As duas atitudes prolongam a condição de dependência, ausentes de qualquer posição negadora. (GOMES, 1994, p.90)

Assim, pela porta sempre aberta de uma identidade eclética, o que mais prosperou no contexto brasileiro foi a continuidade do pensamento positivista, que entre outras

sequelas, impediu o desenvolvimento e a valorização dos saberes nacionais. No exercício de pensar o rebatimento no campo das artes e da educação, essa reflexão proposta por Gomes é redimensionada exponencialmente. É sabido que a teoria positivista que chega ao Brasil por influência do francês Augusto Comte (1798-1895), no século XIX, relega à educação uma compreensão fragmentada do conhecimento. Impõe bases para a elaboração dos currículos multidisciplinares, como o estabelecimento da ‘ordem e do progresso’ como objetivo do aprendizado. Se isso já não fosse pejorativamente suficiente a defesa contemporânea propôs a barreira – ainda intransponível - entre as Ciências Humanas e as Ciências Exatas, sendo esta última superior, na hierarquia desse teórico.

Por detrás da bandeira do multiculturalismo e do ecletismo se esconde a fragilidade de um processo de produção de conhecimento ainda permeado pelas diretrizes e tendências dos colonizadores. Além disso, a reflexão de Gomes figurava como prelúdio para um cenário ainda presente nos dias atuais. Nas palavras do autor:

Me parece que o ecletismo não foi entre-nós apenas um movimento, o primeiro a se estruturar, ou o simples reflexo de uma determinada situação política e social. Produto direto da indiferenciação intelectual brasileira, que por sua vez é produto da dependência cultural que até hoje perdura, creio que no ecletismo tenhamos revelado muito mais do que normalmente se supõe. É manifestação de alguns traços básicos de nosso caráter intelectual e de nossa condição política, e continua vivo, ainda encontradiço, prezado e vigente entre-nós. (GOMES, 1977, p.34)

Não apenas circunscrita no campo da filosofia enquanto construção de uma episteme do pensamento, ou no campo da literatura, da arquitetura ou das artes na fundamental de uma estética, a questão do ecletismo vai além. Está presente na formação da identidade social brasileira como mecanismo que esconde conflitos com a diversidade da formação do povo brasileiro. Condição que do ponto de vista dos estudos para a educação das Relações Étnico-Raciais compõe o conjunto de fatores que justificam a condição brasileira de uma sociedade preconceituosamente velada.

O outro momento do texto que em linhas gerais nos interessa é “Razão independente e negação” que vai explanar a colonização cultural de imposição que era feita no Brasil. O autor nos lembra que as pessoas que estiveram aqui, no início da sociedade brasileira, de fato não quiseram estar aqui. Primeiramente, os indivíduos imediatamente após os colonizadores portugueses, que compunham uma espécie de sociedade extraditada, e depois os africanos, nos processos do tráfico, não tinham no Brasil objeto de desejo e de pertença. Motivo que atrasou a figuração por aqui de um

sentimento nacionalista que impulsionasse uma filosofia local e, consequentemente, as demais ciências que se dedicam ao trabalho do homem no campo das humanidades. O autor, nesse desafio frente aos enfrentamentos por pensamento original, conclui:

O que impede o surgir de um pensar nosso é a recusa implícita de enfrentarmos algo brasileiro. Nossos temas são recusados por não serem de odor tão refinado quanto às questões europeias. Nosso modo específico de abordar o real, tornando-o importante é esquecido. O mesmo se dá com os problemas que deveríamos efetivamente problematizar, pois não poderiam ser objeto de uma filosofia esterilizada sem contaminá-la, obrigando-a a assumir seu papel histórico entre-nós. (GOMES, 1983, p.105)

Quais são os enfrentamos de se propor uma estética – filosofia original do Brasil? Como a filosofia foi apropriada no Brasil, frente à tradição europeia, e quais e como esses conflitos que ainda atravessam a contemporaneidade. Estamos ainda presos a um paradigma prolixo de pensamento no qual a repetição dos cânones estéticos e estruturais do colonizador. Há ainda uma ausência de originalidade epistemológica para a filosofia brasileira e, por conseguinte, para a arte e a educação do Brasil? O que há de significativo na retórica e na produção acadêmica, insistente no campo da educação e das artes, que revelam paradigma brasileiro de pensamento? Serão em algum momento liberados dos estereótipos do exotismo e do extravagante, as produções artísticas e acadêmicas que se arriscam em propor uma estética brasileira?

Questões que florescem como prisma para nossa pesquisa, mas apontam os avanços e conquistas. Nossa análise não se pretende caminhar atada a um niilismo epistemológico, antes estamos nos colocando como um percurso de investigação que, a partir de estudos filosóficos, busca luz para o campo da educação e da arte. “Urge ser o que somos – descobrir-se no Brasil, na América Latina. (GOMES, 1997, p.110). Gomes, naquele momento, se coloca desencantado com os rumos da filosofia brasileira e aponta a arte como uma perspectiva de construir uma identidade ufanista, mesmo que por aqui essa identidade seja fragmentada tanto para o bem quanto para o mal. “Noel Rosa tem mais a nos ensinar do que o senhor Immanuel Kant, uma vez que a Filosofia, como o samba, não se aprende no colégio.” (GOMES, 1997, p.110)

1.6 AFRICANISMOS E RECONSTRUÇÃO SIMBÓLICA: MITOLOGIAS DA NEGRITUDE NO CONTEXTO DA AFROBRASILIDADE

Numa perspectiva aproximada das questões africanas ligadas às tradições, às ancestralidades e às mitologias, busca-se dialogar também com referências nacionais dos estudos afro-brasileiros. O Professor Doutor Marco Aurélio Luz, filósofo e cientista social, em franca atuação nas linhas de pesquisa da Pós-graduação que tangenciam as temáticas negras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Universidade Federal da Bahia (UFBA), apresenta publicações que tencionam, de forma peculiar, as relações de símbolo e poder nos deslocamentos África-Brasil. Nesse contexto, elencamos nesse capítulo teórico a obra *Agadá⁹: dinâmica da civilização africano-brasileira*, (2010). Sendo também obra de referência presente em outras pesquisas acadêmicas, talvez não apresentaremos aqui nenhum aspecto genuinamente inédito, mas acreditamos que pelo foco de suas análises se estabelecerem a partir de instituições brasileiras, as correlações e apreensões contidas na obra nos permitam reflexões mais próximas do nosso objeto.

Engajado na solidificação do pensamento filosófico que introduz o continente africano na pauta da produção sistematizada do conhecimento, Marco Aurélio Luz debulta as contingências do processo civilizatório que sofreram os africanos no Brasil nos períodos pós-diaspóricos, e sublinha a epistemologia do pensamento afro-brasileiro. A pesquisadora Narcimária Correia do Patrocínio Luz considera que:

A singularidade da obra reside, sobretudo, na ruptura que o autor provoca com os limites positivistas, valorizando, a partir daí, as narrativas míticas da tradição africana como fonte da pujança do contínuo da civilização africana antes do período colonial e neocolonial. Sublinha, ainda, que o elo mais forte do sistema colonial mercantilista escravista europeu foi o capital financeiro, e nele a atividade mais rentável era o tráfico escravista, que caracterizava a pedra angular do triângulo comercial Europa, África e América (LUZ, 2010, p.449-450).

Entretanto, é possível que as contribuições dessa obra vão além de nos colocar num lugar-tempo-espacó enquanto pesquisadores negros de distintos conflitos de ordem existencial, política e estética. Ademais, adensa questões que trazemos no bojo dessa pesquisa com o objetivo de desvendar, refutar ou ratificar conceitos estrangeiros que se

⁹ Nas palavras de Narcimária Correia do Patrocínio Luz: “Agadá é o nome da espada de Ogum, com a qual ele abre caminhos para a expansão da civilização africana pelos quatro cantos do mundo. Ogum tem o título de Asiwajú o que vai à frente, desbravando, inaugurando caminhos e lidando com o mistério do desconhecido. Está associado ao princípio do ferro, da metalurgia, da transcendência do conhecimento da pedra para os metais.” (LUZ, 2010, p.449).

amalgamaram na cultura brasileira e que, nesse processo de descontração do pensamento colonial, precisam ser revisitados.

Também buscando construir seu discurso em oposição à tradição europeia do pensar, Luz se estabelece em crítica a Lévi-Strauss (1908-2009), outro nome bastante requerido no universo acadêmico brasileiro após seu retorno ao Brasil, a partir de 1985. Enquanto etnógrafo, o belga Lévi-Strauss, pôs-se a pensar sobre diferentes culturas nas zonas colonizadas. Não obstante dedicou estudos sobre os mitos que são referendados em diferentes pesquisas inclusive sobre as mitologias africanas. Luz coloca que, para a cultura ancestral negra, o mito, apesar de carregar naturalmente narrativas de ordem imaterial e subjetiva, se configura como fonte de todo discurso e por onde passam todos os atravessamentos que compõem as identidades do conhecimento.

Somente o mito poderá falar das diversas dimensões do existir característico da cultura negra, onde o Ser é, e o não Ser também é: o mundo dos vivos, o existir dos ancestrais, as forças cósmicas que governam o universo. [...] Em suma, o mito é o discurso capaz de representar a vida e morte, o tudo e o nada, o pleno e vazio, o visível e o invisível, o dito e o inefável, o mistério da existência. (LUZ, 2010, p.20)

Assim, o mito é compreendido como o conjunto de forças que compõem o conceito de pessoa na filosofia africana e o que se multiplica como matéria-prima ancestral, tanto nos espectros coletivos como individuais. A abordagem hermenêutica do mito africano no Brasil demonstra sua dinâmica de movimento, de instabilidade, de reinvenção e contextualização, numa perspectiva larga, na qual suas semiologias adquirem diferentes percepções. A noção de mito de Lévi-Strauss é descendente da genealogia greco-romana que circunscreve o mito ao escopo da linguagem formal (discurso racional), imutável e fisiologicamente preservado. Diferentemente, para Luz, no contexto da ancestralidade africana, o mito figura como entidade dotada de um poder cintilante que se reinventa a cada nova boca. Referência da história oral como metodologia de transmissão de conhecimento.

O trabalho de Marco Aurélio é relevante ao estabelecer as narrativas sociais e míticas das tradições ancestrais como fontes de pesquisa no campo da academia, demonstrando a força e o poder de reinvenção da civilização africana antes do período colonial e neocolonial. Originalmente o texto foi apresentado como dissertação de doutoramento à Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1988. Sem se furtar ao compromisso de recontar a história do ponto de vista dos oprimidos, a obra se destaca ao

propor análises altruístas sobre as violências e usurpações simbólicas sofridas pelos diferentes povos africanos, Bantos, Nagôs, Benguelas e Sudaneses, que mais adiante revela-se como a matriz simbólica do conceito de África no Brasil. Revela ainda como o incessante tráfico escravista que perdurou por três séculos destinou-se a outros países das Américas, o que consubstanciou as diferentes insurgências na América Latina e fortaleceu o enfrentamento do Estado-Nação Europeu.

Todavia, é na quarta parte da obra “*Linguagem e Identidade*” que nossa pesquisa ganha mais interlocução. O autor, além de retomar as questões simbólicas, históricas, ancestrais e ritualísticas, estabelece o princípio de comunicação africano que tem na música e na dança as principais estéticas de expressão. Estéticas que, segundo o autor, estabeleceram as bases polissêmicas dos africanismos que fundamentaram a cultura brasileira e que historicamente resvala nos princípios dicotômicos – na relação de amor-e-ódio – brasileiro acerca de manifestações como o Carnaval, o Candomblé, O Samba e o Futebol. Elementos da composição social e estética brasileira que são tratados, como veremos a seguir, com destaque ao Projeto Dançando a Nossa Cor, ora como objeto dessa pesquisa. Sempre colados à matriz da ancestralidade, esses elementos da “estética negra se caracterizam pela complexidade das combinações de símbolos e de códigos estéticos que se entrelaçam na dinâmica ritual”. (LUZ, 2017, p.387)

Adiante, o autor também analisa as estéticas negras em veículos como a literatura, o teatro, o cinema e o rádio, propondo uma observação da presença dos africanismos nesses contextos. Identifica a ressignificação simbólica, não apenas da cultura negra, mas também da presença do corpo negro nesses espaços. Análise que pode ser também estendida para as estéticas da dança no contexto da contemporaneidade brasileira.

Acreditando na complexidade das estruturas e dinâmicas imbricadas no processo de produção e difusão do conhecimento, buscamos nesse capítulo construir uma rede panorâmica de teorias e pensadores que colaboraram para localizar o tema, a natureza e o engajamento desta tese de doutorado. Buscando propor uma perspectiva que considere outras epistemologias, com destaque para as do Sul, os autores convocados para nossa interlocução colaboraram em tantos outros trabalhos para construir trajetos que busquem visibilizar os processos epistemológicos dos corpos negros. Esses processos, que na latência da lógica escravista e da colonização nos séculos XVI e XIX, sucumbiram aos povos negros, à possibilidade de existência humana, usurpando sobretudo seus saberes e práticas sociais, simbólicas, religiosas e afetivas. Considerado como um cruel subproduto

da dominação europeia, esse processo é denominado em linhas gerais como epistemicídio negro.

Reflexões de pensadores como Mbembe e Frantz Fanon tornam-se indispensáveis na construção de um paradigma inverso que busca lançar luz na historiografia negra soterrada, uma vez que apresentam conceitos fundamentais que embasam as nossas discussões adiantes. Também os autores latino-americanos e especificamente os brasileiros nos auxiliam a estabelecer recortes mais pontuais sobre a natureza violenta dos processos de dominação, subordinação e genocídio negro que se estabeleceram aqui e que ainda hoje subsidiam as práticas de ódio, intolerantes e racistas, incrustadas nas relações institucionalizadas e principalmente nas relações subjetiva.

Como estudávamos longe passamos a ir mais cedo para casa da minha avó para comer entes da aula, e minha vó vendo nossa dificuldade pediu pra uma assistente social nos visitar, no intuito que ela nos ajudasse. Vendo nossa situação quase miserável, essa assistente nos mandou de volta para casa da minha vó. Na época não existia essas ajudas de hoje como bolsa família e etc. De volta, meu avô nos tratava com muita agressividade, nos batia muito por qualquer motivo além de nos colocava trabalhar pesado na chácara.

Ele era Pastor de Uma pequena igreja evangélica e éramos obrigados a acompanhá-lo docilmente nos cultos todas quintas e domingos.

Um dia estava saindo da minha aula e um homem que aparentava seus 25 ou 30 anos mais ou menos me parou e disse que tinha ido me buscar na escola a pedido da minha mãe. Ele disse para eu não assustar dizendo que era o meu pai e queria passar a tarde comigo, logo fiquei muito animado e contente por finalmente conhecer meu pai, agarrei essa oportunidade e fui com ele. Chegando em sua casa ele me pediu ajuda pra mudar algumas coisas de lugar e tal; e depois me chamou pro banheiro com o intuito de me “dar banho”!

Comecei a achar tudo muito entrelho e pela segunda vez estava passando por uma situação de violência sexual e psicológica, pois esse homem, que se passou por meu pai, além do abuso sexual fez me fez ameaças de morte, caso eu contasse o ocorrido a alguém.

Fui guardando tudo aquilo comigo e me tornando uma criança cada vez mais triste, me sentido oprimido.

capítulo 2

2 NEGRAS GRAFIAS EM OUTROS TRAJETOS – PANORAMA DAS ESTÉTICAS NEGRAS E OS PROCESSOS FORMATIVOS DAS DANÇAS AFRODESCENDENTES EM UBERLÂNDIA

A imaginação ganha lugar de destaque porque passa a ser vista como necessária a vida humana, não por falar de “coisas que não existem”, mas porque as “coisas” criam sentido para a existência, participam do real.

Deonir Luís Kurek

O contexto das manifestações negras e afro-brasileiras, na cidade de Uberlândia, se constitui como materialidade singular tanto pela multiplicidade de linguagens, quanto pela historicidade e tradição que está presente desde a fundação da cidade e os processos de ocupação territorial e suas migrações nesses mais de 100 anos. Assim como em outras cidades do interior de Minas Gerais, o processo de ocupação territorial se deu de forma complexa e desordenada, fruto das contingências da formação dos quilombos e núcleos rurais após as – oficialmente denominadas – ações abolicionistas, por volta de 1880.

Conforme nos aponta o professor e sociólogo überlandense, Márcio Bonesso¹⁰, Uberlândia embrionariamente surge quando da finalização do período imperial de sesmarias, em meados de 1820. À época, o núcleo habitacional que se formou em torno das sesmarias situadas ao longo do córrego São Pedro – Arraial de Nossa Senhora do Carmo de São Sebastião da Barra e São Pedro do Uberabinha – deu origem ao que atualmente é conhecido como bairro Fundinho. Adiante, distante desse núcleo central, surgem as vilas de trabalhadores braçais da estação ferroviária da Mogiana¹¹, majoritariamente formados por negros. (BONESSO, 2018). Dessas vilas, destacamos a Martins – onde surge o Grupo TerraCotta – e Bairro Patrimônio que, para além de ser outra região de diáspora negra, atualmente ostenta certo *glamour* no contexto da cultura negra local.

¹⁰ Músico, doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos e professor do Instituto Federal do Triângulo Mineiro. Desenvolve pesquisa na área de criminalidade, violência e mecanismos de controle social. Em 2018 lançou pela Ed. Appris a obra “Prevenção à Criminalidade: Arte e Esporte na Segurança Pública em Minas Gerais”.

¹¹ “Os braços da moderna Estrada de Ferro Mogiana alcançaram estas plagas em 1895. A estação foi construída no local onde hoje é o Terminal Central de ônibus e Praça Sérgio Pacheco. Assim sendo, o espaço urbano sofreu grandes transformações. Uma “cidade nova” foi desenhada por um engenheiro da Mogiana, o inglês James John Mellor. Em oposição às pequeninas e tortuosas ruas do Fundinho, foram traçadas largas e simétricas avenidas, avançando o cerrado e indo de encontro à Estação.” Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/>. Acesso em: 20 fev. 2019)

Como principal equipamento cultural, destaque para o “Terreirão do Samba” que nas últimas décadas se posiciona como território de celebração e festa, mas também de militância política negra. Região com considerável presença de manifestações negras ligadas ao carnaval e ao congado, o bairro sofreu forte especulação imobiliária nas décadas de 50, 60 e 70, expulsando os moradores negros para outras regiões, como os bairros Canaã, Shopping Park e Esperança.

Robustas são as pesquisas acadêmicas que se dedicam ao registro de caráter sociológico/historiográfico das manifestações no campo da tradição e da cultura popular de Uberlândia. Tensionam o relevo dos aspectos da ancestralidade e os diálogos com os modelos de sociedade e arranjos políticos contemporâneos, considerando o dinamismo e as transformações inerentes a essas manifestações vivas e pulsantes. Nesse contexto, destacam-se as inúmeras publicações do historiador norte-mineiro Jeremias Brasileiro e sua acentuada investigação sobre o Congado de Minas. Além de historiador, Brasileiro é filho de uma genealogia congadeira, tendo sido eleito em 2005 para o posto de Comandante Geral da Festa do Congado de Uberlândia e, a partir de 2010, assumiu a frente do Comando do Reinado do Rosário de Rio Paranaíba. Tanto sua pesquisa de mestrado, “*O ressoar dos Tambores do Congado – entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias e disputas (1955 -2011)*” (Inhis/UFU-2012), quanto sua tese de doutorado, “*O Congado (a) e a Permanência do Racismo na Cidade de Uberlândia-MG: Identidades, Memórias, Vivências (1978 – 2018)*” (Inhis/UFU-2019), são referências para os estudos das questões negras e a tradição em Uberlândia.

Esses trabalhos apresentam a perspectiva autobiográfica do autor, que rompe com o enquadramento acadêmico e expõe-se afetivamente como homem negro, revelando seu pertencimento e ancestralidade. Também como servidor público municipal, seu trabalho contribuiu sobremaneira para o reconhecimento da “Festa do Congado” como patrimônio histórico e cultural Municipal, em 2008, e para o processo de registro das “Congadas de Minas” como Patrimônio Cultural do Brasil, ainda em análise no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Previsão para 2020.

Na mesma razão de ser, a partir da década de 2010 cresce o volume de pesquisas que buscam dar conta da diversidade da Religiosidade de Matriz Africana de Uberlândia como o Candomblé, a Umbanda e o Omolokô¹², como manifestações que salvaguardam

¹² Juntamente com o Candomblé e a Umbanda, o culto Omolokô representa o tripé mais expressivo no Brasil das religiões de matriz africana. Registros dão conta do surgimento no Rio de Janeiro, em razão da colonização negra Bantu e posteriormente disseminada por todo o país. Em Minas Gerais, suas práticas foram estabelecidas e organizadas pelo Tata Ti Inkice Tancredo da Silva Pinto, inclusive tendo formado os principais sacerdotes desse culto em Uberlândia.

a relação com o Sagrado, a preservação litúrgica e as dinâmicas ancestralizadas dos corpos negros. No campo da pesquisa acadêmica, destaca-se o rigoroso trabalho desenvolvido pelos professores Cairo Mohamad, da Faculdade de Educação (Faced/UFU), e Maria Clara Thomaz Machado e Vera Lúcia Puga, do Instituto de História (Inhis/UFU), no documentário “*Agô Minha Mãe*”, a coletânea de textos “*Mulheres de Fé: Urdiduras no Candomblé e na Umbanda*”, lançado em 2018. Para além de catalogar terreiros, casas de santo e entidades religiosas, esse trabalho visou dar destaque ao papel da mulher nos cultos afro-brasileiros, reconhecendo a função matriarcal na preservação dos saberes sagrados dos povos negros. Aqui, destaca-se orgulhosamente o trabalho da N’Ginja Eupídia de Oliveira e da Yalorixá Maria da Graça de Xangô, que mantêm em pleno funcionamento desde 1964 o Abassá de Nanã e Iansã, na região do bairro Oswaldo Rezende, região centro-oeste. No cerne dessas pesquisas está, para além de debater sobre os aspectos religiosos e tradicionais, reconhecer esses espaços como legítimos territórios de formação intelectual, social e cultural, campo fértil de pesquisas no campo da História Oral e da Etnografia.

O empenho ao destacar aqui essas pesquisas se justifica pela atualidade e natureza dos debates que engendra, sobretudo na perspectiva da reflexão estética, o fluxo de apropriação dos código e manifestações afrodescendentes no campo da pesquisa científica em Uberlândia.

2.1 A RUA COMO ESTÉTICA – DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS PARA CORPOS NEGROS

Entretanto, ainda, faz-se necessário estabelecer o movimento dos corpos negros no contexto da cena überlandense e seus desenvolvimentos no contexto das artes cênicas, tendo a dança como foco de interesse. Outros artistas-pesquisadores-überlandenses, contemporâneos nossos, nesse contexto, merecem menção. O primeiro deles é o dançarino e professor Vanilton Lakka¹³, que desenvolve pesquisas no campo da dança rua e do *breaking dance* em diálogos com estéticas contemporâneas que envolvem

Segundo Nei Lopes, o Omolokô refere-se ao “antigo culto Bantu, cuja expansão se verificou principalmente no Rio de Janeiro, na primeira metade do Séc. XX. O nome liga-se provavelmente ao quimbundo Mulokô, ‘juramento’; ou ao bantu, Moloko, ‘genealogia’, ‘geração’, ‘tribo’. Na Angola pré-colonial, Ngana-ia-Mulokô era o sacerdote encarregado da proteção contra os raios. (LOPES, 2004, p. 497)

¹³ Intérprete-criador mineiro de Uberlândia, Vanilton Lakka é Bacharel Ciências Sociais e mestre em Artes pelo PPGArtes da Universidade Federal de Uberlândia e membro da RSD (Rede Sudamericana de Dança). Atualmente é docente do Curso de Dança da UFU e está em fase de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

medições com a *internet* e produções audiovisuais. Investiga de forma singular os procedimentos que sustentam os arranjos da dança contemporânea com enfoque em trabalhos que se definem a partir de residências artísticas e colaboração de outros criadores. Tendo o jogo como estrutura e estética de suas criações, pontualmente convoca estruturas do *Hip Hop* em suas criações, mas enquanto linguagem e técnica, sem referência direta aos arranjos sociopolíticos que essa manifestação enseja.

O segundo, também dançarino e professor, Rafael Guarato dos Santos¹⁴. Enquanto artista-historiador, Guarato, além de relevantes trabalhos artísticos como diretor artístico do Grupo Três em Cena (GO), também apresenta importantes contribuições ao desenvolvimento político da dança e na defesa da linguagem como área de conhecimento acadêmico. Investiga temas relacionados a processos criativos e economia da dança, redes sociais e legitimação estética na cena brasileira, que se materializaram na eficácia artística e histórica ao analisar o processo de sobrevivência da dança brasileira na sua tese de doutorado “*Em boa companhia: a trajetória do Ballet Stagium na memória da crítica e da historiografia da dança no Brasil (2016)*”.

Entretanto, da sua considerável produção destacam-se duas anteriores que nos ajudam a pensar o processo de construção, reconstrução e descontinuidade da dança popular überlandense nas últimas décadas. Em “*Dança de Rua – Corpos para além do movimento* (Edufu, 2008)” estabelece um criterioso trabalho que busca dar conta sobretudo das danças populares que emergiram nas casas noturnas da cidade até a fenômeno da dança de rua no Festival de Dança do Triângulo. No seu trabalho “*O popular, os meios e a dança axé no interior das Gerais*, (Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares 8.1,2011)”, Guarato tem um olhar focado nas transformações sociais e as novas configurações dos coletivos de dança de jovens negros, nos auxilia a pensar a dança de Uberlândia, no período pós anos 2000, que compreende a maior produção do Grupo TerraCotta.

Nesse propósito de puxar outros fios da meada que construíram a dança negra que nasce nas periferias e se consagra na cena, enquanto conceito de espetáculo, há que se fazer menção a dois coletivos negros fundamentais para a dança de Uberlândia. Em comum, tanto na fala dos entrevistados como na literatura sobre o tema, há inúmeras referências a esses grupos que, cada um, ao seu modo e considerando as devidas

¹⁴ Atualmente Rafael Guarato é professor do curso de graduação em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Suas pesquisas estão centradas na economia da dança, meios de legitimação estética, dança contemporânea e seus agenciamentos e redes sociais no campo da dança no Brasil.

projeções estéticas e permeabilidade geográfica, formataram o conceito de Dança de Rua de Uberlândia, que, por assim dizer, se faz por um modo particular de perceber o corpo negro dançante sempre como um elemento inconfundível: a força. O dançarino e professor Wesley da Rocha – O Chocolate, em entrevista para essa pesquisa, torna evidente essa característica.

Em todos os momentos da nossa dança o que as pessoas ficavam mais impactadas eram com a força que a gente subia no palco. Era uma energia tão forte que nem nós mesmos sabíamos de onde vinha. Nesse tipo de dança [referindo-se a dança de rua] a coreografia é importante mas tem que dançar com força e energia para passar a massagem da periferia. (ROCHA, 2019)

O primeiro refere-se ao memorável grupo *Turma Jazz de Rua*, que se consolidou como o pioneiro grupo que se propunha a dançar a expressão negra das ruas. Por se colocar como um espaço de empoderamento da arte da periferia, que buscava sobretudo reconhecimento social, o grupo torna-se objeto de desejo dos jovens dançarinos de Uberlândia nos tempos gloriosos do Festival de Dança do Triângulo, realizado no Ginásio do UTC, entre as décadas de 1980 e 1990. Sendo um dos fundadores do grupo Turma Jazz de Rua¹⁵, Wesley da Rocha - O Chocolate, revela que “todo menino que morava na periferia tinha o sonho de um dia dançar no Jazz de Rua. Era o grupo que mais se dedicava aos ensaios e as apresentações sempre causava delírio na galera pela criatividade é sincronia do grupo. Não tinha um erro”. (ROCHA, 2019)

Consagrado por um padrão de movimentos e composição cênica inovadores para a época, o Grupo Turma Jazz de Rua é reconhecido pelos demais grupos como “raiz”. Sobre o suporte de uma musicalidade diversificada e manipulada pela edições e efeitos sonoros, a estética de dança “constituía-se na junção de jazz, funk e break, principalmente popping e locking.”(GUARATO, 2008, p.132). Ao referir-se à importância social e representatividade artística do grupo, Guarato destaca:

¹⁵ Além de Wesley Chocolate, o Grupo Turma Jazz de Rua foi criado por Mamed Aref que atualmente detém um dos maiores acervos documentais da dança da cidade e realiza serviços de edições de vídeos e trilhas sonoras para diversos grupos de dança da região. Defensor da dança original das ruas, Mamed ainda hoje mantém rotina de treinamento para os interessados no estilo *Breakking Dance* e *B.Boying*. O terceiro fundador do grupo, Branca de Neve, faleceu tragicamente em um acidente de trânsito em 1994, fato que segundo Chocolate foi preponderante para o declínio do Jazz de Rua.

No caso da dança de rua, durante a década de 1980 é perceptível uma sub hegemonia forjada em seu interior, calcada no estilo do grupo Turma Jazz de Rua, representada pelo predomínio desse grupo no seio dessa prática, pelas vitórias em concursos, pela tietagem, a babação de ovo, da idolatria de seus membros, pela força com que esse grupo, através de seu estilo, atuou em relação aos demais estilos da época, chegando ao ponto de não participar em determinadas competições, realizando apenas intervenções como grupo convidado e não raro seus integrantes compunham a banca de avaliadores. (GUARATO, 2008, p.33-34)

Na sequência cronológica da história da dança de rua de Uberlândia, outro grupo de destaque é a Companhia Balé de Rua¹⁶, que após o declínio da Turma Jazz de Rua em meados de 1994, passa a ser o objeto de desejo da juventude dançante da cidade. Para além de se apresentar também como um espaço de representação social, esse agrupamento de dança se coloca como espaço de profissionalização em dança para esses jovens, como de fato aconteceu até meados de 2018.

Criado por dançarinos negros que migraram da periferia para a cena artística, o grupo se projeta pela figura do Fernando Narduchi, que por sua formação em dança clássica oferece ao grupo aproximações estéticas com outras linguagens da dança e a ousados processos de composição coreográfica. Outro fator importante é que Narduchi, sendo funcionário da Secretaria Municipal de Cultura, tinha acesso privilegiado às vírgulainformações da dança profissional, principalmente a materiais literários e videográficos de renomadas companhias internacionais de dança contemporânea. Fator que exponencialmente define a estética da movimentação do grupo, além da poética visual e narrativa de suas criações. Apenas como exemplo, enquanto os outros grupos de dança de rua mantinham determinado apego a determinados ritmos musicais que, por mais que apresentassem uma variação, ainda estavam inseridos no universo da cultura popular, o Balé de Rua usava música clássica erudita como Bach e Handel em suas criações.

Enquanto outros grupos traziam para a cena temas abstratos como “Cultura da Cabeça Dura e Hipnose Real da Turma Jazz de Rua” (GUARATO, 2008, p.139), o Balé de Rua apresentava releituras de obras clássicas do teatro Shakespeariano, como Romeu

¹⁶ A Companhia Balé de Rua foi fundada em 1992 pelos überlandenses Fernando Narduchi e Marco Antônio Garcia. Aclamada nacional e internacionalmente pela precisão e criatividade do trabalho artístico o grupo também foi reconhecido pelo desenvolvimento de aulas e oficinas voltadas a menores carentes, o que lhes rendeu o credenciamento como Ponto de Cultura. (Disponível em: <http://anacarolinapartilha.blogspot.com/2011/05/celio-turino-em-uberlandia.html> Acesso em: 13 maio.2019).

e Julieta (1595), que apresentou em 1994 e que termina com um inusitado beijo gay entre os representados Capuletos e Montecchios. Experimentos que, segundo Guarato, desagradam os grupos e o público da dança de rua tradicional, mas que arrebata a crítica dos jurados formados por figuras do universo acadêmico da arte, críticos especializados em dança e inclusive professores dos recém-criados cursos de graduação em dança.

Wesley Chocolate que, com o fim do Jazz de Rua, passou a fazer parte da diretoria do Balé de Rua, refletir sobre os processos criativos do grupo, revela que houve por parte da direção da companhia um desejo latente para se criar uma dança de rua que fosse diferente dos outros grupos.

Nós ficávamos o dia todo pensando como construir cenas impactantes e inusitadas. Certa vez atravessamos a rua para comprar pão e me veio a ideia: Imagina usar farinha na coreografia? Uma guerra de farinha em cena. Daí nasceu o processo criativo do espetáculo “*O Bagaço*” (2005) que começou com a farinha depois passou para a tinta, depois para o barro e assim foi [...] (ROCHA, 2019)

Para além dos processos criativos que intentaram diferentes experimentações estéticas, Narduchi apontou que o caminho estético da companhia buscava estabelecer referências nacionais e trazer para a cena a estética dos corpos negros brasileiros. “Decidimos fazer dança de rua deixando de lado a cultura americana para dar lugar a expressões nacionais. Nisso nós fomos pioneiros. Sai Michael Jackson, sai James Brown, sai o break; entram a capoeira, o congado, o samba” (NARDUCHI, 2011, n.p)

Ou seja, apesar de conservar padrões de movimentos aceitáveis para a dança de rua, o grupo, ou pelo menos, a direção do grupo deixa claro o desejo de aproximação com a dança contemporânea e com os conceitos emergentes da dança, principalmente enunciados por Helena Katz¹⁷, que naquele momento era a principal crítica de dança do

¹⁷ Helena Katz se formou em filosofia e música e nos anos 90 tornou-se uma das mais reconhecidas críticas de dança do país. Atua na área de jornalismo cultural, com especialização em dança desde a década de 70. Foi professora e coordenadora da faculdade de comunicação e artes do corpo, na PUC-SP, onde desenvolve uma pesquisa na área de ciências cognitivas. Helena Katz começou a produzir artigos sobre dança em 1976.

país e coordenou pedagogicamente por cinco edições o Festival de Dança do Triângulo, evento que revela o grupo para a cena profissional.



Companhia de Dança Balé de Rua de Uberlândia – MG. Dança de rua em processos criativos contemporâneos. Espetáculo “*O bagaço*” no Opera House, Sydney, 2010. Fonte: <http://wikidanca.net/>

Aliados a produtoras internacionais em duas décadas, o grupo garantiu permanência no mercado nacional e internacional da dança, reconhecido pela qualidade das produções e pelo apelo exótico aos corpos negros que, ao olhar do europeu, ainda exerce certo fetiche. Estratégia de marketing do grupo que reproduz com fidelidade os clichês históricos que ratificam o lugar não superado do negro enquanto corpo subordinado. Na fala do próprio diretor, ao referir-se ao espetáculo “O corpo Negro na Dança” para o Jornal Gazeta de São João Del Rei:

Como os bailarinos da companhia são negros, a ideia foi deixar o corpo o mais visível possível o tempo todo. O figurino é a própria pele do bailarino. Uma cena ou outra tem acessórios que remetem à África e coisas do Congado
(NARDUCHI, 2012, n.p)
(<http://www.gazetadesaojoaodelrei.com.br/site/2012/07/inverno-cultural-leva-diversidade-aos-palcos/>)

De qualquer modo e sem a pretensão de estabelecer críticas de qualquer ordem tanto ao Grupo Turma Jazz de Rua quanto à Cia Balé de Rua, o que vale a pena acentuar é que desde os nomes “jazz” e “balé” havia um intrínseco desejo desses coletivos em serem reconhecidos no panorama oficial da dança. Não obstante, por conta de uma hegemonia do fazer cultural do lastro europeu – assunto que trataremos nos capítulos a seguir – muitos são os grupos que buscam nas técnicas e estéticas das danças clássicas um veículo de legitimação do seu fazer artístico. Não poderia ser diferente, pois afinal, assentando nos lugares de fala e de poder – festivais, bancas de avaliação e curadorias – estavam corpos brancos com reconhecida formação em escolas internacionais de tradição anglo-saxã-europeia.

Dos dois grupos brevemente comentados também se reserva a nota de como suas práticas se configuraram como espaços de formação humana e artística. Do pioneirismo do Jazz de Rua descende gerações de artistas negros que, de algum modo, ainda lidam com a cultura afro-brasileira como é o caso de Wesley da Rocha – O Chocolate, que coordena, dentre outros, o Grupo Fúria do Gueto, que se associa ao Grupo TerraCotta para a execução da fase final do Projeto Dançando a Nossa Cor. Do Balé de Rua destacam-se os projetos sociais que manteve em diferentes bairros de Uberlândia que, para além de servir como grupos de “base” ou de “acesso” para a Cia. principal, de qualquer modo se configuraram como espaços de arte e de promoção humana.

Nesse contexto, percebemos que os dois colegas, Lakka e Guarato, se propuseram com esmero à investigação do cenário local da dança, mas com olhares voltados a danças urbanas, à dança de rua em deslocamento para a dança contemporânea. Entretanto, essas pesquisas, apesar de algum modo tangenciar aspectos sociológicos, históricos e até mesmo estéticos dos corpos negros, não desenvolvem aprofundamentos nas linguagens que margeiam os códigos negros ligados às matrizes ancestrais. Obviamente também essa pesquisa não se debruça sobre a complexidade das danças negras em Uberlândia, mas se propõe ao apresentar – com evidentes lacunas – o percurso que denota o conceito e a perspectiva do TerraCotta Dança Afro contemporânea. Nossa intenção não é historiográfica, mas, sobretudo buscar identificar elementos, códigos e diálogos que venham a construir para o que denominamos de dança afro contemporânea.

Para tanto, elencamos quatro situações que, para além de se configurar como expressivas linguagens de produção e difusão da cena negra, também são espaços de formação de bailarinos negros. Assim, consequentemente, espaços de formação para determinadas estéticas negras que aparecem no entendimento dos corpos negros no contexto escolar, em diferentes projetos educacionais como é o Dançando a Nossa Cor.

2.2 CORPOS PRIMITIVOS - GRUPO CULTURAL DE DANÇA AFRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Descolado do lugar sagrado e dos espaços de tradição, o estudo das danças afro surge no contexto da cena de Uberlândia na década de 1990, por influência do trabalho do professor e pesquisador pernambucano Edilson Fernandes de Souza. Defensor de uma estética denominada “Dança Afro Primitiva” que, em linhas gerais, revisita a corporalidade e gestualidade do dançarino no sentido de uma *mimesis* de ações cotidianas

dos povos tribais africanos. Ações como caçar, colher, o cultivo da terra, o movimento das águas, o crescimento das árvores e o ciclo da lua, para além de estarem presentes no corriqueiro também se fazem como princípio mítico pelo qual os corpos dançam. Também compõem o enredo dessa linguagem o culto dos Orixás do panteão africano e manifestação das relações interpessoais dos indivíduos como a celebração da sexualidade, eventos de nascimento ou morte, além de rituais de passagem da infância para a vida adulta.

Preponderantemente marcadas por essa relação animista ligada a uma cosmovisão que reconhece potência de vida nos elementos da natureza e nos fenômenos naturais, essas danças “não são citadas na construção das danças cênicas até o período em que os países africanos e suas diásporas se manifestam como força social significativa”. (MOREIRA, 2014, n.p). Coloca-se nesse sentido, que Dança Afro Primitiva é vista sob o aspecto de suas origens mais profundas, quando há o incentivo tribal para a sua permanência e execução. É, portanto, um conjunto de danças tribais que envolvem tanto as de caráter lúdico como fúnebres.

Outra possibilidade de entendimento do bojo em que estão assentados os fundamentos da Dança Afro Primitiva é apresentada pelo grupo Nataraja¹⁸, que dá conta de uma abordagem mais ampla, que comprehende esse primitivo para além dos indivíduos circunscritos nas tribos africanas tradicionais. Assim, coloca:

Em face da sua experiência com o caos e da sua própria impotência, o homem primitivo teve necessidade de transcender a sua condição. A vida que se desenvolvia a sua volta, em constante mutação, fez com que ele se sentisse em sintonia com as plantas, os animais e as estrelas por meio de uma força Única e universal que tem poder de transformar tudo e de até estabelecer ritmos para essas mudanças. Ritmos com que ele procura exprimir o poder invisível e todas as aspirações de seu espírito. A dança foi, portanto, para o homem primitivo, o meio mais natural de transcender a sua condição humana. (SOUZA; SANTOS; SIIVA, 1990, p.67)

¹⁸ O grupo Nataraja surgiu em 1990 com o objetivo de discutir questões inerentes às práticas corporais abordadas na disciplina “O Homem Primitivo e a Dança da sua História”. Essa ação parte do interesse de estudantes do curso de Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que fizeram parte do Balé Primitivo da Universidade.

De qualquer modo, é sobre esse fazer que busca referência na relação da dança com aspectos animistas, sagrados, miméticos e religiosos, que parte o interesse dessa pesquisa na investigação do contexto de criação e desenvolvimento do Grupo de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia. Importante espaço de estudos teóricos e



Primeira formação de bailarinos e músicos percusionistas do grupo de Dança Afro da UFU, 1993, Congresso de Tradições Afro Brasileiras, Uberlândia – MG. Fonte: Sidney Washington Oliveira Santos.

práticos relacionados à Dança Afro, esse grupo, durante doze anos, formou uma dezena de profissionais que atuam em diferentes graus no cenário local e regional da cultura, a partir da formação acessada e experienciada nas atividades desse grupo.

Nesse enredo ainda apagado da história da dança e da cultura de Uberlândia, o desejo e o trabalho do professor Edilson Fernandes de Souza¹⁹ é espinha dorsal que materializa na cidade um espaço para a prática dessa dança ‘exótica’ e incompreendida, inclusive no contexto da pesquisa acadêmica. Edilson foi integrante do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco, que nasceu em 1970 no Recife, pelo Mestre Zumbi Bahia e Recife, simultaneamente do Balé Cultura Negra em Olinda, pelo professor e mestre de capoeira Ubiracy Ferreira. Anos depois, trabalharam juntos no Teatro do Parque em Recife e desenvolveram princípio como dança teatral um método de ensino de Dança Afro Primitiva (DAP), que basicamente investigava a movimentação da capoeira hibridizada com a gestualidade de defesa e ataque dos animais. Metodologia que se popularizou no início dos anos 80, pelo trabalho aeróbico que conferia condicionamento físico ao praticante e a possibilidade de conexão com os aspectos míticos e espirituais, desenvolvendo em cena uma estética visceral, potente e impactante.

¹⁹ Bailarino, ator e coreógrafo, Edilson Fernandes é Pós-doutor em Sociologia pela Universidade do Porto-Portugal. Doutor em Educação Física/Estudos do Lazer pela Universidade Estadual de Campinas (1998), Mestre em Educação Física e Cultura/ Imaginário Social e Atividades Corporais pela Universidade Gama Filho (1995) e graduado em Educação Física pela Universidade Castelo Branco (1991). Atualmente é professor Associado 4 da Universidade Federal de Pernambuco, atua no Programa de Pós-Graduação em Gerontologia do Centro de Ciências da Saúde e no Programa de Pós-Graduação em Educação.

Cresce no Brasil o interesse por essa técnica em 1985. Edilson Fernandes, que era conhecido pelo codinome *Sherriff*, deixa Pernambuco e vai ensinar no Rio de Janeiro Primeiramente na Academia Meier Training e posteriormente no Conselho Brasileiro de Dança. Durante sua passagem pelo Rio, dança como solista em diversas companhias, além de colaborar em cursos livres, palestras e atividades formativas, sempre com o intuito de apresentar essa ‘nova’ dança fundamentada nos princípios da natureza.

Seu trabalho passa ser objeto de estudo de intelectuais da época, que buscam correlacioná-lo com os princípios das danças ocidentais acadêmicas no que tange aos padrões de movimentos e soluções estéticas em cena, sem, contudo, compreender o princípio e a razão de ser dessa dança que, segundo Edilson, estava muito mais ligada como um impulso intuitivo de uma movimentação para vida.

Resta dizer, portanto, que não basta apenas intelectualizar a Dança Afro Primitiva, isto é, conhecer teoricamente sus pressupostos básicos (epistemológicos), mas, sobretudo internalizar tais pressupostos e isto requer tempo e uma efetiva prática dos gestos e movimento que dela fazem parte. Utilizar-se do termo primitivo só por este ser expressivo não é o bastante, pois existe uma determinante coerência entre tal termo e a configuração gestual possível de uma constatação prática. (SOUZA, 1990, p.31)

Além de se projetar como expoente da dança Afro Primitiva, no Rio, Edilson em 1985 encontra com Dulcinéa Silva Penha que estudava dança afro na Academia Méier Tranning Center e, posteriormente, na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa. Espaços que, naquele momento, eram referências na pesquisa da dança brasileira e principalmente da grande popularidade que a dança afro alcançava no Rio de Janeiro. Esses espaços também foram responsáveis por contribuir na difusão da dança afro proposta por Mercedes Baptista, que foi a primeira bailarina negra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Desenvolvido a partir de 1948, o Método Mercedes Baptista, em linhas gerais, propunha a aproximação das danças clássicas europeias com a gestualidade da dança africana, centrada nos arquétipos da mitologia dos Orixás. Edilson Fernandes que de fato não era afeito a essa técnica, reconhece o legado pedagógico da Mercedes Batista, mas apresenta sua relação de subordinação da dança afro aos paradigmas do balé.

Ao aplicar a técnica desenvolvida entre o balé clássico e os movimentos e ritmos dos orixás, como conta no artigo, Mercedes Baptista, em mais de quarenta anos de experiência, ministrou aulas para um grande número de dançarinos-atores, alguns já professores dessa arte que, provavelmente, vem da mesma forma de Mercedes, “civilizando” os gestos e movimentos dos ancestrais. (SOUZA, 2005, p.164)

Dulcinea Silva Penha, que conhece a dança primeiramente por sua prática religiosa como *Ekedji*²⁰ do Candomblé de Nação Angola, encontra no Método Mercedes Baptista a continuação de sua formação, sobretudo na perspectiva de que a aproximação com as danças clássicas pudesse conferir legitimidade à sua dança.

Em 1992, casados, Edilson e Dulcinéa transferem-se para Uberlândia por conta da aprovação de Edilson como professor efetivo do curso de Educação Física da UFU, no qual lecionou metodologia da pesquisa, além de ministrar as ‘disciplinas’ rítmica, dança, dança afro. Nesses conteúdos, conforme envolvia a linguagem da dança, Edilson introduziu a investigação das estéticas do corpo negro, que buscava revisitar a gestualidade e a movimentação ligados à ancestralidade negra. Em 1993 cria o projeto de Extensão universitária no Instituto de Ciências Biomédicas da Faculdade de Educação Física, Grupo de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia que, a partir de 1994, contou com apoio financeiro da Pró-Reitoria de Extensão Universitária.

Sendo parte da história da dança da cidade que ainda não está narrada em livros ou trabalhos acadêmicos, nos exigiu esforços no sentido de localizar pessoas que em algum momento se relacionaram com esse projeto. É sobre a impressão, memória, afetos, desafetos e desejos desses atores que seguem essas reflexões, que revelam os meandros dessa passagem. As entrevistas realizadas com os artistas Adriano Aparecido Ribeiro, Rogério Luiz Rodrigues, Sidney Washington Oliveira Santos e com a própria Dulcinéa Silva Penha, buscaram pontos de aproximação com as narrativas oficiais, os escassos documentos da época, com o objetivo de construção das tramas que sustentaram o Grupo de Dança Afro da UFU, de 1993 a 1999.

Obviamente uma construção permeada de lacunas históricas e conceituais, sobretudo porque, apesar de pessoalmente considerar a relevância desse lugar enquanto espaço de formação para corpos negros, não se configura como o ponto central dessa pesquisa, ora desenvolvida. Sidney, como veremos abaixo, é considerado por todos, o principal discípulo do Professor Edilson, e revela o compromisso do professor em preservar conceitos da sua dança afro primitiva, refutando com veemência qualquer influência de outras linguagens, como o balé e o jazz por exemplo. De postura austera e

²⁰ Ekedji no candomblé refere-se a um cargo feminino de grande valor e responsabilidade, pois é ela a condutora dos Orixás incorporados no terreiro, também é dela a responsabilidade de recolhê-los. Essa condução se faz sobretudo pelo domínio dos passos de dança de cada Orixá e sua capacidade em acompanhar suas movimentações. Assim como o equivalente cargo masculino, Ogân, não entra em transe.

lançando mão de princípios didáticos contestáveis na educação contemporânea, Edilson, segundo nos contou o entrevistado, era uma figura respeitada tanto pelo conhecimento que detinha ao lidar com sua dança, quanto pela forma de gestão do grupo. Pedagogicamente o “Edilson tinha uma forma de lidar com a coisa que é aquele jeito antigo. Faz o que eu mando e cala a boca. Não tem o que eu peço. E pronto. E não era uma época que a gente contestava, então tudo que se propunha acontecia.” (SANTOS, 2019). Compromissado com a recepção, seus trabalhos buscam a quebra com a nossa espetacularidade e se aproxima do artefato real, visceral, no qual o espectador era exposto além de uma narrativa de Itã, também a uma força de total entrega do bailarino. Sobre um inusitado contexto de apresentação, Sidney deixa evidente esse aspecto.

Nós fomos dançar uma vez naquele Toninho, [Referindo-se à Escola Estadual Antônio Luiz Bastos] no Jardim Brasília. E aí choveu e o lugar onde pegava rodo e tudo para rapar [secar] a quadra, que estava cheia de poças d’água, não tinha. O Edilson olhou para uma praça e falou “vamos dançar ali.” E tinham colocado fogo na praça, estava só aqueles tocos de capim queimado para cima. Menino, eu nunca vi tanta gente sair sangrando. /grifo meu/ mas assim, reclamaram muito, mas deu certo, está bom. E rola no chão, rola no capim. “Gente, é na grama, vamos dançar na grama. É na areia, na areia.” (SANTOS, 2019).

Nessa filosofia para uma dança comprometida com as questões da natureza, o grupo além de se apresentar em teatro, se apresentava em ruas, pátios, estradas, casas de Santo, em condições das mais confortáveis às mais inusitadas. Nessa perspectiva, o professor Edilson oferecia ao grupo um tipo de treinamento específico para essas condições infaustas a fim de preservar o resultado de seu trabalho coreográfico.

Às vezes ele fazia laboratórios que ele molhava a quadra inteira. “E se chover? Nós vamos ter que dançar. Pode ensaiar.” Ensaiaava na quadra molhada. Aquilo era terrível, mas todo mundo fazia. Lógico, que ninguém com sorriso na face, mas ou dança ou dança porque se não passar direito vai passar de novo. Então, tem que ser bem feito. Não tá gostando, mas faça bem feito. Então, ele é assim, um tipo de coreógrafo que eu acho que poucos existem ainda. (SANTOS, 2019).

Todavia, tanto a proposta estética quanto o grau de conhecimento acerca das danças de matriz negra fizeram de Edilson Fernandes uma referência, tanto no Rio quanto em Minas, sobretudo pela coragem em romper com determinados padrões acadêmicos. Nos processos de montagem das coreografias, o compromisso com a construção de uma corporeidade que pudesse dar conta de uma ancestralidade mítica era o ponto frugal do seu trabalho. Edilson difunde nos seus trabalhos, estéticas para um corpo “afro-primitivo,

pé no chão, grito. Seu corpo tem que falar, a língua, olho, boca, braço, pé. Tem que ter o detalhe da mão. O jeito que você vira a mão já muda o orixá.” (SANTOS, 2019). Adriano Ribeiro, que é considerado como o primeiro bailarino de Edilson em Uberlândia, ratifica:

Dentro do estilo primitivo da dança afro primitiva que o Professor Edilson fazia, tinha a questão do dia-a-dia, vinha essa coisa da ancestralidade, das coisas comuns, da caça, da pesca, da colheita, dos rituais primitivos, adoração ao sol, essas coisas da natureza, à lua, ao rio, à água... (RIBEIRO, 2019)

Em 1995, além de ser trabalhado nas ementas dos conteúdos Dança e Rítmica, a proposta do Prof. Edilson se torna disciplina eletiva: Teoria, Prática e Metodologia da Dança Afro, na qual além do efetivo exercício da dança foi possível trabalhar os fundamentos críticos acerca da cultura negra que naquele momento estava completamente ausente do currículo acadêmico do Curso de Educação Física da UFU. Sempre convicto dos seus interesses e de sua pedagogia, Edilson tornou-se figura de embate junto às coordenações que não viam com bons olhos os encaminhamentos do seu trabalho, considerado por demais “exótico”. Apesar das constantes tensões, o trabalho ganhava forma institucional. Em 1996, em sua proposta mais ampla, cria-se o Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia que, além dos alunos das disciplinas correlatas, era aberto a dez estudantes dos demais cursos da Universidade e mais quinze pessoas da comunidade externa.

Esse grupo, nesse formato mais robusto, foi responsável pelos principais espetáculos, inclusive o mais importante, com a direção de Edilson *“Ogun Onirê – a Lenda*, estreado em 1994 (anexo 02) e remontado em 1996 para um corpo de baile de 35 integrantes. Esse trabalho rendeu ao grupo o convite para apresentação de parte do trabalho – a coreografia “origens” – no Festival de Dança Ibérica, na cidade do Porto em Portugal, em maio de 1997. Sem recursos institucionais e sem conseguir captar patrocínio junto à iniciativa privada e sem apoio da Pasta Afro Secretaria Municipal de Cultura, o grupo não consegue realizar a viagem. Fato que figura na memória dos integrantes como lembrança amarga, que interrompe a trajetória de sucesso galgada pelo grupo, que no auge dos festivais de dança do Brasil nos anos 80 e 90 eram reconhecidos como linguagem inovadora, diferente dos trabalhos de afro-jazz que, enquanto modalidade de dança de academias, segundo Sidney, usava o “afro” apenas no nome, nos figurinos e em alguns movimentos alusivos. Referindo-se a uma participação no Festival de Dança do Grajaú, no Rio de Janeiro, Sidney entusiasmadamente relembra:

Nós ganhamos o troféu *hors concours* lá nesse festival de dança porque não tinha jeito de se fazer essa comparação nossa com os outros grupos afro, até mesmo porque, no Rio de Janeiro tem muito afro jazz. Chega aquele tanto de gente pelado, gritando, aquele tanto de gente, aquela vontade de ganhar, aquela garra toda, um ônibus de gente. (SANTOS, 2019).

Toda essa pujança física, rigor na composição coreográfica e compromisso com um corpo-primitivo-negro, exigia do grupo densos processos criativos, nos quais o Professor Edilson lançava mão de uma pedagogia que, para aquela época, para o contexto de um curso de graduação de Educação Física, parecia inaceitável. Os entrevistados afirmaram que os ensaios do grupo eram muitas vezes tensos e conflituosos “Porque ele [Edilson] é bem polêmico, os laboratórios dele são intensos nessa busca da emoção, da dramatização, da liberação do seu corpo para o processo que você quer transmitir.” (SANTOS, 2019).

Incompreendido pelo sistema e trabalhando no campo da pessoalidade, da intimidade e na relação que os bailarinos tinham com os próprios corpos, o professor por vezes foi “mal interpretado” (RIBEIRO, 2019). Uma das integrantes, após um laboratório no qual era proposto uma cena de beijo e nudez de seio, impetrava contra o Professor Edilson um PAD (Processo Administrativo Disciplinar). Situação que é prontamente solucionada pelo grupo e pelo professor, mas que coincide com fim do casamento com a coreógrafa Dulcinéia e com o fim do seu processo de doutoramento. Esse fato acelera os trâmites de sua transferência para a Universidade Federal de Pernambuco e, conforme demonstra também o Anexo 03, fragilizou a existência do projeto no contexto da UFU.

Sobretudo a partir do depoimento de Adriano Ribeiro foi possível perceber a compressão dos papéis desempenhados por Edilson e Dulcinéia na gestão pedagógica e artística do projeto. Questão que talvez seja a mais interessante para o campo de análises do nosso trabalho. Ribeiro contextualiza que Edilson se fixava “na questão do movimento, da execução do movimento. Apresenta, dá aula, faz movimento e a gente vai repetindo, era esse o processo de dança de aula dele.” (RIBEIRO, 2019). Retomando o conceito de mimese, coloca que

Com o Edilson tinha que estar pronto, tinha que identificar de cara, ele não tinha muita paciência. Passava os movimentos, a gente pegava, alguns sofriam, faziam mal feito e reconhecia que não estava fazendo direito, mas aquela energia da aula mantinha, e a curiosidade de aperfeiçoar. E quem queria se aperfeiçoar fazia aula com a Dulcinéia porque ela tinha essa paciência. (RIBEIRO, 2019)

Por outro lado, o trabalho da coreógrafa Dulcinéia cumpria outra função no sentido de propor a decupagem dos movimentos como instrumento pedagógico para auxiliar os alunos que não respondiam às expectativas de Edilson. Adriano, com lucidez na reflexão, pontua:

Já a professora Dulcinéia, esposa dele até então, fazia uma decupagem desses movimentos, já era mais calmo. A gente sabia diferenciar a coreografia que era do professor Edilson e a coreografia que era da Dulcinéia. E a Dulcinéia sabendo, entendendo essa coisa do ensinamento de decupagem do movimento, de partir o movimento, fazer com que o aluno aprenda até chegar nesse ponto, que a gente aprendia. Nós entendíamos tecnicamente, separadamente onde se formou. Na minha concepção, um formava professores e o outro formava dançarinos. (RIBEIRO, 2019)

Assim, tendo em vista sua formação na escola de Mercedes Baptista, Dulcinéia desenvolvia metodologias pedagógicas com vistas a reposicionar o movimento da dança afro a partir de decupagens, releituras e apropriações. Edilson se atinha na figura do diretor, que prospectava corpos tecnicamente ‘prontos’ para que pudesse encaminhar a seus projetos coreográficos.

Obviamente, não acreditamos na posição segmentada dos papéis de professor e diretor no campo das artes cênicas, sobretudo no espaço da educação. Somos partidários do pensamento de Reverbel(1979); Roubine(1998) e Strazzacappa; Morandi (2006), que apontam para a indissociação das figuras do Diretor-Pedagogo no trabalho da cena no qual sempre será necessário realizar escolhas, recortes e aproximações, será preciso estabelecer caminhos, materializar ideias e promover o ambiente para a criação. Entretanto, nessa análise, o esforço em apontar distintamente os papéis assumidos pelo casal, nos auxilia a dimensionar as engrenagens dos processos artísticos e pedagógicos do movimento da dança Afro desenvolvida nesse contexto.

Seria a questão do assimilar mais rápido. A Dulcinéia formava os bailarinos. Até os que não eram, que não tinham esse nível de execução, para assimilar o movimento o mais próximo possível da perfeição, como foi proposto. O Professor Edilson já se dedicava mais com os alunos que assimilavam mais depressa os movimentos propostos. Eu respondi à questão? (RIBEIRO, 2019)

Não somente responde à questão acerca dos processos pedagógicos presentes no grupo, mas também abre uma outra perspectiva na seara da arte-educação. Pensar de que formas as questões ideológicas que a reboque estão presentes no universo da cultura negra podem ser dribladas frentes às políticas do preconceito institucional e estar presentes de

forma pedagógica nos processos formativos escolares. Questão que será melhor abordada nos capítulos 4 e 5.

Além de bailarino e coreógrafo, o trato com a cultura afro primitiva exigia de Edilson Fernandes habilidades musicais desenvolvidas tanto no canto quanto no toque dos tambores. Exercício que também era desenvolvido pelos seus alunos da UFU e dos seus bailarinos do grupo de pesquisa e apresentação. Tríade indissociável da prática artística de natureza afrodescendente e que, enquanto estética afro-brasileira, está presente na maioria das linguagens populares, conforme aponta (LIGIÉRO, 2011). Os entrevistados mediaram nas suas falas como o ato de carta em cena, tendo a trilha sempre executada ao vivo tanto nas aulas como nos ensaios e apresentações, fornecia verossimilhança à cena, além de funcionar como impulso criativo. Orgulhoso dos conhecimentos adquiridos, Sidney menciona Edilson:

Ele ensinava a tocar porque ele acredita que o coreógrafo precisa aprender a dançar e tocar. E até eu toco todos também. Se você falar “toca esse” eu toco também. Então, a gente tinha que aprender a cantar e dançar. Quem quer ser coreógrafo tem que aprender a tocar. Porque se não tiver ninguém para tocar, você toca. (SANTOS, 2019)

Em cena, além da ‘ilha’ de percussão formada basicamente por tambores, afoxés, atabaques e tumbadoras, a música tinha código de destaque e funcionava como a voz de um personagem mítico no processo de condução da narrativa coreográfica. Sobre esse processo de desenvolvimento do canto, Sidney finaliza:

Dançavam e cantavam. Tinha a cantora, mas a gente tinha que responder. Ela fazia a primeira voz e a gente respondia. E aí todo mundo tinha que responder. Tanto é que, como eu te falei, todo mundo já recebia a colinha. Quando entrava no grupo você tem que cantar. Todo mundo recebia essa colinha aí. [nesse momento da entrevista Sidney mostra a letra do canto escrito numa folha de papel já desgastada pelo tempo. Vide Anexo 04] (SANTOS, 2019).

Para formação de Adriano Ribeiro, o processo desdobrou em outras perspectivas pois “Eu não tenho conhecimento teórico, não sou músico formado, devo muito a essa vivência que eu tive com a dança afro em si.” (RIBEIRO, 2019). Além de arte-educador, atua como cantor profissional em bandas, corais e grupos musicais nos quais, além de expor a sua incontestável predileção por interpretar músicas de origem ou temática negra, também pondera que o aprendizado musical oriundo da Dança Afro formatou sua técnica de estudo e entendimento musical.

A contagem que eu faço quando eu vou mapear uma música, quando eu estou aprendendo uma música, é a contagem da dança: *um - dois - três - quatro - cinco - seis - sete - oito*. A minha contagem é essa. Mas eu também sei que a contagem da música é outra: *um - dois - três - quatro, um - dois - três - quatro, um - dois*. Estou dividindo, mas a base mesmo é a da dança. (RIBEIRO, 2019)

Em 1998, Edilson deixa definitivamente Uberlândia, após conclusão do seu trabalho de doutoramento “*Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções*”, defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 1998.

Já na sua 3º edição em formato de livro, a tese do professor Edilson se tornou referência por trazer para a pauta acadêmica temas ligados às práticas culturais negras, consideradas como marginalizadas pelas elites brancas, durante longos períodos pós-abolição e constituição da sociedade brasileira. Nas palavras do autor:

A mudança lenta e gradual de uma arte artesanal de batuques para uma prática artística da dança afro foi possível mediante o processo de interdependência funcional entre negros e brancos, que participavam da sociedade escravista, como também a alteração das funções dos indivíduos no interior dos próprios batuques. Temos, portanto, um processo de integração da civilização africana com *habitus* ancestrais, constituindo uma nova sociedade. (SOUZA, resumo. 1998.)

Não apenas pela temática, mas também pela metodologia científica aplicada na construção desse estudo, que parece pioneiro ao atualizar no contexto da arte negra autores filiados à tradicional epistemologia ocidental. O sociólogo alemão Norbert Elias (1897) e o francês Pierre Bourdieu (1930) são recorrentemente acionados na perspectiva do seu pensamento mas que, obviamente, não são suficientes para estabelecer debates mais densos a partir do corpo negro afro-brasileiro.

O projeto Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia então segue, a partir de 2008, sob a coordenação de Dulcinea Silva, e a estética ganha outros contornos se aproximando da bagagem iconográfica que trazia dos terreiros de Candomblé. Os corpos dos bailarinos passam a dançar vestidos, como se observa nas práticas religiosas com influência de uma matriz negra afro-brasileira. Institucionalmente os conteúdos obrigatórios do curso de Educação Física da UFU e a disciplina eletiva Teoria, Prática e Metodologia da Dança Afro são ministrados pela Professora Sigrid Bitter, tendo Sidney Washington, aluno do curso, como monitor. Inicia-se aí a segunda fase dessa história, que busca conectar o quebra-cabeças da dança negra überlandense de matriz afrodescendente. Ano a ano, sem respaldo do Departamento de Educação Física e sem apoio da Proex, o projeto perde força até que é totalmente extinto em 2003, em

decorrência de um acidente de moto sofrido por Sidney, que era monitor, tanto dos componentes curriculares quanto do projeto de extensão.

Até o momento pode estar parecendo demasiadamente estranho o nosso esforço em tentar desvendar os enredos dessa história no contexto dessa pesquisa. Entretanto, as conexões começam a fazer sentido a partir de agora. É nesse contexto que, em 1999, eu, enquanto aluno do curso de Artes Cênicas da UFU²¹, me matriculo na ‘disciplina’ Teoria, Prática e Metodologia da Dança Afro - optativa para a grade curricular do curso - e encontro um caminho para uma reconexão. Todos aqueles elementos, símbolos, códigos e formas de perceber os movimentos e sonoridades do corpo negro estavam presentes em mim e puderam ser revisitados, ampliados e ressignificados. Da infância e adolescência reaciono os percursos estruturais e sensoriais, presentes nas minhas vivências e memórias, das manifestações negras como o Congado, as Folias de Reis e o Candomblé, que estavam adormecidas e presentes apenas enquanto saberes ligados a um fazer mítico, desprovido de uma reflexão no campo artístico e cultural.

Assim, enquanto aluno da disciplina, participei do processo de montagem do espetáculo “Orixás” que estreou em 2000, sob a direção artística de Dulcineia e coreografia de Sidney Washington, ocasião que tive a mais substancial aproximação com a técnica e universo poético da dança afro, que no percurso do Grupo da UFU surge numa perspectiva “primitiva” e, posteriormente, ganha aspectos ligados às práticas religiosas de matriz africana agenciada pela narrativa mitológica dos orixás.

Em 2004, já finalizado o curso de graduação, participei como pesquisador de uma disciplina do curso de graduação, ministrado pela Profa. Renata Bittencourt Meira, que tinha como proposta o estudo da cultura popular mediada pela iconografia das cartas do *Tarô Cigano*. Ao final, como resultado dos saberes, produzi a performance “*Agora eu sei que meu Pai mora em Mim*”, no qual pude sintetizar as questões da dança afro e pensar as influências do meu pai sobre o meu fazer artístico e como o conjunto desses elementos

²¹ “Em 1994 foi criado o curso Educação Artística - Habilitação Artes Cênicas que constituiu a terceira habilitação em Educação Artística na Universidade Federal de Uberlândia, depois da Música e das Artes Plásticas. Assim a Universidade Federal de Uberlândia acompanhou as necessidades do ensino de artes nas escolas formais e nos conservatórios, constituindo habilitações que formam professores das diferentes áreas de conhecimento em artes.” Teatro - Projeto Pedagógico - Versão 2010” (PPP, Curso Teatro/UFU, p.11) “O curso foi reconhecido pela portaria nº 4.327 de 22 de dezembro de 2004. No primeiro semestre de 2005 foi encaminhado e aprovado o Processo de Desmembramento do Curso de Educa9ao Artística. Este processo desmembrou “o Curso de Educa9ao Artística (Licenciatura Plena) e suas Habilitações (Artes Cênicas, Artes Plásticas e Música) e Educação Artística: Habilitação em Artes Plásticas (Bacharelado), respectivamente, em licenciaturas específicas, a saber, em Teatro, Artes Visuais e Música, e Bacharelado em Artes Visuais” (PPP, Curso Teatro/UFU, p.5)

poderiam se aproximar no campo da produção científica como objeto de pesquisa artística e acadêmica.

Esses dois momentos foram relevantes na minha formação, ligada às questões negras imbricadas, pois alinhavou o debate político, artístico e social. Ou seria pela oportunidade de criar mecanismos para acessar uma porção ancestral? Talvez as duas coisas, em medidas distintas. Entretanto, para o universo dessa pesquisa, é oportuno pontuar que esses momentos posteriormente se fizeram como principal matéria-prima artística e metodológica para o trabalho de formação dos corpos dos integrantes do Grupo TerraCotta. Como veremos detalhadamente nos capítulos 3 e 4, esses contextos ressurgiram por vezes ressignificados nos processos criativos e na materialidade das cenas construídas para o grupo.

Na passagem do prof. Edilson Fernandes por Uberlândia, além da instauração de estéticas para a dança negra ou afrodescendente, fica o legado de um processo de formação artística que pode ser mapeado pela produção de sentidos e afetos que ainda permanecem vivos depois de quase duas décadas. Revisitar esse território constituiu-se um dos desafios metodológicos dessa pesquisa que, ao mesmo tempo, me possibilitou, mesmo ainda a grosso modo, juntar algumas das pontas desse fio que merece outros alinhaves.

Para agora, o objetivo é amalgamar o pensamento da formação de uma estética de dança para os corpos negros da cidade, que até então foi contada pela dança de rua, mas que podem ser inteiradas pelas práticas da dança afro primitiva e seus desdobramentos. Para além da prática corporal e do *status* de grupo de apresentação, o Grupo Cultural de Dança Afro da UFU também despertou a consciência crítica de seus integrantes num processo de espelhamento no qual puderam ver a si mesmos enquanto representação individual e coletiva. Sobre essa perspectiva, Adriano Ribeiro pondera:

Antes do grupo, eu não era ligado à questão da negritude. Até que eu conheci o professor Edilson, foi um dos mentores desse caminho, desse conhecimento que eu tenho com a questão da negritude mesmo, de conscientização. [...] Hoje eu defendo também, uma questão individual, bem pessoal mesmo, de que pode ter essa ancestralidade e já incutida no meu inconsciente e já consciente, porque já tenho conhecimento disso, não sou mais ignorante nesse assunto. (RIBEIRO, 2019)

Finalmente, avaliamos que embora tenha lançado mão de metodologias austeras na condução didática do grupo e assumido postura endurecida na gestão artística, por meio da análise dos depoimentos dos ex-integrantes do grupo fica claro o legado de

aprendizado e transformação de realidades. O reconhecimento e gratidão pelo trabalho e pela pessoa do Edilson Fernandes, é nítido mesmo por pessoas, assim como eu, que não o tendo conhecido ou trabalhado pessoalmente, mas que puderam ser alcançadas pela natureza política, militante e pioneira do seu trabalho. “Então, assim, o mestre Edilson, para mim, é o mestre, o conhecimento, a encyclopédia ambulante no que se refere à corpo e expressão na cultura negra” (SANTOS, 2019).

Sinteticamente a Tabela 01 – Desdobramento e perspectivas formativas dos ex-integrantes do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia - 1993 a 1999 - apresenta uma cartografia atualizada desses atores e um breve resumo dos seus trabalhos. É mister reiterar que, para os entendimentos dessa pesquisa, o grupo de dança afro da UFU foi a principal escola de formação de uma série de artistas negros überlandenses e inaugurou as estéticas das danças afro da cidade. A partir da observação desse panorama é possível compreender a relevância pedagógica dessa ação e compreender em segundo plano a importância de ações de extensão universitária no campo da formação popular e na integração da comunidade como um todo, comprometido na promoção da cultura como elo com a história de uma determinada sociedade. Sidney, que se propôs dar continuidade às proposições do grupo, finaliza:

Com certeza, eu acredito que ele destacou bastante pessoas nesse mundo. E outra, de nós vieram outros. De mim já estão vindo outros professores que estão aprendendo com essa mesma raiz aí. Agora, que permaneceu aí, acho que foi só eu que ainda insisto. (SANTOS, 2019).

De fato, enquanto bailarino comprometido com os saberes concernentes à dança afro primitiva deixada por Edilson, Sidney fez dela a sua bandeira estética e continua fazendo escola. Como um dos diretores, professor e coreógrafo da Cia. Wulto's de Dança, seu trabalho tenta manter-se o mais próximo da linhagem primitiva. Segundo enfatiza Sidney, no estilo ‘dança afro primitiva’ não se reconhece uma técnica específica. Entretanto, controversamente coloca que essa dança se identifica “por traços peculiares, como ondulação máxima dos quadris, pés paralelos, descalços e apoiados



Em destaque, Sidney Washington apresenta suas percepções sobre a dança afro primitiva e o corpo nu em cena. Espetáculo “*Origens*”, 2008. Fonte: Acervo do artista

totalmente no chão e coluna de forma a se permitir toda amplitude e lateralidade do movimento” (SANTOS, 2019). Mesmo que não reconheça como ‘técnica’ é parte de um sistema de percepção e apropriação do corpo, numa escrita específica de movimentos que estão concatenados por uma estética e por um discurso cênico “vai ser o tapa-sexo, aquela coisa primitiva. Por isso, eu classifico como primitiva. Não tem como dar outro nome porque ela tem que ter um tapa-sexo, se for um teatro as meninas têm que ser com o peito de fora. É aquela questão mesmo primitiva” (SANTOS, 2019).

2.3 WULTO’S COMPANHIA DE DANÇA E O LEGADO DE FORMAÇÃO DE ARTISTAS NEGROS DE UBERLÂNDIA A PARTIR DA DANÇA AFRO

E é sob essa gramática de movimento e essa estética para os corpos negros que está assentado o trabalho da Wulto’s Cia. de Dança. O destaque a esse grupo nessa pesquisa se justifica por duas questões. Primeiramente, por ser atualmente o único espaço de prática dessa linhagem de dança que, diferente das danças tradicionais, religiosas ou folclóricas negras estão em atividade na busca por um recontexto cênico para elementos da cultura negra. Também diferente dos raros grupos de dança de rua que ainda sobrevivem às contingências do cenário cultural local, a Wulto’s resiste na manutenção de suas atividades, estando presente por exemplo, em eventos específicos, como o Festival de Dança de Joinville. O segundo aspecto do realce desse grupo é oferecer ao leitor mais informações que contribuam para a construção da história das danças negras em Uberlândia, apresentando que foi a partir do trabalho de formação de novos bailarinos da Wulto’s que surgiu o Grupo Fúria do Gueto, com o qual o Projeto Dançando a Nossa Cor se materializa em 2014.

E eu falei: imagina um grupo que pudesse ter dança, capoeira, música, para poder fazer espetáculo nessa turnê. Imagina, nós, uma negrada, tudo no meio do mato, no escuro, aparecendo só branco do dente e do olho só. Aquele vulto assim quando a gente passava correndo e o mato balançando: Wulto’s. Por que não poderia ser esse nome? (ROCHA, 2019)

Assim, surge em 2008 a companhia, a partir de um grupo de oito pessoas ligadas à dança de rua, à dança de salão e à capoeira, movido pela promessa de um produtor internacional que pretendia levar o grupo para uma promissora turnê na Europa, patrocinada por um banco suíço. Tendo como protagonistas Wesley da Rocha – o Chocolate e o Mestre Urso de Capoeira Regional, o grupo se desenvolveu a partir de convites diretos feitos a pessoas que já tinham contato com alguma linguagem de dança

afro-brasileira pois, segundo o Chocolate, o espetáculo de estreia do grupo teria que ‘ter uma cara de Brasil’ – Brazil, talvez! Para trabalhar com a diversidade das experiências e formação desse grupo foi feito o convite para a Dulcineia Silva que ficara em Uberlândia após o fim do Grupo de Dança Afro da UFU, em 2003.

A primeira coreografia do grupo nasce tendo como referência o histórico da coreógrafa em relação à dança de Orixás. Ariano Ribeiro e Fabrício Penha que, como vimos há pouco, foram os primeiros integrantes do grupo, também participam da Wulto’s. Adriano, agora como cantor, e Fabrício Silva Penha, responsável pela equipe de percussionistas. Um ano e meio de ensaios em horários possíveis, substituição constante do corpo de baile e sem local definido de trabalho transformaram a vida daquelas pessoas que não viam a hora de materializar o sonho de dança na Europa. Paralelamente a isso, os diretores da companhia atendiam prontamente a solicitação de recursos financeiros para tramitar os documentos da turnê. Chocolate pontua:

Fizemos exames e tomamos todas as vacinas que precisa tomar para ir para fora, depois, quando estava próximo da data, tivemos que tomar vacinas de novo. Nós fizemos coisas que você nem imagina. Fora a grana que fomos passando para esse cara aos poucos porque ele falava que às vezes iria precisar ir à Suíça, e como iria em prol do grupo não daria pra ficar gastando do bolso dele. Aí nós fazímos uma vaquinha e dava o dinheiro. E nisso foi uns 15 mil. (ROCHA, 2019)

Enfim, em 2010 o Grupo monta o Trabalho “Brasil Negro”, que acreditava agradar em cheio o olhar europeu por uma cultura exótica brasileira. Nesse momento, já com vinte integrantes entre bailarinos e músicos, depois de várias idas e vindas no processo da viagem, o grupo descobre que tudo era uma farsa, os documentos apresentados de patrocínio e carta de viagens eram falsos e a turnê não se efetivaria.

Nesse contexto de consternação do grupo surge a figura de Sidney Washington que, com toda sua experiência com a dança do Prof. Edilson, passa a integrar a diretoria executiva do grupo e assume a direção artística, reformulando coreografias e apontando novas perspectivas para os que ainda restaram após o duro golpe. Em 2011 o grupo aprova projeto na Lei de Incentivo Municipal de Uberlândia, fator que além de abrir uma nova perspectiva de criação também possibilitou a manutenção da companhia por um período. O grupo participa de festivais como o Dança Ribeirão/ SP, Festival da Dança de Santos/SP e por várias vezes é premiado no Festival de Dança do Triângulo.

No campo das linguagens estéticas, o grupo apresenta no repertório coreografias de Dança de Rua, Forró, Salsa, Samba, Samba-Rock, mas é com a Dança Afro que o

grupo se destaca, pois segundo Sidney é nesse lugar que está a força da ancestralidade. Nas coreografias, os princípios básicos da dança afro-brasileira herdada do Grupo da UFU estão balanceados. Numas, saltam as narrativas arquetípicas das danças afro primitivas em ações como dançar a colheita, dançar o sol e a lua, a caça e a relações tribais cotidianas. Noutras são reveladas a aproximação com as mitologias africanas na dança dos Orixás, em uma relação mítico-sagrada. “É sentar em círculo, é fazer um gesto, uma louvação para algum orixá para que a chuva venha, para que a caça aconteça” (SANTOS, 2019).

De qualquer modo, é possível considerar que na atualidade, esse grupo, por meio do trabalho de Sidney Washington, é o mais representativo do gênero afro em Uberlândia e mantém vivas duas importantes formações, metodologias e estéticas. Por uma via, os códigos negros e métodos do Prof. Edilson Fernandes e por outra, as referências da cultura popular religiosa trazidas pela coreógrafa Dulcinéa Silva Penha. Processos formativos que se desencadeiam e contribuem para a construção e permanência de um pensamento estético, político e social, permeado de ressignificações, atualizações e afetividades. Wesley da Rocha conclui: “Um legado de uma companhia de dança não é pra onde ela viajou. É o que ela traz como referência estética é formação de pessoas. Estamos falando de arte.” (ROCHA, 2019)



Espetáculo “Ouro e Ferro” – Wulfo’s cia de Dança demonstra a apropriação da dança afro-primitiva e das danças religiosas afro-brasileiras, 21.Nov.2014, 1º Encontro Regional De Ogans, Ekedys e Artistas de Terreiro, Uberlândia – MG. Fonte: Acervo Wesley da Rocha. Foto por Edgar Rodrigues e Luciano Marques.

2.4 PROJETO PASSO A PASSO DE DANÇA: REFLEXÕES METODOLÓGICAS DA DANÇA AFRO PRIMITIVA

Ainda buscando evidenciar as cartografias da dança produzida em Uberlândia, no contexto da segunda metade da década de 2000, novamente coloca-se a relevância da atuação do poder público, por meio do Setor de Danças da SMC, no fomento de ações pedagógicas para a arte. Tendo como referência as formas e sistemas de organização em

dança, naquele momento, verifica-se que todas as ações que envolviam reflexões e debates teóricos eram bem acolhidas pelo segmento de dança da cidade. Situação que apontava que o fazer da dança nos mecanismos contemporâneos – tanto os de produção como os de criação, - buscava relações mais capilarizadas que superassem perspectiva de senso comum que compreende a dança apenas como produto artístico-espetacular.

Para além dos coletivos acadêmicos, também os grupos e companhias ligados ou não a academias ou projetos sociais buscavam apropriar-se da dança enquanto linguagem de arte, considerando seus saberes específicos, seus vetores, particularidades e, sobretudo, como veículo de identidade, reflexão e produção de conhecimento. Pensando nessa medida do trabalho com a dança, verificou-se a eminente necessidade de diálogos artísticos mais expressivos entre os agentes culturais, bailarinos, diretores e coreógrafos em atividade, naquele período.

Assim, surge em 2007 o projeto Passo a Passo - diálogos sobre dança, com edições mensais, objetivando promover a aproximação, o intercâmbio de ideias e os compartilhamentos dos processos criativos entre os grupos de dança. Esse projeto buscou engendrar ambientes para a prática da urbanidade artística nos grupos em oposição ao movimento hostil estabelecido pelos processos de concorrência e rivalidade subjacentes ao modelo competitivo do Festival de Dança do Triângulo, nas décadas de 80 e 90.

Para tanto, a ideia era que, para cada um desses encontros que aconteciam em dois dias consecutivos, fosse estabelecido um “facilitador”, que promoveria as bases dos diálogos e das práticas. Esses facilitadores foram pessoas da própria comunidade da dança da cidade, que desejaram compartilhar suas pesquisas, fossem de cunho acadêmico e/ou de vivência na prática dança. O projeto aconteceu até ano de 2012, promovendo estudo sistematizado sobre as linguagens e tendências, percebendo fronteiras e mediações, investigando os elementos constitutivos de dança e suas possibilidades de diálogos com outros estilos e matrizess. Assim, na edição de junho de 2010, também agenciado pela temática que estava em curso na preparação do Festival de Dança, o projeto é articulado pelo tema Dança Afro, tendo Sidney Washington como facilitador, além de músicos percusionistas convidados.

Nitidamente percebe-se na figura de Sidney, enquanto professor, os traços didáticos que foram construídos no Grupo de Dança Afro da UFU, além do repertório corporal e narrativo baseado nas ações cotidianas, como caçar e colher dos povos rurais africanos, as danças celebrativas e dança dos Orixás. Elementos que, no meu ponto de

vista, Sidney apresenta relevante domínio técnico e conceitual, e particular manejo com as simbologias, uma vez que é também um praticante de Candomblé de Nação Angola.

Metodologicamente o curso se organizou em dois momentos distintos. No primeiro dia concentrou-se nas atividades teóricas, nas quais Sidney apresentou o histórico das suas práticas com a dança afro, elucidou conceitos relativos a danças negras, danças afro-brasileiras e danças afrodescendentes, sempre numa perspectiva bastante didática e permeada de exemplos. Aprestou vídeos com amostras das danças primitivas tribais com destaque para a corporalidade, os *Maasai*, uma das etnias midiaticamente conhecidas da África, presentes desde o sul do Quênia ao norte da Tanzânia. Além da popularidade das suas roupas e adereços, a importância das danças Maasai - dança *Adumu*²² - foi estabelecida na pesquisa de graduação de Sidney como uma das principais matrizes do corpo negro diaspórico, marcada por intensos movimentos de saltos e flexões de joelhos.

No momento seguinte, efetivamente prático, o grupo pode experimentar a gestualidade de alguns dos principais Orixás e suas narrativas na construção da cosmogonia africana e sua relação com a cultura negra afro-brasileira, sobretudo presentes na cultura dos povos Yorubá que, mesmo não compondo majoritariamente a episteme afro-diaspórica como o povo Bantu, tiveram aqui relevante respaldo religioso e cultural. Desse conjunto de Orixás – ou N’Kisses nas línguas Bantu- destacamos propositalmente as percepções de Iemanjá. Sendo a divindade africana mais popular no Brasil, é a única para quem foram dedicadas várias adaptações brasileiras: ora como arquétipo é ilustrada mitologicamente como sereia, revelando a sobreposição cultural portuguesa que tendo acolhida tradição greco-romana, preserva as sereias do imaginário cultural europeu como, por exemplo, as Mouras Encantadas e Odisseia de Homero; ora numa representação realista é feita como uma mulher de longos cabelos negros, seios fartos e quadril avolumado, sendo associada à fertilidade da terra e das águas, considerada a Grande Mãe dos Orixás. Em relação à representação brasileira de Iemanjá do século XIX, Zeca Ligiéiro em sua obra “*Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras*”, 2011, evidencia que:

²² O link mostra situação na qual a dança Maasai é realizada numa perspectiva social.
<https://www.youtube.com/watch?v=Y_xRTiLcSx4>

Esta imagem da deusa do mar negra é atípica e diferente totalmente das esculturas glamorosas difundidas pelos adeptos da umbanda, em que a grande matriarca se transformou numa espécie de Vênus cabocla, com pele morena, longos cabelos lisos, cintura fina e formato de rosto ocidental. Mas essa antiga representação de Iemanjá parece fugir também de uma iconografia tipicamente iorubá (origem do grande orixá), conforme registrado por Pierre Verger. (2011, p. 204)

Associada no Brasil também às águas salgadas dos mares, Iemanjá povoou o imaginário mítico e afetivo dos negros nos violentos trajetos da escravidão, por ser símbolo de vida, esperança e prosperidade. Ainda hoje seu espólio é matéria-prima de diversas linguagens artísticas como a música, a dança e o carnaval, sendo figura central da oralidade e da literatura das religiões brasileiras de matriz africana a destarte da Umbanda. Do ponto de vista socioantropológico, a transmutação de Iemanjá em fenótipos brancos se estabeleceu a partir da perspectiva liberal da política do embranquecimento dos anos 40, o que promoveu sua grande difusão e aceitação na comunidade brasileira. O consenso de diferentes estudiosos como Armando Vallado define Iemanjá como figura dúbia que versa entre o sagrado e o profano, entre a maternidade e a sexualidade, entre a sedução e a ira, sendo, portanto, a representação da dicotomia humana para além dos valores éticos e socialmente construídos. Na obra “*Iemanjá: a grande mãe africana no Brasil*”, 2002, Vallado sistematiza:

Com o surgimento da umbanda nos anos 30, Iemanjá tem reforçado seu papel de mãe associada a Nossa Senhora. Ela assume aqui aspectos iconográficos que deixam de lado – conforme se dá em todo o processo de formação da umbanda – seus traços africanos originais, assumindo características inteiramente europeias. [...] Ela é Stella Maris, como é Nossa senhora. Embora ela seja a grande mãe da umbanda, ao lado do grande pai que é Oxalá, seu papel cotidiano umbandista é bastante reduzido. (VALLADO, 2002, p.38)

Essa breve digressão acerca dos contornos que marcam a figura dessa personagem central da cultura afrodescendente, salvo qualquer juízo de valor, pode ser considerada como uma fértil porta de entrada para se situar no campo da educação o debate sobre os processos de difusão e assimilação das culturas negras no Brasil. Ao estabelecer o percurso inverso é possível se apropriar dessas diferentes prospecções de Iemanjá, construindo uma itinerário reflexivo que remonte o continente africano e os contextos dos processos de exploração, violência e interrupções que marcaram o período escravista e colonial brasileiro e que ainda assolam as comunidades negras no Brasil.

Entretanto, nessa ocasião que, juntamente como os integrantes do TerraCotta, participei como aluno, percebi com clareza as aproximações com os arranjos didáticos e

metodológicos das danças acadêmicas que o trabalho de Sidney incorporou. Talvez pela sua atuação como professor, trabalhando com a dança Afro em ambientes escolares, academias de dança e projetos sociais. Ou seja, por mais que tenha trabalhado princípios básicos da dança afro primitiva com pés amplamente apoiados no chão, contrações de coluna e trabalho de quadril, também percebia uma organização da aula em diagonais, relação com o espelho e uma preocupação com uma certa ‘limpeza’ estética dos movimentos.

A disposição em roda, o trabalho em duplas no estabelecimento do jogo cênico e a força dos corpos que dançam em conjunto - característico das danças afrodescendentes - não pode ser percebido. Se de um lado tem-se a temática negra-africana como enredo e tema da aula, por outro tem-se ainda, mesmo nesse contexto, a dominância dos recursos didáticos, metodológicos e pedagógicos das danças brancas europeias. José Luiz Cirqueira Falcão e Renata de Lima Silva ratificam a questão e apontam para o sentido de uma dança Afro na contemporaneidade apropriada como “uma performance artístico-cultural atada à concepção moderna de dança, ligada à lógica do espetáculo e da aula de dança, estruturada em um modelo similar ao de técnicas da dança moderna norte-americana e/ou altamente influenciada por aquelas.” (FALCÃO;SILVA, 2015, p.108)

Seria esse episódio mais um exemplo da sobreposição epistemológica branca sobre os corpos negros? Talvez. Contudo, principalmente nesse contexto no qual o objetivo do projeto Passo a Passo seria estabelecer aproximações estéticas e conceituais, isso não se estabeleceu como um problema real. A questão merece destaque ao considerar que essa idiossincrasia entre conteúdo e método talvez esteja no campo da inconsciência dos educadores que trabalham com a cultura popular e, nesse caso, são ainda reprodutores de um modelo padrão de se ensinar dança, sem observar o histórico dos contextos culturais e a subjetividade dos corpos a quem se propõem as práticas.

No campo específico da educação no contexto da escola ou nos ambientes dos projetos sociais, por exemplo, essa questão merece mais atenção e lucidez dos atores que se propõem no território do afro enquanto linguagem de dança. Falcão e Silva, ao pensar a dança afro, localiza tensões e tenuidades enquanto linguagem espetacular e no escopo da cultura celebrativa-religiosa-popular afro-brasileira e aponta:

De um lado, a dança pensada para o espaço do palco, e baseada em princípios técnicos da dança clássica ou dança moderna norte-americana, e, de outro, as danças de rodas, festas e rituais religiosos. Esse território híbrido, que mescla dança moderna e/ou contemporânea com a cultura negro-brasileira, fez-se e faz-se em um espaço-tempo de criação, não podendo ser definida como uma técnica ou forma homogênea. (FALCÃO;SILVA, 2015, p.107)

Nesse sentido, seria possível pensarmos em um terceiro lado dessa percepção, vislumbrando a dança afro nos contextos formativos, estabelecendo lúcidas hibridações entre os padrões de pensamento da cena espetacular que ainda se organizarão a partir das danças clássicas e dos prédios teatrais italianos; e de outro lado, as danças performativas tendo como missão a materialização corporal das oralidades inerentes das culturas afro-brasileiras.

Por meio de um convênio firmado entre a Secretaria de Educação e a Secretaria de Cultura, esse projeto e outras ações formativas em arte poderiam figurar como carga horária de cursos de formação continuada de professores e arte-educadores da Rede Municipal de Ensino. Fator que despertava interesse pelo projeto e grande adimplência a essa edição em específico, uma vez que os profissionais da educação buscavam formação conceitual e metodológica em função da Lei 10.639\03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira na escola. Lei que naquele momento estava fortemente em pauta para processos de formação e reciclagem de professores, mas que carecia de processos e metodologias eficientes para o seu cumprimento, principalmente das áreas de arte, educação física e humanidades em geral.

No momento final de avaliação do projeto, os professores compartilharam suas experiências no contexto da educação básica, colocando questões fundamentais que podem ser contempladas nessa pesquisa. afirmaram que principalmente no contexto da educação fundamental, a experiência corporal dos estudantes é empobrecida, sendo estimulada apenas pelas práticas esportivas que não atendem a complexidade da formação corporal, sensorial e simbólica dos sujeitos. A dança, enquanto prática corporal e artística, é significativamente restrita à iniciativa de poucos professores e a projetos extracurriculares e que ainda sofrem com a cultura corporal sexista que determina a dança para a prática das meninas e o futebol para a prática dos meninos. Relatos que demonstram o quanto a pluralidade da vivência corporal no contexto escolar é um desafio e o quanto a ideia de uma Educação Física com os princípios higienistas no final do Século XIX e início do Século XX ainda são presentes na atualidade.

Segundo os professores presentes, em determinadas escolas da cidade ainda é possível observar a prática da ginástica nos padrões europeus como ferramenta de imposição da disciplina, saúde e preparação do corpo para o labor. Noções herdadas do início do estado republicano brasileiro com forte influência dos paradigmas militares de auto desempenho, estímulo às aptidões atléticas e valorização dos corpos para alto rendimento esportivo. A questão já era apontada na icônica obra “*Pedagogia da Autonomia*” (2006), que é a última obra publicada em vida do maior educador brasileiro e que também em outras obras se propôs a pensar a relação dos corpos no processo de aprendizado. Freire coloca:

Não é por acaso que a Educação Física não tem qualquer importância nas escolas. Não incomodará nem será incomodada enquanto mantiver como paradigma o estereótipo militar ou palavrório inócuo e alérgico a práticas. Mas será fortemente incomodada quando aprender a praticar a liberdade dos corpos. (FREIRE, 2006, p.115)

Outra questão apontada nesse encontro e que está diretamente ligada ao tema dessa edição do projeto Passo a Passo tem a ver com a prática da capoeira no contexto escolar. Mesmo amparados pela referida Lei 10.639/03, professores encontram resistência na abordagem da capoeira como componente curricular, uma vez que gestores escolares, supervisores e pedagogos positivistas e preconceituosos indicam a supressão nos planos de aula com a justificativa de evitar conflitos com pais de alunos que podem ser contrários à prática por questões religiosas. Vemos aí o avanço das milícias cristãs neopentecostais, que nas suas marchas na efetivação de uma pauta de costumes, sobretudo na educação, promovem retrocessos na percepção da arte e da cultura como um todo. Nesses situações onde as danças afro-brasileiras e a capoeira são atacadas e retiradas das pautas da produção do conhecimento, a consequência mais imediata é a privação de jovens estudantes às experiências que podem contribuir para o enriquecimento das vivências corporais, sociais e afetivas desses, o que no devir reverberará faltosamente na formação de cidadãos ético-democráticos e politicamente conscientes.

Contudo, vale destacar nessa narrativa a oportunidade que o projeto Passo a Passo ofereceu no campo da educação para professores e arte-educadores, principalmente numa abordagem epistemológica da cultura negra. Também no campo da arte para bailarinos, diretores e professores principalmente ligados aos projetos sociais e academias de dança, o projeto oportunizou o contato com a dança afro, seus movimentos, suas cores e suas sonoridades. Uma proposta que contribuiu para a diminuição dos estigmas, preconceitos

e clichês que envolvem as corporalidades negras e que lutam para se colocar, enquanto linguagem de arte numa sociedade regularizada pela ideia da dança a partir das danças clássicas europeias, num contexto cultural que não reconhece a diversidade dos movimentos dos corpos brasileiros e afrodescendentes.

Enquanto denominador comum das diferentes vozes ouvidas para a construção desse capítulo acerca dos trajetos pedagógicos para os corpos negros, uma palavra ecoou: força! A repetição e sobreposição dessa palavra, com destaque nas falas de Wesley da Rocha - Chocolate, Sidney Washington e Dulcinéia Silva, partem a princípio das suas reflexões sobre a dança. Entretanto, pode ser compreendida como sinônimo de energia, vigor e tonicidade, presentes nos movimentos que compõem a gestualidade das danças de matriz negra como um todo. Diz também da relação com o sagrado, com a terra e com a ancestralidade, numa íntima ligação mítica agenciada pelos sons percussivos dos tambores quase sempre presentes nas montagens coreográficas da dança afro. Da mesma forma, anuncia e revisita as referências norte-americanas negras presentes, base eletrônica das trilhas que embalaram as coreografias da dança de rua responsáveis por lotar as noites do Festival de Dança do Triângulo, na década de 90.

Força no contexto desse capítulo, que se refere à breve historiografia das pedagogias em dança negra em Uberlândia, também refere-se a corpos que percebem o centro de gravidade próximo do chão, do movimento de quebra de joelhos e das ondulações de quadril. Fala da sincronicidade dos passos de coletivos de dança formados por maioria de homens e da ousadia de um beijo entre dois corpos negros masculinos em cena.



Material de divulgação do projeto “Passo a Passo” de dança, que abordou a temática da dança afro primitiva. Crédito: Disney Torbitoni. Fonte: Arquivos pessoais.

Por fim, percebemos ao observar esses corpos, em suas narrativas de si mesmos, como a força se traduz em criatividade que nesse sentido ainda pulsa na vida profissional e artística de cada um deles. Para além de serem corpos negros, em seus contextos

estéticos também são agentes sociais e políticos que se fazem na contemporaneidade como figuras de militância política e resistência artística.

Anexo 02 – “*Ogun Onirê – a Lenda*” – Folder do espetáculo do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia

Frente

ELENCO

Adriano Ribeiro
 Ana Maria da Silva
 Antônio Júnior
 Cézar Fernandes
 Elaine Barbosa
 Eliana Maria
 Elizete França
 Fabrício Eduardo
 Hernandez Sá
 Liciane Magalhães
 Marcelo Goulart
 Rogério Rodrigues
 Sidney Félix
 Tatiana Berbades
 Tulane Souza
 Valéria Maria

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 GRUPO DE EXTENSÃO DE DANÇA AFRO

apresenta



Verso

O PROJETO EXPANSÃO DA DANÇA AFRO DA UFU

A dança Afro no Brasil, apesar de ser privilégio de alguns grandes centros, tem sido vista apenas como algo histórico e exótico, desvinculada do âmbito acadêmico e não sendo objeto de preocupação pedagógica dos estudiosos.

O presente trabalho tem por objetivo refletir sobre a expansão da Dança Afro-DAF em Uberlândia, bem como verificar a sua importância sócio-cultural para o povo überlandense. Portanto, o Projeto de Expansão corresponde a três projetos menores, sendo: a) Projeto Grupo Cultural de Dança Afro da UFU; b) Projeto de Pesquisa e c) Projeto de Ensino, com a implantação da disciplina Teoria, Prática e Metodologia da Dança-Afro que está sendo oferecida no DEEFE.

O GRUPO

O grupo composto por alunos da UFU e comunidade, tem por objetivo demonstrar o significado do resgate de identidade étnico-cultural elegendo a Universidade como espaço qualitativo para a reflexão e produção de bens simbólicos, enquanto construção de um novo ethos e visão de mundo frente a invasão cultural que assola os países subdesenvolvidos.

Trata-se de um Projeto de Extensão da Universidade Federal de Uberlândia -UFU que, através da Dança Afro - DAF, resgata os valores éticos e estéticos da cultura Afro-brasileira, latentes no povo da região em particular no Triângulo Mineiro (Uberlândia), enquanto ponto de referência étnico-cultural presente na constituição sócio-econômica do país.

O ESPETÁCULO

O espetáculo é a lenda africana descrita por Pierre Verger que conta como Ogun, rei e fundador de Iré, depois de alguns anos ausente da cidade de origem nigeriana, volta para visitar seu filho.

No dia de sua chegada os habitantes da cidade ceremoniavam o Dia do Silêncio, no qual era proibida a comunicação verbal entre eles.

Na busca de conseguir comida e água, Ogun irritou-se por não ser lembrado pelo seu povo e também pelo Dia do Silêncio decretado por ele próprio. Enfurecido, começo a quebrar os potes de vinho de palma e a decepar a cabeça das pessoas.

Logo após, seu filho apareceu trazendo-lhe a comida predileta e enquanto matava sua fome e sede, os habitantes cantavam louvores.

Satisfeito e acalmado, Ogun lamentou seus atos de violência e declarou que já vivera bastante. Baixou a ponta de seu sabre em direção ao chão e desapareceu pela terra adentro com um barulho assustador.

ROTEIRO

- 1) OGUM ENSINA SEU FILHO A CACAR
- 2) OFERTA DA COLHEITA DE FEIJÃO
- 3) DIA DA FARTURA: A CAÇA
- 4) SATÓ
- 5) DESPEDIDA DE SEU FILHO
- 6) O DIA DO SILENCIO
- 7) A MORTE DE OGUM
- 8) O AXÉ DE OXALÁ
- 9) OS EGUNS: ESPÍRITOS DOS MORTOS
- 10) IASA - DEUSA DO FOGO
- 11) OPANIGÉ: "DANÇA DO ORIXÁ DA VIDA E DA MORTE"
- 12) SAUDAÇÕES A OGUM ONIRÉ
- 13) AGRADECIMENTO

GRUPO CULTURAL DE DANÇA
 AFRO NA UFU

COORDENADOR DO PROJETO: Prof. Edilson Fernandes de Souza

COREOGRAFIA: Edilson Fernandes de Souza
 Dulcinea Silva

MAQUIAGEM ARTÍSTICA: Jonas Bessa
 PERCUSSIONISTAS: André Mauá
 Fábio Vladimir Silva
 Fábricio Ori
 Juliana Campos Brasileiro

VOCALISTA:

Anexo 04 - "Todo mundo recebia essa colinha aí" - Letra do canto "Ogum Onirê" que todos os integrantes do grupo recebiam para cantar durante as execuções coreográficas do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia.

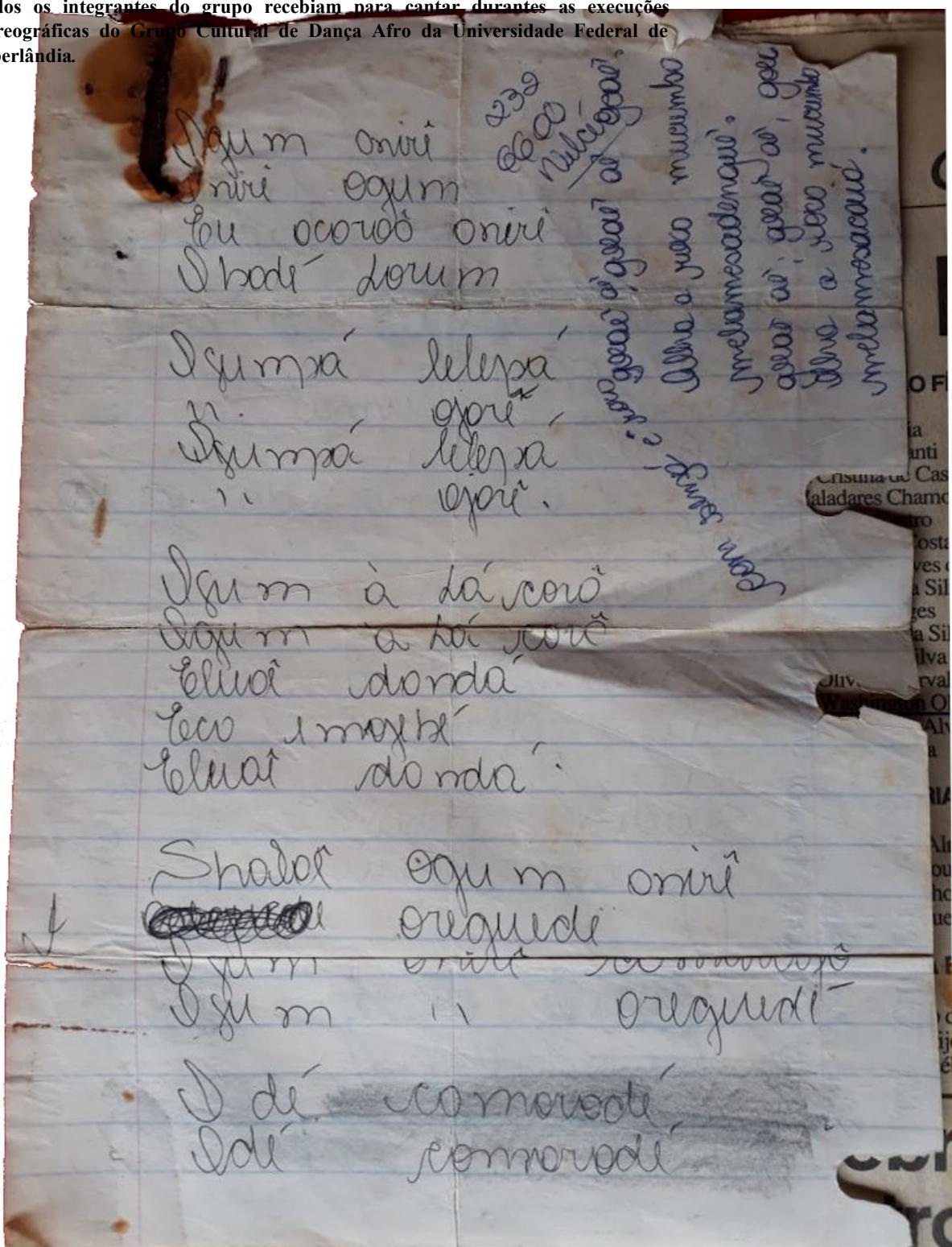


Tabela 01 - Desdobramento e perspectivas formativas dos ex-integrantes do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia - 1993 a 1999

Ex-integrantes	Função no grupo Dança Afro da UFU	Atual artística e profissional contemporânea	Região de atuação
Adriano Ribeiro	Dançarino	Arte-educador Cantor de Soul Music, Pop Rock e Axé Music	Em apresentações solos ou com a atual banda Capitão Jones realiza show em Uberlândia, Interior de São Paulo e Resorts.
Valeria Maria	Dançarina	Bailarina e professora de Dança afro e dança do ventre.	Atua em escolas de Uberlândia e Araguari.
Antônio Júnior	Dançarino	Bailarino, filósofo e pesquisador de cultura negra com ênfase na obra de Augusto de Omolú	Depois de realizar trabalhos como diretor e coreógrafo em Uberlândia atualmente vive e trabalha em Portugal.
André Mauá	Músico Percusionista	Musico percussionista do Grupo percussivo Bateria Show e da Wulto's Cia de Dança	Com esses grupos se apresenta em eventos sociais e festivais de arte em Uberlândia e região.
Fábio Wladimir	Músico Percusionista	Gradado em teatro pela UFU é professor de Dança de Salão e fundador da escola Ritmo	Atua como professor em escolas, projetos sociais e atualmente é professor do Conservatório de Música Cora Pavan Caparrelli.
César Fernandes	Dançarino	Bailarino, coreógrafo e diretor é Fundador do Núcleo de Estudos da Dança de Uberlândia	Atua como professor e coreógrafo da Escola de Dança do Sesi Minas se apresenta em diversos festivais.
Sidney Washington	Dançarino/Monitor	Bailarino e coreógrafo é um dos diretores da Wulto's Cia de Dança com ênfase na estética da dança Afro Primitiva	Com a Wulto's participa de festivais e eventos na região e atua como bailarino profissional no carnaval de São Paulo.
Fabricio Penha	Músico Percusionista	Musico profissional atual em carreira solo e em parcerias como outros artistas	Atua na produção musical em Uberlândia e região.
Juliana Campos Brasileiro	Vocalista	Psicóloga com especialização em arte terapia e terapias de grupo	Atua e em Belo Horizonte e atua na capital e região
Tulane Souza	Dançarina	Jornalista, Especialista em Políticas Educacionais & Inovação, Mestre em Educação e Doutoranda em Educação.	Atua em Recife e desenvolve doutorado em Educação na Universidade Federal de Pernambuco

Visitávamos minha mãe nos finais de semana e numa dessas visitas minha mãe vendo as marcas das surras no corpo da gente decide nos trazer de volta pra casa dela no Canaã. Só que dessa vez era diferente. Ela tinha arrumado um companheiro e com o passar do tempo ele mostrou ter um grande problema com bebidas. Bebia muito e todos os dias. Ficava agressivo. Passamos a conviver diariamente com as tristezas do alcoolismo. A coisa se complicou pois ele não conseguia trabalhar e os bicos da minha mãe não dava para as despesas da casa. Cortam a energia e ficamos no escuro por um bom tempo!

Para mim não importava tanto até me divertia. Meu irmão por outro lado não gostava se sentia na obrigação de ajudar! Por ser novo ninguém dava trabalho a ele. Acabou se deixando seduzir pelo rápido fluxo rentável da droga e se tornando primeiro um “aviãozinho” e depois um traficante de fato. Um dos mais conhecidos da região! Passei a conviver também com esse universo problemático da droga!

Enfim, trago também no corpo, nos meus movimentos, na minha dança uma história de várias violências, de várias opressões.

capítulo 3

3 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O CORPO NEGRO: ESPAÇOS REVERBERADOS DE FORMAÇÃO CRÍTICA E (RE)IDENTIDADE ARTÍSTICAS

O segundo momento de percepção das grafias negras na cidade de Uberlândia revela o percurso restrito de observação a partir da minha experiência como gestor público na Diretoria de Culturas da Secretaria Municipal de Cultura (SMC), na função de coordenador do Setor de Danças e na coordenação artística e pedagógica do Festival de Dança do Triângulo, entre 2006 a 2012. Concomitantemente, essas ações enquanto políticas públicas em dança, em grande medida corroboraram para a formação estética-conceitual do Grupo TerraCotta e de outros coletivos dedicados ao trabalho com a cultura negra afrodescendente.

Nesse contexto, já se despontava o desejo de investigar a dança negra e correlacioná-la com as geografias da cidade de Uberlândia, por meio diálogos transversais com elementos da história e da educação que definem o lugar reservado à produção cultural da sociedade negra. A ideologia presente nas políticas da gestão do setor de dança caminhou nessa direção apresentando e incentivando a ocupação da cidade pelos coletivos e artistas negros da dança, contribuindo para a ampliação do debate sobre o tema que, naquele momento, também ganhava força em diversos eventos, pesquisas e editais em todo o país.

Nesse período foram criados e executados paralelamente nove projetos que visavam contemplar o fazer da dança de forma integrada. Privilegiou-se os aspectos da formação técnica/conceitual dos artistas, a difusão de produção em dança da cidade em suas diversas linguagens, além do fomento a artistas, grupos e coletivos que se articulavam dentro da esfera profissional da produção em dança. Objetivando atender parte da cadeia produtiva da dança, esses projetos acabaram por criar uma cultura de relações entre os agentes culturais da cidade, que resultou numa articulação paralela entre grupos e artistas no sentido de propor outras ações que, apoiadas pela administração pública, contribuíram para a formação de um panorama favorável para a dança negra naquele momento.

Desses nove projetos, elegemos três em destaque por apresentar reflexos no debate sobre os corpos negros em arte e que por esse motivo nos é importante discorrer a fim de que nos auxilie nas reflexões dos próximos capítulos. O primeiro deles é o Projeto Traços: Mostra Uberlândia de Danças Negras e Identidade Afrodescendente, a seguir, o Projeto InSolus de Dança, e o terceiro será o Festival de Dança do Triângulo, 22^a ed./2010.

3.1 PROJETO TRAÇOS - O CORPO NEGRO E SUAS IDENTIDADES: ESPAÇO PARA O INTERCÂMBIO DE EXPERIÊNCIAS

Com o fim do período áureo da dança de rua em Uberlândia, nas décadas de 80, 90 e 2000, a cidade vive uma outra onda estética que surge como manifestação de coletivos negros, principalmente da periferia. Além da dança “Axé” que trataremos nos próximos capítulos, a cidade passa a vivenciar com mais frequência outros trabalhos que buscavam tratar dos signos e códigos negros, sejam eles tradicionais ou contemporâneos, e que de alguma forma se projetavam como produções cênicas. Refiro-me ao ano de 2009, período que também o Grupo TerraCotta buscava avidamente espaços para difusão de suas pesquisas artísticas.

O Setor de Danças da SMC, atento a essa demanda, cria uma ação específica para esses grupos, que pudesse de algum modo estabelecer uma interlocução dos fazeres desses coletivos e que abarcasse o desejo de troca de informações sobre esse universo das danças negras cênicas que se abria na cidade. Assim surge o Projeto Traços - Mostra Municipal de Dança Negra e Identidades Afro-Descendentes, de realização da Secretaria Municipal de Cultura, por meio da Diretoria de Cultura e da Diretoria de Assuntos Afro Raciais.

Com enfoque nas artes do corpo, especialmente a dança, essa ação teve como objetivo estabelecer conexões entre o pensamento e a prática dessas manifestações e as questões que envolvem a produção de trabalhos de natureza afro-brasileira. Conceitualmente, essas ações pretendiam discutir a questão do corpo negro para além dos contornos das manifestações tradicionais e/ou religiosas, procurando identificar suas interfaces, contribuições e interferências na cultura e formação da dança de Uberlândia. Enquanto espaço de formação, o projeto estimulou a interação e o intercâmbio entre os grupos a fim de se criar um pensamento sobre a cultura afro-brasileira para além dos códigos e clichês folcloristas decorrentes do processo histórico. Enquanto metodologia, o projeto se configurou como uma mostra de dança aberta que aconteceu em duas edições, com foco na produção da arte negra. A primeira, em 2009, acontece na praça Clarimundo Carneiro, nos dias 28 e 29 de novembro, com espetáculos, e na Casa da Cultura, com encontros de artistas e pesquisadores, em conversa aberta sobre seus processos criativos, a formação da consciência étnico-racial pela arte e o trabalho com a juventude em projetos sociais.

Esse projeto oportuniza, pela primeira vez, a apresentação pública do TerraCotta com a coreografia “*De Angola ao Gueto*”, em estrutura de palco italiano e com razoáveis recursos cenotécnicos. Ainda no início de sua pesquisa conceitual e artística, o grupo apresentou um primeiro olhar sobre a dança afrodescendente, buscando em sua elaboração técnica movimentos e imagens do corpo negro e suas cartografias simbólicas. Revisitando o trajeto da colonização, o trabalho coreográfico fez uma referência a danças ritualística africanas e às danças urbanas presentes nos guetos brasileiros. Nessa primeira coreografia do grupo, o elenco era composto por Erickson Damasceno, Gustavo Henrique, Cleber Jerônimo, Claudio Victor e Wanderson Buiu e quem assinou a direção foi o bailarino Itair Oliveira, que era professor voluntário de *Tai Chi Chuan*, uma vez que eu, enquanto gestor público e organizador do evento, não poderia me vincular ‘oficialmente’ ao grupo.



“*De Angola ao Gueto*”, Grupo TerraCotta Dança Afro-Descendente – 20.Nov.09. Foto: Daniel Pimenta. Fonte: Acervo do grupo.

Naquele momento, também estávamos comprometidos no Setor de Danças com a qualidade e funcionalidade das peças de divulgação que eram veiculadas em mídia impressa e meios digitais. Juntamente com o Disney Torbitoni, programador visual, elaboramos para esse projeto uma arte gráfica inédita, com fotos exclusivamente produzidas. A atriz Ariadyne Amâncio e Gustavo Henrique, do TerraCotta, serviram como modelos para esse ensaio fotográfico utilizado em várias outras ações de comunicação da SMC.

Conforme pode ser observado no anexo 05, participaram da edição de 2009, além do TerraCotta, o artista solo Johnny Charles, *Negras Impressões*; os grupos Manos do *Hip Hop*, *Ao Som dos Tambores o Som do Brasil*; Wulto’s Cia. de Dança, *Confronto Entre Tribos Dança Afro Final*; Grupo Ritmo dança de salão, *O Samba é Assim para Todos*; e Black's Dança de Rua Esperança, *Indestrutível*. Dessa forma, o projeto propôs junto aos artistas e comunidade, refletir tanto sobre as questões artísticas/culturais que perpassam o tema, quanto estabelecer frentes que efetivamente coloquem a questão do negro como pauta de debate.

Acentuando o debate sobre o corpo negro que permeou o Festival de Dança do Triângulo em 2010, como será detalhadamente apresentado a seguir, a segunda edição do Projeto Traços pretendeu desdobrar as discussões, principalmente articulando a produção

efervescente da dança negra de Uberlândia naquele momento. As ações afirmativas do Projeto Traços, nesse segundo, buscaram promover reflexões mais pontuadas sobre a produção, fomento e circulação dos trabalhos, buscando estratégias que representassem os anseios dos diferentes grupos e artistas vinculados às danças negras.

Em decorrência das grandes possibilidades de ocorrência das chuvas, a segunda edição/2010 acontece no Coliseu Hall, aberto e franqueado ao público. Devido ao volume de trabalhos interessados, diferentemente do ano anterior, foi necessária a abertura de processo simplificado para a seleção dos grupos, tendo como critério trabalhos que, de alguma forma, propunham diálogos mais amplos com a cultura negra. Os trabalhos escolhidos apresentaram aproximações com estruturas de composição cênica e temáticas da dança contemporânea, trazendo ao público outras possibilidades de apropriação e ressignificação dos códigos, sonoridades e enredo.

Nessa edição, ficam nítidos o percurso dos grupos desde 2009 rumo às ressignificações das matrizes e códigos negros e como as discussões propostas nos Festivais de dança ganharam ressonâncias e desdobramentos na materialização dos trabalhos desses artistas. Os argumentos e estéticas em cena contribuíram para ampliar os vetores e possibilidades de percepção das inquietações presentes no debate sobre arte negra, além de revelar o olhar mais amadurecido desses grupos acerca dessas questões.

Nessa percepção, o anexo 06 nos sugere observar, principalmente no trabalho dos grupos recorrentes nas duas edições, como estão mais elaboradas as discussões, reapropriações, recontextualizações, o distanciamento em relação aos códigos negros de senso comum e como certos clichês já estão mais borrados. Os trabalhos selecionados dos artistas solo Johnny Charles Alves - *Pés no Asfalto* - e Antônio Júnior - *Ya MI Osorongá* - são exemplos disso, numa perspectiva de um discurso negro autobiográfico.

O TerraCotta avança no seu comprometimento com revisitação e a valorização de elementos da cultura de tradição, entretanto, propondo outros olhares sobre a criação, estetização e reelaboração da dança negra, sobretudo na desconstrução das gramáticas tradicionais dos movimentos, na relação com a música permeada de silêncios e no arranjo cênico como um todo. Apresenta a coreografia “*Águas de Cheiro*”, fragmento do

primeiro “Aguadores de Iphá”, que atualiza imagens do universo popular ligadas à feminilidade. O contraponto entre a força dos corpos que dançam e elementos como regadores e rosas brancas, conferiram ao trabalho um percurso poético no qual o elemento água é o elo entre as passagens coreográficas, a musicalidade e a interpretação das cenas. Compondo também a programação dessa edição da Mostra Traços, a Cia. de Dança Manos do Hip Hop apresenta *Negra Arte*; O Grupo de Dançado Centro Cultural Ore, o trabalho *Omò Dudú Onile*, e a Wulto’s Cia. de Dança apresenta Fragmentos do espetáculo *Origens*.

Esse panorama apresenta como continuidade dos projetos e ações, sobretudo na esfera do poder público, contribui para a permanência e produção dos grupos artísticos. Sobretudos desses dedicados a colocar em pauta o debate necessário sobre as questões étnicos-raciais e que historicamente foram apartadas do pensamento crítico, dos processos pedagógicos em arte e da cena como um todo. No campo da fruição estética e enquanto espaço para arte negra, avaliamos que esse projeto tenha sido o que mais concentradamente tenha conferido visibilidade à produção negra naquele momento e que suas ações pedagógicas têm surtido efeito no segmento dos artistas negros da cidade, abrindo espaço para a dança de diáspora negra que, assim como outros componentes desse movimento, não estão presentes nos espaços oficiais. Fora dos centros Rio, São Paulo e Salvador, raramente se têm relatos de escolas particulares e/ou academias de dança que ofertam modalidades que envolvam as danças negras, tanto as afros quanto as folclóricas. Um pouco mais capilarizadas, as danças urbanas, mesmo com origem negra, são mais palatáveis pela chancela norte-americana, mas mesmo assim são estigmatizadas e facilmente associadas a uma estética de criminalidade.

Mesmo após forte repercussão e avaliações positivas quanto aos resultados apresentados pelas duas edições, o projeto não sobrevive às intempéries das políticas públicas para a dança e, no corte orçamentário da SMC, em 2011, o projeto fica de fora. Sobre o pretexto de que outras ações, inclusive o Festival de Dança já contemplava esse



“Águas de Cheiro” duo coreográfico. Grupo TerraCotta Dança Afro-Descendente – 18.Nov.10. Foto: F.S. Silva. Fonte: Acervo do grupo.

segmento, o projeto é prematuramente interrompido, deixando a arte negra sem um olhar eficiente que contemplasse suas particularidades.

3.2 PROJETOS INSOLUSDEDANÇA: PEDAGOGIAS COMPARTILHADAS ENTRE CORPOS NEGROS

In Solus – Estar e se apoiar no chão, lugar que garante estabilidade, de onde se pode construir, fixar, amalgamar. Possibilidades de alicerce e de um (des)interrar.

In Solus - Dialogar com o indivíduo, com o “eu” lírico, com a especificidade. Procurar a diversidade do pensamento e do fazer, uma porta aberta para o sentir e o ressentir. Uma projeção de -mim- para o mundo, de um dentro e fora para a multiplicidade. (PIRES, 2007, material de divulgação, SMC)

Com base nessas referências, o Projeto InSolusdeDança pretendia estabelecer aproximações com artistas da dança, buscando em sua trajetória a realização do trabalho solo ou que em algum momento tenha apresentado esse formato para o seu fazer artístico. Criado para repensar o espaço físico cotidiano e buscar nele uma possibilidade de uso cênico, esse projeto visava atender às características intimistas do espaço da Casa da Cultura de Uberlândia, também como alternativa aos espaços públicos ou aos espaços teatrais aos quais outras ações já alcançavam. Esse pensamento, alinhavado com as prerrogativas da dança contemporânea, nos propôs um desafio para que a dança abrigada no espaço minimalista do prédio não se formatasse apenas em cursos, palestras ou outras atividades de cunho teórico, mas também em sua forma cênica.

Criado em 2007, artistas como Helder Vasconcelos, Harry Salgado, Tíndaro Silvano trocaram suas experiências no campo da gestão, da produção e nas perspectivas estéticas de trabalho solos em dança. Informações importantes para o contexto de Uberlândia, que também apresentava crescimento de trabalhos no formato solo, considerando a carreira do artista Wagner Schwartz²³ como referência. Esse projeto de alguma forma contemplou os desejos de artistas que também se encaminharam para a criação de trabalhos solo e que buscavam informações estruturais e técnicas para a organização de seus trabalhos e carreira, mas também careciam de referência artística que contribuisse nos processos de criação nessa perspectiva de estar sozinho em cena.

²³ Criador, bailarino, escritor e performer contemporâneo, Wagner estabelece seus primeiros contatos com a dança em Uberlândia, a partir de sua relação com a literatura, no Curso de Letras da UFU. Participou de grupos e coletivos de dança, mas construiu a notoriedade de sua carreira com trabalhos solos a partir da sua longa relação com o programa Rumos Dança Itaú Cultural. Atualmente divide sua vida e trabalho entre São Paulo e Paris, onde recebeu os mais importantes prêmios internacionais de dança. Com seu trabalho “*La Bête*”(2015), o artista protagoniza a mais repercutiva situação de linchamento virtual após vídeos de sua performance apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 2018, serem considerados pedofilia.

Pedagogicamente, o projeto InSolusdeDança se configurava em quatro frentes, estabelecendo sobretudo o escopo da formação, da fruição estética e dos processos criativos, a saber: 1. Apresentação Cênica – o artista convidado se apresentaria no espaço externo do prédio da Casa da Cultura, o que requisita uma estrutura simples, que consistia em um tablado de 10 cm de altura, de 15x20, coberto com linóleo e uma iluminação geral; 2. Oficina Prática – O artista convidado ministrava oficina prática de dois dias, com carga horária de 8 h, tratando de especificidades do seu trabalho, bem como proporcionando aos artistas locais a vivência prática; 3. Palestra/Debate – Atividade que propunha diálogo mais aprofundado com artista convidado a fim de relatar suas experiências e pensamentos acerca da dança nos seus aspectos artísticos, funcionais, estruturais e estéticos. Essa atividade exigiria carga horária de 3 horas aproximadamente, e acontecia no Salão Nobre da Casa da Cultura; e 4. Mostra de Trabalhos Solos – Espaço em que artistas da cidade apresentaram seus trabalhos e pesquisa no conceito da composição solo ou duo de dança. Essa atividade também se configura como eixo pedagógico principal, pois mediava diálogo entre o artista convidado, os participantes do projeto e o público.

Em uníssono ao movimento que se anunciava na cidade, que colocava o corpo negro em debate, em julho de 2010 o Projeto Insolus recebe a bailarina e coreógrafa mineira Júnia Bertolino²⁴, ex-integrante da Cia. de Arte Primitiva, dirigida pelo Mestre João Bosco, com quem aprimorou seus estudos em dança e cultura afro iniciados pela bailarina Marlene Silva, precursora do estilo em Minas Gerais.

Conforme nota-se no anexo 07, Júnia desenvolveu temas importantes que contribuíram para arar o terreno, o projeto se afina também com a temática do Festival de Dança do Triângulo, buscando fundamentar e refletir a cultura negra, tendo a dança como veículo de proposições. Também a partir dessa experiência enquanto jornalista, duas passagens extraídas da súmula de sua palestra - *A Corporeidade Negra nos Processos Contemporâneos de Criação* - são interessantes a essa pesquisa:

²⁴ Com formação em Comunicação Social e Antropologia, Júnia Bertolino tem especialização em Estudos Africanos e Afro-brasileiro pela coordenação do Centro Cultural da UFMG (2005). Em 1999, fundou junto com Jorge África e William Silva a Cia. Baobá de Arte Africana e Afro-brasileira. É capoeirista da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro (Mestre João Bosco/Bht-MG). Atualmente faz parte da Diretoria de Arte do NEGRARIA – Coletivo de Artistas Negros/as e da Comissão Fórum Regional de Performance Negra - Minas.

Atualmente a questão da diversidade, ou seja, saber lidar com a diferença (cultural, gênero, cor, crença, econômica, social e política) seja ela qual for, é o grande desafio para humanidade no século XXI. Portanto poder trabalhar um aspecto da cultura negra neste momento é importante e enriquecedor. (BERTOLINO, 2010 – Arquivos Setor de Danças - SMC)

Percebe-se, a partir desse recorte, o pouco que avançamos depois de quase uma década e ainda ratifica que esse debate tem poucos rebatimentos no campo da educação, principalmente na educação formal ou nos processos de escolarização. Também a partir de suas experiências enquanto arte-educadora, Júnia apresentou a perspectiva de seus trabalhos de formação realizados nas escolas de BH. Ponderou que considera oportuna a atividade de dança afro nas escolas, pois os estudantes afrodescendentes e os educadores estão preocupados e atentos à discussão que envolve a Lei 10.639/03, sendo a prática da dança afro no ambiente escolar uma boa oportunidade para se estabelecer essa discussão. A coreógrafa conclui que “ainda esse trabalho de valorização da dança afro é um convite para que façamos reflexões sobre a importância do bem imaterial no país, apontando políticas públicas capazes de contribuir para manutenção destas tradições” (BERTOLINO, 2010, n.p).

Desde 2008 o Grupo TerraCotta participou de todos as edições, adotando a metodologia de divisão do elenco em duplas, para criar trabalho curtos e que pudessem se adequar às diretrizes do projeto. Por questões estruturais, o trabalho trazido por Júnia Bertolino, *Corporeidades Negras*, foi transferido para o Teatro Rondon Pacheco, seguido pela apresentação dos trabalhos locais. Para essa edição, alguns integrantes instigados por uma experiência enquanto criadores se arriscam na montagem de trabalhos solos. Essa foi a primeira experiência de criação nesse formato e esse processo serviu como estrutura metodológica para desenvolvimento de outras coreografias do grupo.

A partir dos resultados apresentados nessa edição do InSolus, o TerraCotta teve a oportunidade de realizar sua primeira apresentação na capital mineira, tendo a experiência pedagogicamente enriquecedora de realizar um trabalho em conjunto com outro coletivo de arte. A convite de Júnia, Erickson Damasceno apresentou sua pesquisa solo, “*Dos Vermelhos e dos sentidos*”.



“*Dos Vermelhos e dos sentidos*”, Erickson Damasceno e Gustavo Henrique – Salvador-BA - 10.Nov.09. Foto: Netum Lima. Fonte: Acervo do grupo.

*Sentidos*²⁵, a partir da icônica canção “Try a Little Tenderness” - Composição: Jimmy Campbell / Reg Connelly / Harry M. Woods. (1962) - Versão: Glee (2011). Na mesma ocasião, o grupo apresentou a coreografia *De Angola ao Gueto: Rotas de Resistência*, com participação da Cia. Baobá Dança Minas, nas comemorações do Mês da Consciência Negra 2010, no Grande Teatro Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

3.3 MATRIZES E REVERBERAÇÕES - O CORPO NEGRO E SUAS IDENTIDADES: O FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO 22^a ED./2010 COMO TERRITÓRIO AQUILOMBADO

Paralelamente, a gestão dos outros projetos do Setor de Danças, de 2007 a 2013, também acumulava nesse período a coordenação artística e pedagógica do Festival de Dança do Triângulo, que após o auge dos anos 90, é retomado em 2007 em outro conceito, não mais com formato competitivo, os esforços do festival são sobretudo em prospectar a dança em seus aspectos pedagógicos, no processo de formação do público e do artista, processos de criação e nos meios de difusão da dança.

A partir desse lugar, tive contato com artistas, pensadores, professores e teóricos da dança que, a cada edição do festival, tinham a incumbência de selecionar os trabalhos para as mostras infantil, amadora e profissional do evento. Ligados à universidade e/ou a eventos importantes de dança, esses profissionais teciam, em forma de texto avaliativo-sugestivo, comentários críticos de todas as obras enviadas para a seleção, sendo que esse serviço era uma das principais funções desses profissionais, considerando a natureza pedagógica do festival.

Nesse período, lidando com diferentes formas de pensar dança pelo viés da produção, da fruição e da avaliação dos processos criativos, era claro o caminho que a dança preconizava em articular com a produção negra que reclamava mais espaços. A cada ano duas comissões de avaliação eram compostas, uma na seleção dos trabalhos e outra, no momento da realização do festival. Nessas comissões atuavam pesquisadores da dança como Dulce Aquino, Helena Bastos, Sigrid Nora, Roberto Pereira, Denise Parra, Ernesto Gadelha, Rosa Primo, Arnaldo Alvarenga, Rui Moreira, Marcelo Avelar, Gisele

²⁵ Esse trabalho marca início da trajetória do Grupo TerraCotta rumo à pesquisa do blues e do jazz como outras sonoridades para discutir as violências aos corpos negros e cria o espetáculo Soul da Terra (2012). Em duas versões, para rua e para palco italiano, esse trabalho foi o mais profícuo do grupo em discutir questões negras pelo viés da dança contemporânea, contemplado pelo Prêmio Cenas Minas 2013 e Prêmio FUNARTE Artes na Rua – 2015.

Rodrigues, Lenora Lobo, Andreia Bardawil, entre outros. O trabalho da comissão de seleção era aberto à audiência pública, na qual os bailarinos, diretores e coreógrafos poderiam acompanhar os critérios e a lisura na avaliação dos trabalhos. Nesse ano, além de Sigrid Nora²⁶, que desde 2009 atuava como âncora, destaca-se a presença dos artistas Alex Silva²⁷ e Luli Ramos²⁸, que por meio de suas experiências no universo da arte negra puderam contribuir com efetividade para a proposta do Festival.

Entretanto, desse grupo, é sobre a influência de Rui Moreira²⁹, bailarino e pesquisador negro, que urge a necessidade de se criar uma edição específica do Festival para tratar do tema, compreender os múltiplos pensamentos e pontos de vista sobre a linguagem dentro de diversificadas perspectivas como a técnica, o conceito, o resultado cênico/estético dos elementos que compõem a dança negra ou dança afro-brasileira. Rui coloca:



Comissão de seleção do Festival de Dança do Triângulo 22 ed/2010, Alex Silva, Sigrid Nora, e Luli Ramos – 02.Nov.10. Foto: João Neto Castro. Fonte: Acervo SMC Uberlândia.

²⁶ Pesquisadora, coreógrafa e professora, Sigrid Nora é Doutora (2005) e Mestre (2001) em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Integrou o Conselho Nacional de Incentivo à Cultura/ MinC de 2006 a 2008. Criou e dirigiu a Cia. Municipal e a Escola Preparatória de Dança de Caxias do Sul. Foi Bailarina e diretora do Grupo Raízes (RS). Atualmente é docente na Universidade de Caxias do Sul, onde coordena o programa Ciências e Artes do Corpo. Organizadora da coleção Húmus e do livro Raízes.

²⁷ Iniciou sua carreira em 1991, na cidade de Uberlândia/MG, bailarino e diretor artístico da Cia. Balé de Rua/Uberlândia/MG. Integrou a Cia. de Dança Palácio das Artes da Fundação Clovis Salgado, em Belo Horizonte/MG, sob a direção de Christina Machado. Atualmente desenvolve trabalhos como bailarino-intérprete-criador, professor, preparador corporal, diretor, ensaiador e coreógrafo.

²⁸ Dançarina, antropóloga e pesquisadora das corporalidades de matriz africana desde 2002, pesquisadora no David C. Driskell Center for the Study of the African Diaspora, em Maryland, EUA. É professora de dança na Sala Crisantempo, coautora na Cia. Abieié e fundadora do DIASPÓROS coletivo de dança. Atua na Casa das Áfricas – Centro de pesquisas e de promoção de atividades culturais ligadas ao continente africano. Entre suas referências estão os mestres Clyde Morgan, Inaycira Falcão, Mário Gusmão, Germaine Acogny e Irineu Nogueira.

²⁹ Rui Moreira é natural de São Paulo e está radicado em Belo Horizonte desde 1984. Iniciada em 1979, sua carreira é fortemente marcada por sua participação como intérprete no reconhecido Grupo Corpo, de Minas Gerais, e nas companhias paulistanas Cisne Negro e Balé da Cidade de São Paulo. Atualmente, dedica-se à Companhia SeráQuê?, na qual desenvolve, desde 1993, criações a partir de pesquisas de linguagens cênicas, tendo como mote principal as culturas populares do Brasil. Construindo repertório como coreógrafo ou como intérprete criador, interage com atores, músicos, bailarinos, dançarinos populares, de *street dance*, poetas, *videomakers*, djs, materializando diferentes linguagens da gestualidade contemporânea. Na perspectiva de construir sua carreira também na academia, atualmente é discente do curso de graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. (UFRGS)

O Brasil cita suas Danças Negras a partir do prefixo Afro. Inspiradas na história de sua descendência Africana as danças afrobrasileiras por princípio remontam uma cosmogonia a partir de valores espirituais que refletem uma corporeidade que é transmitida de geração em geração. De forma ritualizada, normalmente embalada pela percussão, esta dança remete os corpos a uma relação com o continente africano, seja por memória ancestral ou por impulso mímético. [...] Mesmo fazendo parte da urbanidade, estas danças ocupam as periferias ou os ambientes rurais. O aprendizado e a apropriação artística neste caso demandam uma imersão que produz, além da coordenação motora, um sentimento de respeito aos signos deste legado. (MOREIRA, 2010, Uberlândia: catálogo FDT/23ºed.)

Figura próxima da dança überlandense, Rui, além de trabalhar como especialista em dança, coordenador pedagógico, professor e coordenador artístico de várias edições do Festival, também coreografou para companhias da cidade e imprimiu seu legado político na oxigenação do festival para discussão de temas relevantes para o contexto da dança.

Apoiado nessa experiência como coordenador artístico e pedagógico do Festival de Dança do Triângulo, recorto a importância da 22ª edição do Festival na qual o corpo negro está em pauta. Com o tema “Matrizes e Reverberações – o corpo negro e suas identidades na dança brasileira”, essa edição consuma o aperfeiçoamento do trabalho metodológico da comissão organizadora da Secretaria Municipal de Cultural em diálogo com os profissionais da dança da cidade. A fim de destacar a relevância desse festival, seguiremos analisando-o sob dois aspectos.

3.3.1 Movimento e Método - 3º Seminário Pedagógico do Festival de Dança do Triângulo



Integrantes do grupo TerraCotta – Dança afrocontemporânea participam de todo o seminário pedagógico “Movimento e Método” do Festival de Dança do Triângulo 22 ed/2010. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

Comprometido efetivamente não apenas com a dança em suas práticas de espetáculo, o Festival de Dança do Triângulo, em 2010, realiza a 3ª edição do Seminário Pedagógico Movimento e Método, com a premissa de estimular o desenvolvimento técnico/poético dos artistas e profissionais envolvidos no segmento da dança, sobretudo em seus aspectos teóricos, reflexivos e de formação.

Essas ações se constituem espaço aberto às diferentes interlocuções, intercâmbios,

saberes e tecnologias da dança, sendo de crucial importância para a formação dos jovens do Grupo TerraCotta que, naqueles momentos, estabeleciam suas primeiras relações conceituais no debate da dança.

Na sua programação, desde a criação em 2008, o Seminário Pedagógico oferece fóruns de debates, palestras, conferência, mesa-redonda e comunicações de pesquisas. Destinadas aos bailarinos, coreógrafos, professores, pesquisadores de áreas afins, as atividades eram franqueadas ao público e realizadas no espaço da Oficina Cultural de Uberlândia.

A conferência de abertura, em 28 de outubro, expõe e problematiza o tema “Matrizes e Reverberações” sob pontos de vista do Brasil, por Rui Moreira, e da África, pelo Mrs. Longa Fo, ambos, referências no que se refere às pesquisas contemporâneas do continente africano e suas disseminações estéticas. Mais claros ficaram para o público conceitos caros como: a África Mítica e África Contemporânea, Corpo e corporeidade nas práticas artísticas, Dança e Movimentos de Matriz Afrodescendentes, Estudos africanos no Brasil. Rui, historicamente, se coloca como pensador da cultura e da política negra brasileira para adiante do seu trabalho como artista. Perspectivas apontadas pelo jornalista Carlinhos Santos dão conta que:



Conferência de abertura do Festival de Dança do Triângulo 22 ed/2010. Mrs. Longa Fo e Rui Moreira destacam aproximações estéticas entre Brasil e África. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

Em sua fala, Moreira problematizou, inclusive, as nomenclaturas das danças dos afro-descendentes, os tais homens de pele negra. No país que mais tem negros depois da África, devemos perguntar qual o dinamismo cultural que fará da contemporaneidade um cenário para trabalharmos, efetivamente, a nossa descolonização. Uma vez que não existe mais a possibilidade de uma segunda Lei Áurea, de quais amarras temos que nos libertar hoje? (SANTOS, 2010)

No dia seguinte, desenvolvido pela artista e pesquisadora Renata de Lima Silva³⁰, o 1º Eixo temático – Recorrências e Tradição – objetivou identificar o corpo africano e seus desdobramentos. Para tanto, buscou-se a compreensão de conceitos-chaves como: Matrizes Estéticas, Etnicidade e Tradições Africanas, como elementos de permanência e resistência no contexto cultural brasileiro, num diálogo a partir dos processos de formação. Por meio da dinâmica de acionamentos de imagens, tanto próprias quanto da plateia, a pesquisadora traz a obra do célebre artista baiano Carybé para pensar os povos negros a partir dos seus corpos, dos seus movimentos e de cada cultura específica. Lança perguntas aos presentes acerca da diversidade de termos, nomenclaturas, rótulos, linhagens e classificação dos temas relacionados à cultura negra, enfatizando que “Os termos não dão conta nos conceitos e as práticas não se ajustam aos conceitos.” (SILVA, 2010). Esforça exemplos no sentido de revisitar figuras precursoras da dança moderna africana desenvolvida no Brasil. Ratifica o legado de Mercedes Baptista, que foi a primeira bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de quem já tratamos anteriormente. E apresenta o trabalho do pesquisador e bailarino Clyde Morgan³¹, que marca sua passagem no Brasil como docente e diretor do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, de 1971 a 1980. Desse lugar, o norte-americano Morgan pôde materializar seu olhar antropológico, que tendo cruzado o continente africano costa a costa, colecionou vasto repertório de imagens, sons e movimentos, investigando os meandros da diversidade da dança afro em *locus* africanos.

Fruto do seu denso trabalho, investido na pesquisa acadêmica, com foco na corporeidade negra, mas também de seu engajamento enquanto mulher negra, militante política e agitadora cultural, Renata de Lima Silva trouxe para essa fala conceitos defendidos na sua tese de doutorado intitulada “*O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*”, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de

³⁰ Professora do curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp. Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Mestre em Artes (2004) e graduada em Dança (2001). É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22.

³¹ Natural de Cincinnati, no estado de Ohio, Clyde Morgan é figura central para a compreensão da presença de África no desenvolvimento das artes e da dança nos Estados Unidos e no Brasil. Morgan se formou em dança na Casa Karamu Theater, tendo se graduado pela Cleveland State University. Desde a década de 1970 faz parte como sócio e membro do corpo diretivo do Afoxé Filhos de Gandhi. Além de suas pesquisas nas matrizes afro-brasileiras é Professor Associado de Dança Africana e Diretor Artístico de Dança Africana Sankofa e do Ensemble Tambo na SUNY College, em Brockport. Mais sobre Morgan disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RZzIpAMc4SY>>

Artes da UNICAMP, em 2010. Em formato de livro, seu trabalho está na segunda edição (2016) e traz, entre outros, o lugar da “encruzilhada” como uma metáfora do espaço dedicado a Exú³², no qual os caminhos se cruzam como potência criadora para novas possibilidades nos atravessamentos entre cultura popular negra e os acondicionamentos da dança contemporânea. Uma ponte semiótica que retroalimenta tanto a ação do artista quanto do espectador.

Embebedar a dança contemporânea dessa “potência” é estabelecer uma via de comunicação de mão dupla: apropria-se de “códigos” representativos da manifestação popular - que é de domínio público - para reelaborá-los em determinada linguagem artística, que através da publicação (apresentação) volta ao “público” em uma nova situação, contrastando o “reconhecível” e o incógnito.(LIMA, 2010, p.71)

Nesse contexto do início dos debates, os apontamentos de Lima se fizeram como ampla seara para os desdobramentos dos conceitos caros ao universo negro e das diferentes negritudes nas diferentes diásporas. Nesse momento, talvez a encruzilhada mais potente se deu no encontro das falas de Renata Lima com o Mestre Longa Fo que, a partir de suas experiências na arte e na educação africana, redimensionou os conceitos apresentados principalmente no que tange à apropriação histórica, filosófica e antropológica de termos como ‘folclore’, ‘popular’, ‘tradicional’ e ‘contemporâneo’. Aprendemos pelo dinamismo de um debate que se produziu por uma pedagogia da comunicação entre continentes.

Os estudos de Renata Lima Silva são amplamente acionados, a partir de 2012, por pesquisadores, criadores em dança e teóricos, que buscam estabelecer processos de reflexão sobre o reposicionamento da epistemologia negra no campo da produção contemporânea em dança. Silva ratifica a percepção do campo da cultura popular como mote criativo potente, uma vez que produz corpos poeticamente expandidos:



1º Eixo temático – Recorrências e Tradição no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. Palestrante Profª Drª Renata Lima - UFG. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

³² Entendido como divindade ligada à comunicação e ao princípio da criação na cultura africana Yorabá, sendo o primeiro orixá saudado nos cultos religiosos. O Orixá Exú tem a missão de ligar os humanos ao mundo dos orixás, sem ele, nenhuma comunicação com o mundo espiritual é possível, não há proteção para o terreiro ou filhos.

Reafirmo a hipótese que venho defendendo desde trabalhos anteriores, de que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos e poéticos que podem ser transpostos para a dança cênica, valorando traços da identidade cultural e oferecendo uma caminho para se pensar a organicidade da dança.(SILVA, 2012, p. 59)

No dia 30, o 2º Eixo temático – Deslocamentos e Processos Ocupacionais – pôs foco no mapeamento da presença do corpo e da cultura negra nos diálogos, com elementos da cidade moderna, tendo como referência os centros urbanos, estruturas ocupacionais, processo de imigração e circuitos artísticos de periferia. Entendimento singularmente importante ao se pensar os processos de produção das danças negras em Uberlândia, tendo em vista o histórico já apresentado acerca da Dança de Rua e da Dança Afro Primitiva.



2º Eixo temático Deslocamentos e Processos Ocupacionais no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. Palestrante Luis Ferron. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

Tendo como articulador o artista e educador paulistano Luis Ferron³³, o debate redimensionou significativamente o pensamento da dança negra de cidade em relação às produções realizadas nos espaços de formação de ONG's e projetos sociais, nos grandes centros urbanos. Como criador do Núcleo Artístico transitório, busca trabalhar com singularidades corporais como ponto de partida para a composição do seu elenco perante a solicitação temática e que essa característica também determina o perfil corporal, as habilidades e experiências necessárias para a construção cênica. Tais características definem a identidade desse Núcleo, que assume a hibridação corpo-experiência como matriz para as suas criações. Cada trabalho é antes de tudo uma extensão do próprio diretor e organizador cênico, Luis Ferron, no que se refere à criação em dança cênica, o qual entende que cada obra implica um ou vários tipos de vivências corporais. Proposição que se fará mais evidente ao tratarmos a seguir do seu espetáculo “Sapatos Brancos”. O trabalho do jornalista do festival destaca da fala de Ferron que:

³³ Professor e artista da dança cênica paulistana desde 1983, Luis Ferron mantém linha de pesquisa focada em abordagens e técnicas direcionadas para as singularidades culturais e corporais como mote para as suas criações. Atualmente, é diretor do Núcleo Artístico Luis Ferron, que se define como uma plataforma para as suas criações coletivas e colaborativas, trabalhando com diversos artistas e também com companhias de dança de São Paulo e Brasil.

Ao botar foco em diferentes situações e questões em torno das identidades do corpo negro, falando de matrizes, deslocamentos e apropriações, tramam-se novas redes de ação. No reconhecimento do outro e de suas realidades, cada indivíduo ou grupo se apropria de novas informações, redimensionando sua prática artística e social. (SANTOS, 2010)

Finalizados os eixos temáticos, no dia 31 o bailarino e coreógrafo Luiz de Abreu discorre o 3º Eixo temático - Interferências na Produção Contemporânea, identificando na produção da dança da atualidade, processos como: interferências, hibridismos, miscigenação, contribuições e intercâmbios das Matrizes Afrodescendentes. Com vistas a destacar aos criadores em dança, coreógrafos e intérpretes, independente de sua filiação estética, Luiz reflete também a partir da sua própria trajetória enquanto artista negro, numa fala afetiva que arrebatou o público. "No Seminário Pedagógico, de domingo, ao criticar a invisibilidade da etnia negra na sociedade, o bailarino Luiz de Abreu desafiou esta lógica perversa."(SANTOS, 2010)

Seguimos aprendendo muito, de diferentes modos, sobre nós mesmos. Não somente para os bailarinos, diretores e artistas, mas naquele momento os debates do

Seminário repercutiam com ênfase também na equipe técnica e de organização do evento que, nessa edição, foi orientada em participar também das atividades teóricas formativas. A mesa-redonda, no dia 1 de novembro, é marcada pela diversidade de abordagens sobre o tema: O Corpo Negro e suas Identidades. Revelou como, em Uberlândia, na curva da história, os corpos negros organizados em coletivos têm reformulado novas perspectivas de inserção artístico-social. Participam Sidney Washington Oliveira Santos, de quem já falamos no capítulo 2, e o



Sidney Washington, Antônio Júnior e Guimes Rodrigues Filho participam da mesa redonda “O Corpo Negro e suas Identidades” no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. 01.Nov.2010. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.



3º Eixo temático Interferências na Produção Contemporânea no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. Palestrante Luiz de Abreu. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

bailarino/pesquisador Antônio Júnior³⁴, que contribuiu sobremaneira com o processo de formação do Grupo TerraCotta, no qual atuou como professor voluntário com as estéticas das Danças dos Orixás. Além desses, o Professor doutor e capoeirista Guimes Rodrigues Filho³⁵ expõe, a partir de seu lugar de fala enquanto docente e Coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFU, sobre os desafios do debate das questões negras nos currículos das licenciaturas e como são míнимas as ações nos programas de pós-graduação da instituição. A partir daí retoma a importância do papel da universidade em interferir na sociedade, no sentido de inverter os paradigmas conceituais que ainda invizibilizam os corpos negros, e sobre a evasão dos jovens que, por questões estruturais, não permanecem na Universidade. Em comum, ressaltam como a potência de articulação de uma rede de novas posturas, procedimentos e estratégias de ações em diferentes setores são necessárias para a promoção de uma real educação para as relações étnico-raciais, tendo a arte como suporte. Guimes conclui:

Não é interessante que em nossas oportunidades de falar ratifiquemos as mazelas. Isso já é um dado posto. Agora só resta resistir ainda mais para conquistar o direito à cidadania para negras e negros. E, por isso, o povo negro não dança à toa. Ele dança a sua dança expressando os seus valores civilizatórios afro-brasileiros. (FILHO, 2010 – Arquivos do FTD/22ºed./SMC)

3.3.2 Processos formativos dos Projetos Sociais: O corpo negro do Afeto

Mesmo realizado pela Secretaria Municipal de Cultura, sem vínculo direto com a universidade, o Seminário Movimento e método apresentava uma estrutura essencialmente acadêmica em decorrência da minha formação e de outras pessoas que compunham a coordenação geral. Assim, considerando a pluralidade das atividades desenvolvidas nesse, de 2010, é imperativo destacar a potência das comunicações de pesquisa apresentadas por ativistas negros überlandenses. Em confluência com os objetivos desse trabalho de doutoramento, que busca refletir sobre processos de formação

³⁴ Iniciou sua pesquisa prático-teórica no grupo de dança-afro da Universidade Federal de Uberlândia, orientado pelos mestres Edilson de Souza e Dulcinéia Silva, de 1995 a 1998. Possui graduação em Filosofia UFU, especialização em interpretação teatral UFU e mestrando em artes Iarte/UFU. Atualmente em Portugal desenvolve Pesquisa sobre a dança dos orixás brasileiros, desenvolvida pelo mestre Augusto Omolù, e as suas relações com a metodologia da antropologia teatral de Eugênio Barba.

³⁵ Referência internacional dos estudos sobre a negritude, é Professor Doutor e Coordenador do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia. Contra-Mestre de Capoeira Angola e pesquisador da diáspora negra através da capoeira angola, reinventando a memória nas terras brasileiras e a ocupação dos espaços, fortalecendo e descobrindo identidades em projetos sócio-raciais entrelaçando as linguagens da surdez, da cegueira, da periferia. Fundador do Instituto de Educação e Cultura Gunga.

dos corpos negros, aqui analisaremos como, a partir das pesquisas comunicadas, é possível constatar a relevância dos projetos sociais ligados com as linguagens artísticas.

Pensar a importância dos Projetos sociais direcionados para a juventude negra, que visam sobretudo o desenvolvimento social por meio da promoção da autonomia, da consciência crítica, cidadã e política, além do protagonismo das ações, sobretudo numa tomada de consciência sobre si no contexto da sociedade. Numa perspectiva retroalimentada, a ação dos projetos sociais atua no sentido de buscar pela arte uma transformação de realidades, entendendo sobretudo o papel da arte na possibilidade de oferecer ao jovem instrumento concreto para a ressignificação de suas próprias vidas.

Numa perspectiva de atuação política, Sovik pondera sobre a fenômeno dos projetos sociais no Brasil, a partir dos anos 90, principalmente com ações nas comunidades negras dos grandes centros, onde a mão do Estado não entra e onde as políticas públicas não ressoam:

O impacto dos projetos sobre a cena pública nacional vem, em parte, da reconhecida relação entre autorrepresentação e capacidade de ação. Os depoimentos entusiasmados são muitos, de participantes, quadros e lideranças desses projetos, e fazem sentido. A autoestima pode não ser suficiente, mas é condição necessária para “os de baixo” reconhecerem a própria capacidade e sentirem a liberdade de agir para mudar as relações sociais. A experimentação com novas narrativas sobre si é fundamental para abrir um espaço no mundo, para “entrar em cena” (SOVIK, 2014, p.174)

Os Projetos Sociais, assim como o ambiente da escola formal, também são ambientes de conflitos, espaço de disputas e que sofrem sobretudo com as dificuldades de promover ações continuadas, fontes de financiamento e, em certos casos, diálogo público. Sustentados principalmente pelo esforço individual de uma liderança ou de uma pequena equipe de gestores no contexto geral “a sustentabilidade dos projetos é precária: sua estrutura depende de doações, financiamentos de curto prazo do Estado ou de grandes corporações e seus programas de responsabilidade e marketing sociais.” (SOVIK, 2014, p.175)

Com vistas a conferir visibilidade ao trabalho de determinados projetos sociais em atuação em Uberlândia, as comunicações de pesquisa destacaram quatro trabalhos que efetivamente apresentaram relevância no contexto social cultural negro, com protagonismo da juventude. Ações que, como as desenvolvidas pelo TerraCotta, contribuíram para a formação artística de incontável número de jovens.

Já na primeira comunicação, a perspectiva era de engajamento e compromisso pessoal. Ormezinda Abadia Santos Ferreira, coordenadora do projeto Cia. de Dança Manos do Hip Hop, apresentou o trabalho “Resgatando Valores Pela Dança”. Professora e pedagoga aposentada da rede municipal do ensino, dedicou-se exclusivamente desde 2006 ao fortalecimento e o desenvolvimento da Manos do Hip Hop enquanto Cia. de Dança, e posteriormente ao projeto de inclusão social dos jovens negros da região dos Bairros Seringueiras e São Jorge. Em sua fala, Dona Ormezinda enfatizou o perfil do grupo que, pela prática da dança matriz africana e da cultura urbana, visa resgatar valores éticos de crianças e adolescentes em risco social. Também apontando o desejo por uma formação profissional, a coordenadora relatou que:

O principal objetivo é despertar nas crianças, jovens e adolescentes o interesse pela Dança de Rua ou pelas suas tendências, buscando preencher o tempo ocioso deste segmento, introduzindo-os no mundo da dança, despertando-lhes talentos, formando multiplicadores, abrindo portas e oportunidades para o exercício da criatividade, da arte e da iniciação da profissão de dançarino. (FERREIRA, 2010, registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.)

Na segunda fala, a atriz Susilene Ferreira de Oliveira³⁶ problematiza os enfrentamentos da mulher negra tanto no contexto das artes quanto do mercado de trabalho. Segundo relatou a atriz, em diversos momentos teve que romper as barreiras do preconceito social, do machismo e da misoginia para se colocar como profissional das artes. Essas questões foram aprofundadas na dissertação de mestrado “*Ruth de Souza: mulher negra e atriz*” (2013), na qual Susilene Feoli discute a vida e obra da atriz Ruth de Souza, referência para o movimento artístico negro ao interpretar a personagem Desdêmona, sendo a primeira negra a atuar numa peça de Shakespeare no Brasil. Ao se



3º Eixo temático Interferências na Produção Contemporânea no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. Palestrante Susilene Ferreira de Oliveira. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

³⁶ Natural de Goiânia-GO, tem Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, 1994. Pós-Graduação “Lato Sensu”: Especialização em Planejamento Educacional, 1998. Pós-Graduação “Lato Sensu”: Especialização em Orientação Sexual, 2001, e Especialização em Interpretação Teatral – Universidade Federal de Uberlândia, 2007. Mestre em Artes - Literatura Dramática - PROFArtes 2013. Atualmente desenvolve trabalhos como atriz e diretora teatral, atuando em produções para a televisão e do Grupo Teatral DiFerente.

posicionar como militante política e artística das pautas para as mulheres negras, Susilene ratificou os históricos dados do IBGE que apresentam a mulher negra com os mais altos índices de discriminação social e econômica, para além de figurar em maior número nas estatísticas atuais dos crimes de feminicídio. Susilene questiona:

Hoje fala-se da mulher negra, da cor, da cultura e a atriz, o que mudou? O teatro atravessou os séculos, transformando-se numa expressão artística de suma importância dentro da sociedade e, pouco a pouco, foi se transformando, virou um trabalho de arte literária. Do que se fala quando se fala de negro? Da cor do dramaturgo ou da atriz? Do tema? Da cultura? Da raça? São esses entrecruzamentos que formam a “tessitura da Cultura Negra.” (OLIVEIRA, 2010, registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22º ed.)

Ao mesmo tempo em que faz as perguntas, busca respondê-las com exemplos dos trabalhos realizados pelo Grupo Teatral e ratifica como seu campo de investigação se constitui como território minado por evasivas conceituais. Susilene sugere que, por meio

da indefinição quanto filosofia, a cultura negra procura os intervalos para se reafirmar e a arte, com especificidade para o teatro, parece se estabelecer como potente veículo estético e político.

O trabalho da atriz e pesquisadora ganha ainda mais relevância para a comunidade artística negra após recente falecimento de atriz Ruth de Souza aos 98 anos – 29/07/2019 - que demonstra os infortúnios e o não reconhecimento aos talentos negros brasileiros que assim como Grande Otelo tendem a finalizar suas existências em condições desoladoras.



Na foto: representando Desdêmona, ao lado de Abdias Nascimento, na montagem de Otelo (Shakespeare), do Teatro Experimental do Negro, em 1954. Fonte: Susilene Feoli.

Também referente ao 1º Eixo temático – Recorrências e tradição, a comunicação de pesquisa intitulada “A Musicalidade Africana como elemento de Criação” é apresentada por Neirimar³⁷ da Silva, o mestre Ney, fundador e coordenador do Instituto de Artes e Cultura Popular do Grupo Tabinha. Por meio da percussão, da música e da dança de cultura popular de matriz africana, o grupo nasceu na ala-mirim da Escola de Samba Tabajara e desenvolve desde 1998, junto a crianças e adolescentes da região do bairro Patrimônio, o relevante trabalho de resgate e manutenção da oralidade e musicalidade da cultura negra. Os tambores são os principais instrumentos de pesquisa do grupo, que agrega também instrumentos alternativos. A estética sonora é marcada pela execução tradicional e releituras de ritmos remanescentes de festas populares e religiosas com destaque para Congo, a Folia de Reis, o Catupé e o Moçambique, considerando que muitos jovens também são nativos dessas manifestações. A consagração do grupo chegou em 2001 quando, da parceria com o Uakti, origina a obra “Mulungu do Cerrado”, que revisita o cancioneiro popular e folclórico brasileiro e tem composições de Milton Nascimento. Contemplado por financiamento da iniciativa privada, por meio da Lei de Incentivo à Cultura, em 2006 o grupo lançou o CD “Nosso Patrimônio” que, assinado pelos produtores musicais Alexandre Martins e Paulo Santos, ganhou projeção nacional, inclusive como material didático sobre a cultura afro-brasileira. Além de apresentações na região de Uberlândia, o Tabinha se apresentou também em Portugal, no Festival do Ritmo de Aveiro, em 2000. No final de 2001, a convite da Orquestra Experimental de Repertório de São Paulo. Além dessa produção em sua fala, Mestre Ney destacou o trabalho que o grupo realiza com arte-educação, estabelecendo parcerias com escolas, ONG’s e centro de formação profissional. O compromisso da formação integral dos jovens fica claro



Neirimar da Silva apresenta pesquisa “*A Musicalidade Africana como elemento de Criação*” no Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010. Palestrante Neirimar da Silva. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

³⁷ Genuíno filho da cultura popular, participa das festas de Congado desde os 3 anos de idade. Desde os 8 anos, desfila na Escola de Samba Tabajara como passista desde 1997, e atualmente é diretor geral da bateria da escola. Desde os 8 anos, é Ogân (músico) em terreiros de Umbanda, levantado e confirmado no culto de Omoloko, desde 1998. É fundador e coordenador do Grupo Tabinha, ação dedicada à preservação da musicalidade de origem afro-brasileira.

quando lista nominalmente o caminho que cada um seguiu rumo à profissionalização na área da música, seja trabalhando com bandas reconhecidas, seja como estudantes do curso de música da UFU. Mestre Ney conclui:

O grupo Tabinha, além das apresentações artísticas e atividades culturais, realiza oficinas de dança, canto e percussão, onde o tambor é o instrumento principal do grupo, no qual os meninos deixam a “rua” e ganham os “palcos” produzindo espetáculos de rara beleza para todos que os assistem.(SILVA, 2010, registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ªEd.

Sem formação acadêmica específica, Mestre Ney é amplamente reconhecido no universo da música, pela qualidade e criatividade de suas composições sonoras. Produziu trilhas sonoras para espetáculos e, juntamente com o Tabinha, fez acompanhamento percussivo para diversos grupos de dança da cidade, inclusive para o TerraCotta, em diferentes ocasiões.

Na sequência das exposições, Iara Aparecida Ferreira³⁸ apresenta “Projeto Pró-Mirim Estrela Guia: Olhares sobre o Futuro”. Articulada nos debates do Eixo Temático 1, apresenta o contexto geral do Terno Moçambique Estrela Guia que, fundado em 2002 na região do Bairro São Jorge, se coloca como campo de resistência religiosa e política negra. Comprometido com a salvaguarda da cultura herdada do povo do Moçambique, valoriza sobretudo a experiência e a oralidade dos “mais velhos”, apoiados pela Pedagogia Griô³⁹, que a partir da sua postula vem contribuindo significativamente como metodologia de pesquisa nos diferentes ramos da cultura popular, reconhecendo as práticas e saberes dessa cultura como arcabouço imensurável de produção de conhecimento, sobretudo para as culturas de matriz negra. Lillian Pacheco, educadora e criadora da Pedagogia Griô, define:

³⁸ Formada em Serviço Social, em 2016, pela Faculdade Católica de Uberlândia, Iara Aparecida Ferreira é militante defensora da cultura negra, com forte representação nas manifestações da cultura afro-brasileira, com destaque para o Congado. Fundadora do Terno Moçambique Estrela Guia do Projeto Pró-Mirim Estrela Guia do Amanhã, cursou Gestão e Informação de Políticas Públicas, pela Fundação Getúlio Vargas em 2007. Capacitação do programa A Cor da Cultura da Fundação Roberto Marinho, tendo também recebido o Certificado Prêmio Grande Otelo de Cultura.

³⁹“A Pedagogia Griô propõe o diálogo entre a tradição oral e a educação formal, colocando a identidade e a ancestralidade no centro da roda e a cultura como estruturante para a educação. Uma pedagogia que reconhece o lugar social, político e econômico dos mestres griôs na educação, e integra comunidade e escola, todas as idades e raízes étnico-raciais. Foi criada em 2001, por Lillian Pacheco e Marcio Caires, a partir do trabalho do Ponto de Cultura Grãos de Luz e Griô (Lençóis – BA), com grupos de aprendizes na Bahia, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. O formando da Pedagogia Griô pode atuar como griô aprendiz ou como educador griô, aplicando as metodologias e vivências em grupos, comunidades e projetos, como foco na produção compartilhada do conhecimento.” Disponível em: <http://pedagiagriog.redelivre.org.br/?lang=pt-br>. Acesso em: 13 jun.2019.

É uma pedagogia facilitadora de rituais de vínculo e aprendizagem entre as idades, entre a escola e a comunidade, entre grupos étnico-raciais, saberes ancestrais de tradição oral e as ciências e tecnologias universais, por meio de um método de encantamento, vivencial, dialógico e partilhado para a elaboração do conhecimento e de um projeto de comunidade/humanidade que tem como foco a expressão da identidade, o vínculo com a ancestralidade e a celebração da vida. Na Pedagogia Griô os facilitadores dos rituais afetivos e culturais são os educadores griôs e os griôs aprendizes comprometidos com o reconhecimento do lugar social, político, cultural e econômico dos mestres griôs na educação. (PACHECO, 2017, p.1).

Nesse espaço do Terno Moçambique Estrela Guia, que é contemplado em 2010 pelo programa federal Ponto de Cultura, acontecem oficinas e cursos de formação e aperfeiçoamento profissional para crianças, jovens, adultos e idosos. Iara sublinha que essas ações têm como missão,

O projeto oportuniza a geração de uma consciência cultural, artística, ambiental e de cidadania capaz de permitir a inclusão social e a geração de renda complementar através de dinâmicas aplicadas na capacitação proposta. As oficinas de informática, confecção de instrumentos e a culinária, permitiram não só a inclusão social e a integração, mas, sobretudo a ascensão intrapessoal, os participantes adolescentes devem estar, obrigatoriamente, cursando alguma escola. (FERREIRA, 2010. registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.)

Além de ser um dos agrupamentos mais volumosos e aguardados na Festa do Congado, num processo de retroalimentação com a contemporaneidade, o grupo realiza apresentações artísticas, tendo produzido um “espetáculo de congo” para teatros ou espaços de palco italiano, buscando ressignificar os elementos da cultura ancestral. Iara aponta que as necessidades de formação do povo negro caminham em diferentes direções e que o Projeto Pró-Mirim Estrela Guia busca:

Estabelecer uma rede de capacitação através de oficinas de dança de ritmos brasileiros, teatro, percussão, música e artesanato, objetivando incluir na formação dos participantes, informações e ensinamentos práticos focados nas tradições. (FERREIRA, 2010. registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.)

Finalizando as apresentações da sessão de comunicações de pesquisa, Maria Cristina Andrade Florentino, representante do NEAB-UFU, apresenta “Oralidade Africana e Reliosidade afro-brasileira: caminho para implementação da Lei Federal 10639/03 nos espaços educacionais” dentro do 2º Eixo temático – Deslocamentos e Processos Ocupacionais. Fazendo sua exposição, a partir do seu lugar enquanto artista, arte-educadora e religiosa, objetivou apresentar a pluralidade e a diversidade das religiões de matrizes africanas, desconstruindo preconceitos, sobretudo em espaços educacionais.

Ponderou que as matrizes de religião africana no Brasil sofrem, a rigor das políticas brancas, modificações desde a diáspora. Entretanto, as raízes ancestrais são e devem ser preservadas como objeto principal das casas de axé, terreiros e espaços religiosos afins, buscando a manutenção da cultura e da oralidade africana em seus espaços sacralizados, o uso da oralidade africana como um dos princípios de sua cosmovisão. Em deferência à sua experiência no espaço escolar, ponderou:

Como educadores precisamos oportunizar o conhecimento da nossa cultura afrodescendente, para engendrar uma nova perspectiva de ensino nos espaços educacionais. A escola na sociedade contemporânea possui uma imagem heroica diante de tantos outros espaços sociais como um lugar de privilégio. Em uma relação simbólica ela é a detentora do saber que liberta o indivíduo da ignorância e que possibilita a sua ascensão social. (FLORENTINO, 2010. registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.)

Em todas as cinco exposições, os coordenadores ressaltaram a latência de ampliação das ações e da capilaridade dos projetos, buscando o real alcance das famílias e também como ferramenta de apoio à educação formal escolar. Para além das trocas nos assuntos técnicos - elaboração de projetos, divulgação de editais de fomento e outros – os comunicadores destacaram a emergência em se estabelecer em rede, evidenciando os anseios comuns e os arranjos afetivos que sustentam dos desafios cotidianos.

Numa das experiências relatadas, Iara revelou que, costumeiramente, ela e Ormezinda se unem em torno de algumas dificuldades. Isto serve para aumentar a quantidade de comida das panelas que atendem aos jovens integrantes de seus grupos artísticos e, ao mesmo tempo, pensar em como aplacar a violência que atinge seus bairros. Redes de afeto, redes de solidariedade. Uma demarcação de territórios, uma emergência de falas em torno das urgências de suas realidades. (SANTOS, 2010, Críticas FDT/22ª ed.)

Do ponto de vista estrutural, as falas problematizaram as políticas educacionais que são excludentes do povo negro, principalmente no acolhimento da juventude vitimada pela precariedade social, violência e desestrutura familiar. Cada um à sua maneira e formação, apontou que, para o cumprimento da Lei 10639/03, é necessário ainda criar metodologias permeando a oralidade africana, superar as adversidades, para desconstruir e reconstruir um novo olhar, instigando a reflexão e valorizando o positivo da diversidade da cultura negra.

Além da diversidade, densidade e abrangências dos debates realizados no Seminário Pedagógico, essa edição do Festival de Dança do Triângulo é marcada por duas atividades formativas de cunho prático em dança. Ações que, em alguma medida,

proporcionaram aos corpos dos bailarinos a materialidade das discussões e apontaram possíveis caminhos.

Luiz Ferron, juntamente com os bailarinos Mestre Ednei Mariano e Zélia de Oliveira, proporcionaram momentos de intenso aprendizado na oficina intitulada “A Dança do Mestre Sala e Porta Bandeira”. Por meio de uma condução prática, costurada pelos depoimentos dos bailarinos, a oficina buscou implicações contemporâneas como desafios de composição cênica, a partir da estética dança tradicional de casal. Explorando a riqueza do gestual que compõe a dança dessas figuras centrais e honrosas, que guardam o pavilhão das agremiações e escolas de Samba, essa ação articulou com elementos intrínsecos e históricos do carnaval de Uberlândia, enquanto espaço de resistência e ressignificação negra e periférica. Com presença de casais das escolas de samba locais, esse momento promoveu sobretudo aproximações de pessoas que lidam com o cotidiano e os desafios dessa manifestação, que é interrompida em 2016, e até 2019 permanecem excluídas das políticas públicas municipais.

A segunda oficina prática desse festival teve como tema “Dança Moderna Africana” e foi amplamente disputada somente por bailarinos ou pessoas ligadas à dança.



Segunda oficina prática “Dança Moderna Africana” do Festival de Dança do Triângulo 22 ed/2010. Mrs. Longa. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

Pela expectativa gerada pela mídia, na figura do Mestre Longa Fo, participaram dessa ação pessoas do teatro, música e artes visuais, interessadas nessa abordagem contemporânea dos corpos africanos e nas perspectivas estéticas que perpassam a arte do continente. Mestre Fo apresentou os conceitos da Técnica de dança moderna de Germaine Acogny⁴⁰, desenvolvida na *Ecole de Sables* (Escola de Areia), no Senegal, que

⁴⁰ Icônica coreógrafa senegalesa, Germaine Acogny desenvolveu seu próprio estilo e técnica de dança africana contemporânea. Depois de trabalhar por vários anos com Maurice Béjart em Bruxelas, Bélgica, Acogny tornou-se diretora do Mudra Afrique International em Dakar, em 1977. Fundadora da *Ecole de Sables* (Dakar, Senegal) desde 1988, Acogny cria peças solo para si mesma e, desde 2003, coreografa para sua companhia, a Jant-Bi, que faz turnê mundialmente.

agrega características das danças tradicionais do países do nordeste africano com os movimentos comuns e estéticos (animais, humanos e vida ecológica), movimentos de pulsação e tremulação, e técnicas de respiração presentes na base da dança moderna ocidental. Também desejada pelos jovens corpos-negros-em-formação, essa ação não se encerra na possibilidade de aprendizado de uma técnica ou sequências coreográficas africanas. Para além disso, se configurou como objeto mais próximo do qual seus próprios corpos traziam em suas danças: o pulsar do corpo negro. Ao final do Festival, para além das trocas ancestral-afetivas, Mestre Fo formaliza oferta de bolsas de aperfeiçoamento na *Ecole de Sables*, dado o potencial artístico percebido nos jovens dos projetos sociais. As lideranças desses grupos, dedicados à interface com as matrizes africanas (inclusive o TerraCotta), empenharam longos esforços junto ao poder público e à iniciativa privada da cidade, mas, por questões financeiras, esse convite não foi concretizado. Sonho interrompido.

Para além de sua representatividade como profissional “vindo de fora”, a presença de Mestre Longa Fo nessa edição do festival se torna marcante pelo seu esforço em colocar a dança como elemento essencial de comunicação humana, desde o gestual cotidiano e ordinário até o manejo dos mais abstratos e herméticos trabalhos de dança contemporânea.

Ao contar sobre seu universo familiar, Longa Fo lembrou que seu povo aprendeu sempre a dançar pela dignidade, pela resistência. Falou que, numa das tantas variações da dança afro, os movimentos devem ser graciosos, pois se está falando com deus, com deuses. Também explicou que não existe uma dança negra, que são muitas danças. Em suas colocações, mais de uma vez aproximou a dança da oração. Falou que ainda que existem mistérios nesse universo, que “existem coisas que se pode dizer e outras que não se pode dizer”. Fala de sábio, oráculo e mantra para o cotidiano. (SANTOS, 2010)

Além das ações diretamente realizadas no seminário pedagógico, Mestre Fo acompanhou todas as ações do festival, inclusive comentando todos os espetáculos profissionais convidados, a mostra amadora, a mostra infantil e a mostra profissional, compondo juntamente com Arilton Assunção, Ernesto Gadelha e Sigrid Nora, a comissão de debatedores do festival. Carlinhos Santos dedicou a ele a publicação da nota específica “Um mestre no Festival” (anexo 08), que nos permite dimensionar sua participação aqui e nos coloca ainda envolvidos pela ideia de educação enquanto lugar de afetações.

Para mim, enquanto arte-educador e nos intentos dessa pesquisa de doutoramento, é posta a reflexão que se estabelece nos próximos capítulos. O agenciamento do debate sobre o lugar do corpo negro pulsante nos diferentes espaços formativos e como a escola formal estruturada a partir de um pensamento maniqueísta, repressor e autoritário, opera diferentes processos de interdição desses corpos. Cerceia-lhes o direito ao movimento, à expressão e à comunicação simbólica - para além da fala e da escrita, a percepção e a construção da autoimagem positiva negra e processos de pertencimentos. Ressonâncias que nos aproximam da urgência do debate e estabelecem a escola como um espaço de militância político, mas também como território de enfrentamentos estéticos e subjetivos.

3.4 (RE)TERRITORIALIZAÇÕES E MEDIAÇÕES ESTÉTICAS: MÚLTIPLOS ENTENDIMENTOS DO CORPO NEGRO NA CENA DO FESTIVAL

Guarato (2008, p.135) afirma que a edição de 1995 do Festival foi a maior de todos os tempos. Talvez tenha mesmo sido, ao se considerar o contexto artístico da época e todos os atravessamentos políticos presentes na materialidade dos festivais na década de 90. Marcado por um ambiente de explícita competição entre os grupos dentro e fora da cena, o próprio festival estabelecia como espaço de quantificação numérica da arte, privilégio da técnica virtuosa dos corpos, além de vitrine comercial para as escolas de dança da cidade, que se acirraram na disputa pelos primeiros lugares.

Ao retomar atividades mais recentes, a partir de 2006 o Festival ressurge com novos agenciamentos, sobretudo percebendo a dança como espaço de fruição, veículo de formação e espaço para liberdades estéticas e conceituais. De caráter não-competitivo, o festival primava pela aproximação das linguagens e o diálogo com o pensamento contemporâneo, tanto nos processos de criação quanto na materialidade das cenas. A partir desse contexto é que foi possível para a Comissão de Organização e Execução do Festival estabelecer os critérios curoriais para a seleção dos trabalhos das mostras infantil, amadoras e profissional, além de estabelecer o convite para as companhias destinadas para os programas de abertura e encerramento dessa edição.

Buscando a conexão ancestral e o universo mítico presente em estéticas da arte negra ligadas à tradição, o programa de abertura do Festival aconteceu na noite de 27 de outubro na praça Rui Barbosa, centro da cidade, espaço de reconhecimento pela ocupação política e celebrativa dos corpos negros na Festa do Congado. Moçambique Princesa Isabel, o Terno N^a Sr^a do Rosário e o Terno Sainha fizeram o coro ancestral ao icônico

padre negro Geraldo Martins da Mota⁴¹ - Pe. Prego - da diocese de Paracatu-MG, na celebração da Missa Campal Ritual Afro, ensejando bons presságios para os dias que estavam por vir. Afora a grande presença dos grupos artísticos participantes, se fizeram presentes, além das autoridades políticas, um relevante número de espectadores, ocupando a estrutura de arquibancadas construídas na praça. Mesmo sendo Ritual Religioso Católico, essa celebração revela a dimensão do processo de sincretismo e coexistência cultural que compõem a cultura negra no Brasil, diferindo-se das celebrações tradicionais pela liturgia afro, que envolveu canto e dança, ao som dos tambores tocados por Ogás de terreiros de Candomblé da cidade. Segundo Pe. Prego,

O ato de celebrar torna-se assim rico e diversificado, abrindo espaço para a criatividade do gesto e das expressões litúrgicas, inovando-as de forma notável. A característica principal das celebrações inculturadas é a alegria e a descontração devido à dinâmica canto-dança, porque é assim que o negro manifesta a sua fé: na alegria. O povo negro canta rezando e reza dançando - oração que se faz envolvendo o corpo por inteiro. (MOTA, 2010 – Arquivos do FDT/22ºed.)

A seguir, a Igreja do Rosário, que compõe a paisagem da urbanização da cidade desde 1883, empresta estética religiosa e figura como cenário para a Cia. Baobá de Arte Africana e Afro-brasileira – BH/MG com as coreografias “Quebrando o Silêncio” e “Ancestralidade: Herança do Corpo”. Criada em 1999, por Júnia Bertolino junto com o coreógrafo William Silva e o músico Jorge África, a Cia. Baobá surgiu para estimular e propor no cenário das artes cênicas de Belo Horizonte a representação e valorização das matrizes africanas presentes na identidade do povo brasileiro, retratados através da dança, música, poesia e teatro, a partir de pesquisas sobre a presença dessas matrizes no caldeirão da cultura nacional. Em cena, quinze bailarinos, atores e percussionistas. O Espetáculo apresenta cantos populares e de artistas como Mamour Bá e Marilene Santos e poemas de escritora mineira Conceição Evaristo.

Compondo essa epígrafe, momento anterior à abertura oficial do Festival nessa noite ainda contou com a participação do Balé Folclórico da Bahia, com a coreografia “Samba de Roda e Afixirê”, fragmentos do espetáculo “Bahia de Todas as Cores”, que se

⁴¹ Pároco desde 1992, Pe. Prego é graduado em Filosofia e Teologia pela Pontifícia Universidade Católica – PUC/MG, especialização em Pastoral e pós-graduado em estudos Afro-Brasileiros também pela mesma instituição. Atua também como Professor de Filosofia – Faculdade FINON/Paracatu, Coordenador de Pastoral da Diocese de Paracatu. Com enfoque nas questões sociais, Pe. Prego também é agente do Programa Luz para Todos do Noroeste de Minas e assessor da Religiosidade Popular no Noroeste de Minas.

apresentaria na noite seguinte. Encerrando esse momento, aquecimento dos tambores, a Roda Livre de Capoeira, com Apresentação de cerca de 60 capoeiristas dos grupos Abadá Capoeira - Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte-Capoeira, coordenado pelo Instrutor Sardinha (Atan Gonçalves Sousa) e Capoeira Angola Malta Nagoa, coordenado pelo Professor Foguinho (César Paulo Silva). Esse momento se configurou um espaço de integração no qual bailarinos, capoeiristas profissionais e o público presente puderam dividir a roda da celebração negra e corporificar os desejos políticos e estéticos que se colocariam nos próximos dias. O jornalista ressalta que:

O impacto da apresentação instaurou frisson na plateia, que atendeu de pronto aos acordes do berimbau, entoando junto a Asa Branca, o Marinheiro Só, e aplaudiu de pé os bailarinos, músicos e cantores. Até esta altura da noite, tudo era festa de autoestima, celebração da raça. (SANTOS, 2010)

Uma outra festa em que Nossa Senhora do Rosário e São Benedito foram anfitriões e fizeram a corte para Orixás, Caboclos e Pretos Velhos.



Celebração da Missa Campal Ritual Afro e apresentação do Balé Folclórico da Bahia, coreografia “Samba de Roda e Afixirê” - Igreja Nossa Senhora do Rosário - Uberlândia – MG, Lançamento do FDT. 22ªed. - 27.Oct.2010. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo da SMC de Uberlândia – MG.

Já na Arena Sabiazinho, o Programa de abertura oficial, no dia 28 de outubro, é executado pela companhia Balé Folclórico da Bahia. Primeira Companhia de dança folclórica profissional brasileira, foi criada em 1988 por Walson Botelho⁴² e direção artística de José Carlos Santos (Zebrinha)⁴³, com o objetivo de preservar e divulgar, no

⁴² Fundador, diretor geral e coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia, é formado em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia. Responsável pelas turnês pelo Brasil, América do Norte, Europa, África e Oceania. Reconhecido por: “Prêmio Fiat”, em 1990; “Prêmio Estímulo”, em 1993, “Prêmio Mambembão” em 1996 e “Prêmio Bom do Brasil”, em 2004.

⁴³ Diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia, é diplomado em técnica de dança moderna pela Stadeljik Conservatorium em Dans Academie - Arnhem (Holanda) e em dança clássica pela Academie Princess Grace, de Mônaco. Especializou-se em dança moderna e jazz pela University of British Columbia Vancouver (Canadá) e pelo Alvin Ailey Dance Center (USA).

mais puro estado, as principais manifestações folclóricas da Bahia. O Balé Folclórico Da Bahia desenvolve linguagem cênica que parte basicamente dos aspectos populares da cultura popular rumo à contemporaneidade, sem, contudo, perder suas raízes, e reafirmando a cultura negra como fonte de pesquisa. Por meio da dança, música e rigor cênico o Balé trouxe pela primeira vez à Uberlândia a diversidade da cultura negra representativa do Norte do país. O espetáculo “Bahia de Todas as Cores” marcado traz sete peças do repertório da companhia, apresentando por meio dos estilos e variações coreográficas a versatilidade e domínio técnico/interpretativo do corpo de baile da companhia, composta por 38 artistas. Destaque para a “Dança de Origem”, coreografada pelo Mestre Augusto Omolù que por sua narrativa mítica da cosmogonia africana arrebata o público, desconstruindo certos clichês pregados pela cultura cristã.



Apresentação do Balé Folclórico da Bahia na abertura do FTD 22ºed.2010. À direita, imagem da coreografia “*Dança de origem*” de Augusto Omolù. Fotos: Jorge Henrique Paul. Fonte: Acervo SMC Uberlândia

Noite de tensões. De comunicação fácil, feito por uma estética “made in Brazil” o espetáculo que foi acessível ao público é questionado pela crítica justamente pelo excesso de informações que replicam o lugar comum do corpo negro e não avança na desconstrução de signos canônicos. Todavia, como um grupo parafolclórico essa não era a intenção do grupo. Santos eficazmente pontua que:

O viés escolhido pelo balé baiano está em seu nome. O folclore é, sim, uma das possibilidades de trabalhar com aspectos da cultura negra. [...] Mas é preciso dizer que não é o único caminho. As danças dos homens de pele negra têm muitos outros matizes. E, por isso, muitas outras danças negras existem, coexistem (SANTOS, 2010)

Noite de rever amigos da Bahia. Ao final da noite, os garotos do TerraCotta pegam carona no ônibus da companhia, jantam com o grupo e conversam sobre o processo criativo, a relação entre o sagrado e a cena, além das questões estruturais que também assolam o Balé Folclórico da Bahia. Noite de aprendizado.

Na segunda noite do programa de abertura do Festival, 29 de outubro, dois

trabalhos convidados revelam o desenho conceitual proposto pela comissão organizadora e curadoria do Festival, apresentando clara proposta de diálogo entre a cultura negra e aspectos do fenômeno das cidades contemporâneas. Possibilidades de ocupação urbana, a condição do negro no sistema de produção e relações de trabalho, e o universo das periferias são os prismas poéticos dos trabalhos.

O espetáculo de dança contemporânea “Sapatos Brancos” (2008), com concepção e direção de Luis Ferron, de quem tratamos há pouco, partiu da proposta de investigar temas e questões que envolvem tradições pertinentes ao carnaval paulistano, as suas escolas de samba e especialmente, o ritual presente na dança do Mestre-Sala e Porta-Bandeira. Ao investigar esse ritual enquanto efeito semiótico de percepção temporal e espacial, a obra hibridiza de forma poética as diferentes gerações, etnias, crenças e classes sociais, por meio da diversidade cultural do fenômeno do carnaval brasileiro, que é considerada a maior manifestação popular de matriz negra do mundo. Do ponto de vista da recepção parece que o espetáculo está mais comprometido com as questões políticas do que com as questões estéticas do objeto que trata. E isso não é um problema. Santos coloca que

Sapatos Brancos cruza as falas, pondo sotaque de rap e entonação de preto velho no discurso sobre a globalização do samba. Sobra crítica até para a mania das escolas de botar celebridade no alto dos carros, enquanto a comunidade vai no chão. Nessa cadência, a montagem sampleia a batucada, chora a morte de algumas tradições, mas, ao mesmo tempo, sobrevive ao ressuscitá-las em cena. O irreverente “arrasa nega” gritado em cena ecoa, positivamente, para além do espaço cênico.(SANTOS, 2010)

A produção “Sapatos Brancos” foi contemplada pelo IV e VI Edital de Fomento à Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e, nesse trabalho, é perceptível um outro caminho para trato da questão da cultura de tradição e a cena contemporânea na perspectiva de reterritorialização dos corpos negros.



“Sapatos brancos”, Núcleo Luiz Ferron(SP). FTD 22ºed. 28.Out.2010. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo SMC de Uberlândia.

Enquanto “Sapatos Brancos” traz narrativas paulistanas, o segundo trabalho apresentado, “Radiografia Carioca” (2004), revisita questões sociais da cidade do Rio de

Janeiro. Sistematicamente se organiza por meio de coreografias bem-humoradas, fragmentos de textos de jornal e uma trilha que convida clássicos da MPB como Dalva de Oliveira, Lamartine Babo, Ary Barroso. O trabalho apresenta panorama social do Rio de Janeiro como sendo uma cidade “não tão maravilhosa”, que sofre com a ausência do Estado e de políticas públicas para a juventude negra. A Cia. Khoros de Dança foi fundada em 2000, no Rio de Janeiro, pela bailarina Marta Bastos⁴⁴, e prioriza problematizar a cultura brasileira e aspectos sociopolíticos nas suas criações. Conhecidas pela destreza em aproximar em cena recursos audiovisuais sofisticados, elementos naturais e materiais recicláveis, a Khoros é um dos núcleos residentes do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro que se coloca como importante referência de incentivo às produções de dança contemporânea brasileira. Em cena

Nessa criação tivemos como ponto de partida a rede ferroviária que nos serviu de inspiração para investigar as características do subúrbio. Para tal construção, foram realizadas pesquisas, tendo como maior referência bibliográfica o livro “Guimbastrilho” de Ney Lopes. Nesta montagem, “Radiografia Carioca” passa a ser em parte um espetáculo multimídia, onde temos também a incursão de vídeos que remetem à essência do carioca. (BASTOS, Khoros Cia de Dança, disponível em: http://ciakhoros.blogspot.com/p/radiografia-carioca_06.html. Acesso em: 25 jan.2019)

Em cena, jovens bailarinos, na maioria negros, contam suas próprias histórias que problematizam a arte como estratégia de vida e os dilemas cotidianos no desafio da carreira. As rotinas de ensaios são intercaladas com as jornadas de trabalho nas feiras do subúrbio e o trem, para além de dizer das mazelas do transporte público, figura como metáfora para a possibilidade de transformação da realidade desses jovens. Entretanto, na crítica de Carlinhos Santos, “nos trilhos de um passado mitificado, o trem coreográfico da



“Sapatos Brancos”, Cia Khoros(RJ), FTD 22ºed. 29.Out.2010. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo SMC de Uberlândia.

⁴⁴ Marta Bastos, bailarina e coreógrafa, com experiência em canto e atuação. É membro da Comissão Artística, Diretora Consultora e Supervisora do Curso de Aperfeiçoamento Profissional do Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro -SPDRJ. Diretora e coreógrafa da Cia. Khoros de Dança desde sua criação em 2002. Ministra aulas de Ballet Clássico, Jazz /Contemporâneo em workshop pelo Brasil. Paralelamente dirige há 28 anos a Escola de Dança Marta Bastos e participa como jurada em diversos projetos para teatro e televisão.

companhia descarrila”, pois ainda estão presos nas armadilhas de clichês e cânones que imperam nos arquétipos da cultura negra brasileira e pedagogicamente precisam ser superados, abrindo espaço para possibilidades em outros contextos.

Para falar de samba, subúrbio e futebol, seriam efetivamente necessários a figura do malandro, as marchinhas de carnaval, as caricaturas, a lata d’água na cabeça e o bate-bola no linóleo? Capoeira e recursos de dança de rua igualmente desfilam pelo impactante e ótimo cenário, montado com caixas de frutas, que vira suporte para a projeção de imagens. Pena que este acerto cênico high tech não esteja equalizado com a dança do grupo. [...] uma radiografia esmaecida de um universo tão potente de invenções. (SANTOS, 2010)

Do ponto de vista pedagógico, os espetáculos convidados da noite apresentam propostas de diálogo entre a cultura negra e aspectos das cidades contemporâneas que, naquele momento, foram informações importantes para quem assistiu, sobretudo para os grupos de dança negra de Uberlândia. Ao tratar de possibilidades de ocupação urbana, a condição do negro no sistema de produção e relações de trabalho, e o universo das periferias, os trabalhos agenciam identificações que mesmo pelo viés do clichê produziram reverberações. O primeiro, apresentando o contexto do samba na cidade de São Paulo, e o segundo, a diversidade dos costumes modernos no Rio de Janeiro, engendram estéticas da dança contemporânea e denotam característica da produção e da dança de excelência do Brasil naquele momento. Contudo, comprometido com um olhar estético no contexto das diretrizes do conceito da dança contemporânea, Santos coloca que os trabalhos “aproximou discursos em torno das heranças culturais negras, mas distanciou-os justamente pelas narrativas cênico-coreográficas elaboradas.”

Um salto para a última noite do festival, no programa de encerramento, nos revela a potência não só do corpo, mas das políticas civis negras no contexto da afirmação cultural e social contemporânea. O artista senegalês Pape Ibrahima Ndiaye (Kaolack) finalmente nos brinda com uma nova maneira de materializar em cena as implicações da dança negra, sobretudo pelo prisma da violência. O espetáculo *J'accuse!*[Eu acuso!] parte da metáfora do caso Alfred Dreyfus (1984) para discutir a questão da xenofobia e os apartamentos contemporâneos sofridos pelos corpos nas políticas internacionais de mobilidade. Numa coreografia de si mesmo enquanto cidadão africano, além de um relato autobiográfico, sua performance impactante revela sua inconformidade com os ensinamentos tradicionais dos livros sagrados. Kaolack sentiu desejo de mudar seu destino, de caminhar pelo mundo e de seguir outros passos.

Onde estão os corpos que viajaram nessa estrada antes de nós? A dança é o sinal de sua passagem e ainda hoje é viva. Esta memória abrangente nos dá o detalhe e o ritmo, ela nos faz colocar nossos passos nos passos dos passos. Por muito tempo, algo conhecido e indecifrável nos esperou aqui, um projeto imenso e misterioso que envolve retrair o espaço, o corpo e o tempo juntos, uma totalidade ausente ou submissa, da qual só percebemos os fragmentos e os sinais. (NDIAYE, 2010 – Texto do espetáculo – arquivos de FTD/23ªed.)

Além do vigor de sua dança, que mesmo nos arranjos cênicos da dança ocidental não nega a matriz e precisão do movimento africano, Kaolack verbaliza com a plateia, aos frêmitos e gritos, que ampliados pelo sistema de som do espaço, parecem ensurdecedores não apenas pelo volume, mas pelo conteúdo que expressam os efeitos da colonização no extra e intraterritórios. Foge da cena tão bem preparada por linóleo branco e recortes minimalistas de luz e busca na plateia os seus pares, tocando corpos e beijando mãos, parecendo querer dividir fisicamente com quem assiste, a dor de sua existência.



"Eu acuso", Pape Ibrahima Ndiaye, encerramento oficial do Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010 2.Nov.2019 – Foto: Daniel Nunes. Fonte: Acervo SMC Uberlândia.

Encontra pela frente outros corpos negros⁴⁵ com quem dança e se retroalimenta. O sistema de tradução simultânea falha enquanto Pape fala em francês, numa referência irônica à língua do seu colonizador mas, o que estavam postas ali eram as linguagens do corpo vivo e resistente. “Significativamente, é com este corpo que ele constrói a sua significância, sua pertinência no mundo”(SANTOS, 2010)

Ao final da performance, faz-se profundo silêncio no Ginásio Sabiazinho, que durante os sete dias do Festival foi revisitado por sonoridades negras. O público dividiu com Pape o funesto e mórbido momento que, sem força, não retorna à cena para receber o aplauso final e a homenagem do Festival. Do silêncio surgem inquietações que podem ser traduzidas de diferentes formas. Para Santos, elas são inexoráveis:

⁴⁵ Coincidemente Pape Ibrahima, buscando por outros corpos negros, encontra Gustavo Henrique do TerraCotta com quem executa uma proposta de dança improvisada na plateia do Sabiazinho. Momento marcante para o grupo, que entende também pelo viés do corpo as questões dramaticamente propostas em cena.

Por que caminho seguirá a humanidade, que teima em compartilhar minorias, pretos pobres, meninos mulatos, em celas reais ou imaginárias? Pape acusa com indagações. E constrói sua resposta emocionada, corporificada, talvez gritando que, se o homem não pode ser o remédio do homem, como diz o preceito que lhe ensinaram como sagrado, talvez ele se transforme a sua própria fera, seu algoz. Quantas jaulas imaginárias serão necessárias para trancafiar isso tudo? Faça a sua acusação. O tribunal final será implacável! (SANTOS, 2010)

O corpo negro de Pape não é um corpo celebrativo e não apresenta indícios de diálogos com sua ancestralidade ou com seu território de origem. O artista fala do corpo negro por meio de outras entradas: sem o tambor, sem a bandeira, sem canto e sem a fita. Mesmo assim fala de um corpo negro que é interrompido cotidianamente nas suas liberdades fundamentais e no seu direito de existir. Seguimos agora em cena aprendendo pela pedagogia da dor.

A coreógrafa Flávia Fonseca foi uma figura importante na história da dança da cidade por ter coordenado vários projetos na Secretaria Municipal de Cultura, e de 2009 a 2012, assinou a coordenação executiva do Festival de Dança do Triângulo. Também uma pessoa de formação na área de dança, juntos trabalhamos na idealização e execução de quatro edições do festival. Sobre suas impressões sobre o espetáculo *J'Accuse*, no encerramento do festival, Flavia finaliza:

Pape Ibrahima ter segurado o encerramento com aquele solo inesquecível. A gente não sabe quais criaturas que estavam com ele ali, porque foi demais, ele não deixou pedra sobre pedra. Foi um solo de encerramento no ginásio sabiazinho com quase duas mil pessoas, e não teve ninguém que não saiu de lá emocionado, completamente entregue à performance do cara. Tenho conhecidos que chegam para mim e falam assim: “e aquele cara daquela dança, quando que ele volta aqui?” Porque aquilo ficou registrado em muita gente, ele também não conseguiu voltar ao palco para receber as flores porque ele se emocionou muito. Eu acho que a gente teve isso nesse festival. (FONSECA, Entrevista, 2019)

Em depoimento de avaliação daquela edição do festival, expus uma reflexão que me inquieta ainda hoje acerca dos territórios estéticos dos corpos negros para além dos corpos celebrativos da cultura popular. Sobre esse espetáculo de Pape Ibrahima, evidenciei:

Ele nos passa, nos interfere muito fortemente por tudo que ele traz de frescor estético no contexto da arte brasileira e, na minha opinião, porque ele estava falando de sangue, de violência. O que ele trazia era, muito mais uma proposição para uma reflexão sobre aqueles corpos negros, do que uma celebração dos corpos negros. (PIRES, 2010, registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.)

3.4.1 Do íntimo ao midiático: Sobre quais corpos negros fala Luiz de Abreu?

Ainda pode-se esperar mais do arrojo dessa edição do Festival de Dança do Triângulo. A noite do dia 27 de outubro, que termina em celebração sagrada no Largo do Rosário, foi estendida e também discutiu o corpo negro numa relação de profanação. Numa “sessão maldita” realizada às 23h, no Teatro Rondon Pacheco, o artista Luiz de Abreu⁴⁶ leva à cena uma irrefutável leitura do corpo negro: o corpo-objeto. O solo “Samba do Crioulo Doido” (2004) fez vista grossa ao antinacionalismo da dança contemporânea e colocou em pauta temas nacionais de ordem social.

Arquitetado sob uma complexa relação de signos, o espetáculo trata da resistência do corpo negro nos liames da história e atualiza a relação mercadológica do corpo negro a partir das diásporas. Materializa em cena os conceitos de corpo-objeto- servil, conforme tratamos no Capítulo 01, e expõe cruelmente as entranhas de corpos que ainda não alcançaram o *status* de sujeitos sociais. Luiz de Abreu retoma os clichês - samba, carnaval e erotismo – associados ao corpo negro para desconstruí-los definitivamente por meio de uma dança onde não há coreografia e se faz por meio imagens corporais reconhecíveis e fragmentadas, questionando esse 'corpo negro' objetificado. Elza Soares está presente não apenas na potente concepção da trilha sonora, “A carne mais barata no mercado é a carne negra”, e redimensionada por uma cenografia que, num efeito repetidor minimalista, reproduz a imagem-mor da “pátria mãe gentil” numa apropriação provocativa, quase escatológica. Flavia Fonseca, enquanto coordenadora executiva do festival, mas também como pessoa ligada ao fazer contemporâneo da dança, reflete:

É um espetáculo que traz muito essa questão da violência de uma forma super poética, uma coisa impressionante que não tem data. A gente pode vê-lo hoje, pode ver daqui a dez anos, a gente vai se emocionar. Ele é atemporal. É uma violência tão poética. Então, só essa abertura já contou o que vinha pela frente.(FONSECA, Entrevista, 2019)

⁴⁶ Conterrâneo nosso, o bailarino e performer Luiz de Abreu é natural de Araguari/MG, onde estabelece seu primeiro contato com a dança nos terreiros de umbanda. Inicia seus estudos em dança, em Uberlândia, e muda-se para Belo Horizonte, onde trabalha em várias companhias. Em meados dos anos 90, em São Paulo, desenvolve carreira solo investigando estereótipos relacionados ao corpo negro. Apresentou-se em festivais de dança contemporânea na França, Alemanha, Portugal, Croácia, Cuba, Espanha e Brasil. Esteve na Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009), atualmente mora entre São Paulo e Salvador, aprofundando suas investigações a respeito do 'corpo negro'. Graduado em dança pela Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro,(2013) e Mestre em artes cênicas com foco em dança pela Universidade Federal de Uberlândia (2015).

Em seu corpo de artista negro, nu, que caoticamente equilibrado em um sapato de salto prateado é atravessado por desafios de várias ordens, também revela sua potência em “Travesti” (2000) ao debater enredos da sexualidade, da transexualidade e da teoria *Queer*. Espaços subalternos no quais Luiz retoma a figura da mulata brasileira como constructo estético e mercadológico dessas políticas perversas que interrompem o corpo negro feminino.



“Samba do Crioulo Doido”, Luiz de Abreu, apresentado na “Sessão Maldita” do Festival de dança do Triângulo, FTD 22ºed. 27.Oct.2010. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo SMC Uberlândia.

Para além de sua potência artística, o trabalho de Abreu é tema de artigos científicos que buscam dar conta da dimensão política, antropológica e social, que se encerra nessa obra e que, por sua natureza ironicamente debochada, se abre para o campo semiótico do observador por diferentes entradas. Há uma ininterrupta proposição e sequentemente quebra dos signos, mimetizando instantaneamente clichês em catarse. Em um desses trabalhos acadêmicos, a pesquisadora Eliana Rodrigues Silva afirma que “seu trabalho, embora abstraia movimentos da cultura tradicional, traz uma marca original que não banaliza o corpo, mas o enobrece”. E continua:

Sabientemente, o coreógrafo está aí compartmentalizando esse corpo para descontextualizar sua função erótica. Seu movimento parece querer dizer: esse é o meu corpo, o meu corpo negro, ele é um corpo feito de pele, pêlos, ossos, músculos, expressão, mas que, por ser negro, não precisa ser estereotipado ou erotizado. É apenas um corpo. (SILVA, 2007, p.1)

Desde sua estreia no Projeto Rumos Itaú Cultural, em 2004, essa obra de Abreu é alvo de polêmicas que julgam improcedente a apropriação dos símbolos nacionais oficiais como o Pavilhão, e de referências alusivas como é a da ópera do brasileiro Antônio Carlos

Gomes, (1836-1896), “*O Guarany*⁴⁷” (1970) que é tema de abertura do programa federal de rádio - “*A voz do Brasil*”. Para além, obviamente, de sua exposta nudez que, em determinados contextos, ainda provoca ebullições, o espetáculo de 25 minutos termina com a fixação, por parte do *performer*, da bandeira no próprio ânus. “As pessoas interpretam como se eu mandasse o país 'tomar no cu', mas também são possíveis outras leituras: o meu ânus também é meu lugar de prazer e eu posso colocar o meu país no meu lugar de prazer.”(COSTA *Apuld ABREL*, 2006, n.p)

No Festival de Dança do Triângulo 22^a ed. não poderia ser diferente. O espetáculo foi apresentado na véspera do segundo turno das eleições municipais, no qual o candidato da situação tentava reeleição. Todo o evento naquele ano foi atravessado por diversas questões políticas e esse trabalho na programação foi visto como uma manifestação de oposição. Fotógrafos oficiais, com receio de represálias, tiveram que esconder nos sapatos os cartões de memória das máquinas para que os registros não se perdessem.

Apresentado em importantes festivais nacionais e internacionais e tendo vencido importantes prêmios como a 18^a edição do Festival de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, em 2013, o trabalho segue multiplicando-se por sua pedagogia política. Em 2005, o trabalho é remontado para um elenco de nove bailarinos negros e uma negra da cidade de Salvador/BA, por meio do projeto Ateliê de Coreógrafos Brasileiros, projeto idealizado em Salvador pela ex-bailarina Eliana Pedroso, 2002.

Com ênfase nesse processo de remontagem - com ares próprios de um nova criação - a obra “*Memória e(m) Performance: Material Autobiográfico na Composição da Cena*”(2014) nos garante outras reflexões. A autora, atriz e professora Mara Lucia Leal⁴⁸ desenvolve específicas investigações que buscam referendar o espetáculo de Abreu a partir de alguns aspectos formais, estéticos e narrativos, dos quais destaco três: a perspectiva dos diálogos que estabelece com a memória pessoal e coletiva dos corpos negros enquanto sujeitos apagados da lógica social; o panorama contemporâneo das artes da cena que convocam referências autobiográficas dos criadores como enredo, natureza

⁴⁷ Talvez a obra clássica mais conhecida pelo público em geral seja um exemplo da exclusão negra que ainda é vista nos folhetins midiáticos. Inspirada em romance homônimo de José de Alencar (1829-1877), a trama, ambientada no Brasil do século 16, onde os índios aimorés e guaranis estão em guerra. A peça O Guarani enreda um dos casais românticos mais famosos do imaginário do Brasil: o índio Peri e a filha de portugueses Ceci, sem obviamente destacar o papel do negro na construção da cultura nacional.

⁴⁸ Mara Lucia Leal é atriz-performer, pesquisadora e professora na área de criação cênica. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1998), mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2005), doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2011) e Pós-doutorado em 2017-18 na UAM (México) e UCLM (Espanha). Atualmente é docente do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), desenvolvendo pesquisa sobre Cena Contemporânea, Performance e Memória.

e poética das obras; e a densidade que localiza o trabalho de Abreu no contexto da performance enquanto linguagem que versa tanto quanto Performance Art, considerando as opções estéticas e estrutura narrativa de Abreu, e como trabalho que se faz pela organicidade das Performances Culturais, ao tratar os aspectos antropológicos imbricados. Leal, acerca do desenvolvimento da (re)montagem em Salvador, afirma que: “Esse processo de trabalho, no qual o diretor não chega com a coreografia pronta, mas constrói junto com os *performers* através de suas próprias experiências não era um procedimento conhecido dos participantes”. (LEAL, 2014, p.158). Todavia, em entrevista realizada para essa tese, Abreu expõe que além do ineditismo do método de criação do trabalho, outro fator que teve que ser desconstruído no processo foi “a forma da dança e principalmente as referências que aqueles corpos traziam de um lugar da celebração, do ritual e do orgulho em ser negro, próprio do soteropolitano mas que não o que o espetáculo pedia.” (ABREU, Entrevista, 2019)

Também interessante perceber para a nossa investigação o caráter pedagógico desse processo que, conforme aponta Leal, teria transformado a vida daquele grupo, sobretudo pela oportunidade de revelarem a si mesmos, enquanto jovens negros inseridos no contexto da arte contemporânea que, via de regra, pressupõe o corpo em sua materialidade e natureza e não mais enquanto veículo de linguagem da dança.

[...]um tipo de processo como de o Samba do crioulo doido, no qual se trabalha sobre as próprias experiências, não há o anteparo da personagem, da ficção, e por isso o mergulho em questões autobiográficas tende a ser muito maior. E quanto maior a entrega, maior a conhecimento gerado para si mesmo. (LEAL, 2014, p.161)

Na sua investidura em analisar a obra de Luiz de Abreu, Mara Lucia Leal além de “O samba do Crioulo Doido” também reflete sobre obras anteriores e posteriores, apresentando elementos que construam Abreu a partir de um horizonte autobiográfico fortemente marcado pelas violências que atravessam os corpos negros, tanto nas questões da arte quanto dos aspectos político-sociais.

Leal destaca que desde um trabalho que precedeu o Samba, “Abreu começou a desenvolver trabalhos, sejam solos ou em grupo, nos quais a experiência do performer, ou seja, a sua memória pessoal passou a ser o mote para a criação, sempre focado em questões raciais. (LEAL, 2014, p. 157)

Na mesma entrevista, Luiz de Abreu ratifica diferentes aspectos que são tratados na obra da professora Mara Leal. Destacamos, contudo, o modo com que Abreu selecionou, recortou e reapresentou os elementos clichês e canônicos dos corpos negros, sistematicamente expostos na mídia. Lançando mão de alto grau de ironia e deboche, Abreu se aventura no liame de fronteira entre o cúmulo do óbvio e a ácida crítica. Leal coloca:

A crítica que com frequência se faz, não apenas a O Samba do crioulo doido, mas à forma como Luiz de Abreu costuma tratar o tema racial na cena, é que seu trabalho fica sob o fio na navalha, devido à grande ironia e paródia presente em suas coreografias. (LEAL, 2014, p.156)

Sobre essa questão, Abreu nos narrou que, por várias vezes, em diferentes contextos de apresentação do Samba, críticos de dança como a citada Helena Katz o teria questionado sobre os riscos recorrentes de uma recepção equivocada do público, que poderia não alcançar a proposta do conceitual e significativo do espetáculo. Abreu, por sua vez, colocou que toda sua vida de artista, negro e homossexual no Brasil, foi marcada por diferentes riscos e, assim sendo, o Samba seria apenas mais um.

Como desdobramento dessa remontagem em Salvador, atualmente o trabalho é performado pelo bailarino Pedro Ivo Santos⁴⁹, que participou dessa remontagem e que assim como Abreu apresenta uma biografia de exclusão, preconceito e violência, mesmo no contexto da arte. Abreu revelou em entrevista que, com Pedro Ivo, o Samba apresenta outros desejos, apesar de continuar propondo os mesmos desafios estéticos e políticos. Nessa terceira versão, o trabalho se aprofundou nas reflexões metodológicas e pedagógicas, uma vez que na condição de coreógrafo e diretor, estabelecia um olhar de fora sobre sua própria obra, o que potencializou outras conexões. Para além da relação pedagógica, Luiz estabelece uma percepção altruísta e de (re)identificação com a obra, revelando que “Com o Pedro o desafio é perceber quais os limites e potências existem no outro corpo que não é mais o meu. Não são mais os meus movimentos de escápula e de quadril, mas são outros igualmente potentes que nos remete a outras possibilidades na questão da cena” (ABREU, 2019).

⁴⁹ Bailarino, intérprete e professor, Pedro Ivo Santos é um dos promissores artistas negros formados por projetos sociais e ONG's de Salvador. Em 1992 iniciou no grupo de capoeira, Abadá, com o mestre Duende. Em 2005 entra no Projeto Axé, fazendo parte da Banda Axé, no ano seguinte ingressa na escola de dança do projeto e permanece por 11 anos. No Ateliê de coreógrafos brasileiros, esteve presente durante três edições consecutivas, com diferentes coreógrafos, como Andréa Maciel (RJ), Luiz de Abreu (SP) e Clara Trigo (BA). Em 2012 concluiu o curso de qualificação profissional da escola de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia. No projeto Trampolim, de Marcelo Moacir, exerceu as funções de professor, assistente de coreografia e assistente administrativo. (2013-2014) Fez parte da Cia. de Dança Negra em 2014. Atualmente, além de intérprete de Luiz de Abreu, é professor de dança afro do Projeto Axé.

No desenho da programação dessa edição do Festival de Dança do Triângulo, a presença de Abreu, tanto no Seminário Pedagógico como no espetáculo, foi um oásis de possibilidade e de novas perspectivas para o debate proposto. Todavia, esse trabalho é um totem político e precisa ecoar para onde os corpos negros, ou não, são descontextualizados desses espaços institucionais de arte e carecem de representatividade. Abreu reflete que:

Este trabalho é uma urgência. Não posso deitar-me e deixar passar as coisas. Mas eu estou muito chateado com o facto de só me movimentar nas elites. Os festivais, os espetáculos... é tudo uma elite. [...] É claro que é bom fazer para as elites, mas quando eu faço o espetáculo para um público que não tem tanto acesso, a coisa é visceral. [...] Há uma série de meninos negros que não tem exemplos positivos. (ABREU, 2016, n.p)

Naturalmente, pelo histórico e representatividade do artista, a plateia convergiu à elite da dança contemporânea de Uberlândia além dos pesquisadores, debateres, críticos, inclusive pelo clima de tensão que enseja o momento. Entretanto, também compunham essa plateia os jovens que participaram da mostra amadora que agregava substancialmente os trabalhos realizados pelas ONG's e projetos sociais. Como era nosso costume, após as apresentações discutíamos sobre os trabalhos e com mais ênfase nesse, os jovens do TerraCotta que se sentiram integralmente representados e vislumbraram as questões negras sendo encenadas com tamanha propriedade, ao mesmo tempo que comunicada com acidez irônica, risível e metafórica. Também nessa ocasião “a repercussão não teve meio-termo: do amor ao ódio, da repulsa ao encantamento, do riso debochado ao pranto.” (LEAL, 2014, p. 163). Respostas vividamente presentes às provocações de Abreu. As pesquisadoras Maria de Lurdes Barros da Paixão e Maria Consuelo Oliveira Santos, que dedicaram artigo científico sobre o tema, arrematam:

A dramaturgia coreográfica do Samba do Crioulo Doido emerge visivelmente [...] questões polêmicas, complexas, sérias, assumidas e tratadas artisticamente de forma irônica e paródica, sem, contudo, deixar escoar pelo ralo o potencial subversivo do riso, do humor escrachado, mas não execrável que se faz risível não pela ausência de uma performance crítica, analítica e reflexiva, mas, sobretudo pela sua exegese.(SANTOS;PAIXÃO, 2017, p.167)

Essa representativa obra da carreira de Luiz de Abreu se revela a todo momento, independente de seus formatos, seja na concepção do criador ou apropriação do atual intérprete para além de uma pedagogia política como dito há pouco. Se faz, sobretudo por uma pedagogia do sarcasmo, tão conveniente reflexão acerca do panorama político e o desmonte estrutural que se apresenta mais fortemente sobre o Brasil nos dias hoje. A

poética de Luiz de Abreu sobretudo agenciada a partir dos gatilhos da dança contemporânea é um campo timidamente explorado por artistas e pesquisadores das temáticas negras. Sua obra que revela sagacidade e sensibilidade dos itinerários de um corpo negro em cena, comprometido com o embate político na razão de existir, é um desejo para outras investigações em devir. Sobre quais corpos negros fala Luiz de Abreu? Seguimos em perspectiva considerando que, para além dos corpos evidenciados nesse texto, outros ainda precisam ser convocados na perspectiva de prospectar possíveis itinerários pedagógicos para se estabelecer o debate artístico que envolve os corpos negros-contemporâneos-brasileiros.

Para uma compreensão pedagógica, a tabela 02 nos permite reconhecer o percurso intuitivo da curadoria do festival, que se revelou na construção de um discurso afirmativo, representativo, questionador acerca dos elementos que compõem a cultura e o corpo negro para além das questões geográficas e temporais que possam encerrar. A cena se revela como potência de reflexão do conhecimento, provocadora de inquietudes e desencadeadora de ressonâncias. Os critérios de análise têm como referência conceitos subjetivos e que não devem ser compreendidos isoladamente. A divisão aqui é apenas uma tentativa de amalgamar o pensamento construído nessa seção do texto.

Ademais, a observação dessa tabela demonstra como os trabalhos selecionados migram dos referenciais, signos e códigos presentes no universo celebrativo, religioso e folclórico e se constroem por uma narrativa sociológica e política. Apresenta possibilidades de construção de pedagogias artísticas para os corpos negros que contribuem para a quebra dos paradigmas habituais e cooperam para superação dos estigmas estéticos, conceituais e epistemológicos que ainda assolam os corpos negros nos diferentes contextos, inclusive na educação.

3.5 ENTRE A PEDAGOGIA DA CENA E A FORMAÇÃO SUBJETIVA: O FESTIVAL DE DANÇA COMO ESTRATÉGIA POLÍTICA E ESTÉTICAS PARA O DISCURSO DO TERRA COTTA

Com quase três décadas de existência, o Festival de Dança do Triângulo figurou e ainda figura como espaço pretendido no imaginário dos praticantes da dança de Uberlândia. Originariamente estabelecido como vitrine de mercado para as produções das escolas e academias nos anos 80, passa nos anos 90 a se configurar como território de acirradas disputas, principalmente dos grupos de dança de rua, impulsionados pelo formato modalidade-competitivo herdado, em certa medida, das diretrizes do esporte.

Entretanto, nos anos 2000 - com mais especificidade a partir de 2007 é que se configura com propriedade como espaço de formação, assumindo aspectos pedagógicos nas atividades e na programação do evento como um todo. Abolido de vez o formato competitivo-quantitativo, o Festival passa a compreender a dança como fazer subjetivo, lúdico e conceitual, ampliando a percepção da dança enquanto linguagem de comunicação e o corpo, para além das suas habilidades virtuosas, é entendido como veículo de expressão individual e coletiva.

Sem a grande transformação que o acesso à informação digital processou sobre a dança, os festivais na década de 2002 funcionavam como principal recurso de acesso à informação de dança, tanto nos seus aspectos teóricos, por meio dos cursos e palestras, quanto práticos, por meio das oficinas e *masters classes*. Com a popularização da *internet*, novas dinâmicas são estabelecidas tanto nos processos de criação quanto de circulação da dança. As tecnologias digitais e as telas *touch screen* redimensionaram fluxos de informação que desencadearam novos processos criativos, aperfeiçoamento técnico por meio dos vídeos tutoriais e na ampliação da problematização estética, inclusive trazendo a tecnologia para dentro da cena como em performances de telepresença e multimídias.

Arnaldo Siguieira e Cassia Navas em “*Festivais de Dança: nova ordem*” (2014) refletem sobre as transformações dos festivais frente aos paradigmas da informação e retomam que anteriormente ao fenômeno digital:

Esses eventos funcionaram como verdadeiros congressos artísticos, praticamente obrigatórios para os artistas da região, pois visavam minimizar a carência de informações e proporcionar a interação desejada por todos – através de oficinas, palestras, debates, troca de experiências e da simples convivência, além, claro, do acesso aos trabalhos artísticos. (SIQUEIRA; NAVAS, 2014, p.2)

Nesse contexto, para além da participação do TerraCotta nas atividades formativas dos festivais, como descrevemos há pouco, procuraremos agora destacar a participação dos artistas na cena do Festival, especificamente nas edições de 2010. Tendo se apresentado na edição anterior, 2009, e nas subsequentes, 2011, 2012 e 2013, essas participações são os momentos de maior crescimento artístico e amadurecimento do grupo no trabalho de construção cênica e na ressignificação dos códigos negros trazidos em seus corpos. Corpos estes que estão em plena transição da adolescência para a fase adulta e que melhor estavam dispostos a flertar com as informações da dança contemporânea, amplamente disponibilizadas pela *internet* e pelas mídias digitais.

Essa digressão também busca apontar em que média, para além da pedagogia do espectador ou enquanto participante das atividades teóricas, o espaço da cena também é um *strictu* espaço para formação de artistas na experimentação de seus corpos frente a uma audiência. No caso do Festival, essa audiência se fazia tanto pelo público em geral, formado por familiares e amigos, quanto pela comissão de especialista em dança, além do crítico de arte Carlinhos Santos, de quem tratamos anteriormente.

Nessa edição de 2010 do Festival de Dança do Triângulo, o TerraCotta apresenta o trabalho “*Roda d’água – quedas e vapores*”. Inscrito na modalidade ‘dança contemporânea’⁵⁰ o grupo apresentou um fragmento do espetáculo “*Aguadores de Iphá*”. Nesse trabalho que pretendeu configurar como uma obra de longa duração, apresentou o elemento água como tema central, substancial e fundamental para as diferentes liturgias de matriz africana. Tema sugerido pelo grupo, a água - em suas variações, potencialidades e fluidez - foi o mote criativo do espetáculo que buscou ressignificar, por meio de estéticas contemporâneas, imagens da cultura popular. Nesse trabalho há ainda um apego pela mitologia africana, o samba e a religiosidade, que são territórios seguros da narrativa pessoal e coletiva do grupo.

Enquanto diretor, o desafio foi em agenciar traduções, releituras e apropriações que apontassem para a organização e narrativa contemporânea, ao mesmo tempo que materializasse elementos da semântica negra, estabelecendo diálogos entre a cultura de tradição e o palco. Para tanto, foram utilizados em cena sete regadores como imagem simbólica da fluidez da água, fazendo também referência aos antigos instrumentos presentes na lembrança afetiva dos dançarinos e na memória da cultura popular que estão superados na vida urbana contemporânea.

Especificamente esse reconto apresentado no festival de 2010, apresentou elementos da dança afro, da capoeira e da dança de rua, agregadas aos saberes que o grupo somava através de técnicas da dança contemporânea extraídas das oficinas que o TerraCotta participava em outros festivais de dança do país, como o Dança Ribeirão e o Festival de Dança de São José dos Campos. O trabalho buscou outras possibilidades para tratar os signos e a musicalidade da cultura negra, buscando o ciclo da água como costura poética entre a tradição e a contemporaneidade.

⁵⁰ Em todo material de comunicação, releases e fichas de avaliação constava a identificação “Coreógrafo/Diretor: Erickson Damasceno/Gustavo Henrique - Estilo/Forma de apresentação: Dança contemporânea/ Grupo” pois era vetada a minha exposição explícita como artista, uma vez que era funcionário da Secretaria Municipal de Cultura.

O anexo 09 – Resultado do Festival de Dança do Triângulo 2010 – apresenta as observações da comissão de seleção⁵¹ quanto à proposta do trabalho e o percurso pretendido do grupo na hibridização de linguagens e ressignificação dos códigos da cultura negra. Luciane Silva aponta que “O trabalho coreográfico, em seus elementos chave, mesclando algumas referências das danças afro, como a capoeira e mesmo *break dance*, é adequado e evidencia de maneira clara o tema enunciado”. (SILVA, 2010). Sigrid Nora coloca que a cena apresenta “composição com saudável mistura de linguagens” (NORA, 2010). Já Alex Silva ratifica que “o trânsito de linguagens propostas no release acontece” e avalia a presença dos regadores: “Gosto da apropriação e do deslocamento do uso do objeto em cena convencionando o seu uso em outro lugar para além do que o objeto representa por si só e sua exploração” (SILVA, 2010)

Entre o processo de seleção até a apresentação no dia 30 de outubro, primeiro dia da mostra amadora, tem-se um intervalo de dois meses. Tempo importante para que o grupo amadurecesse os apontamentos da seleção e se preparasse para deixar seu recado artístico nesse que foi, pelo menos para os debates sobre cultura negra, o mais relevante dos festivais.

Ratificando o já apresentado caráter pedagógico do festival, é fundamental ressaltar as particularidades do Fórum de Debates do Espetáculos, que assim como o Seminário Movimento e Método, representava uma das mais significativas ações educacionais e formativas do evento. Sempre nas manhãs seguintes às apresentações, os grupos construíam um momento de diálogo junto à comissão de especialistas convidados a cada edição. Por meio de uma exposição oral quase informal, os grupos tinham a oportunidade de ouvir e falar sobre os processos de criação, das escolhas estéticas, além dos aspectos técnicos de cada obra coreográfica apresentada. Em um ambiente favorável às discussões da dança, sobretudo no campo da formação de dançarinos e coreógrafos, esse Fórum de Debates, ao longo dos anos do Festival de Dança do Triângulo, configurou-se como uma das mais férteis atividades que favoreceram sistematicamente o aprimoramento técnico e estético dos grupos e companhias de dança da Uberlândia e demais cidades que participam do Festival. Nessa edição, o Festival recebeu na Comissão de Especialistas, o bailarino paulista Arilton Assunção, o curador Ernesto Gadelha e novamente a Pesquisadora Sigrid Nora como membro reconduzida da Comissão de Seleção, numa perspectiva de continuação do olhar formativo dos grupos e dos trabalhos.

⁵¹ Recitamos a comissão de Especialista do Festival de Dança do Triângulo de 22ºed.20102010: Sigrid Nora que atuou como âncora das duas comissões, Alex Silva e Luli Ramos.

A crítica do jornalista Carlinhos Santos pode ser considerada uma síntese dos apontamentos realizados pela comissão, mas consideramos ser fundamental ir além para os debates estéticos e pedagógicos engendrados nessa pesquisa.

O primeiro trabalho apresentado, do grupo TerraCotta Dança Afro Contemporânea, evidenciou uma faceta significativa da dança überlandense. O ambiente composto por matrizes de dança afro e do movimento das ruas está explícito na obra Roda D'Água-Quedas e Vapores. Pelo viés da contemporaneidade, o grupo organiza uma dramaturgia que inclui estas referências e cita, ainda, informações do norte-americano Stomp. O efeito visual da composição, o uso dos regadores em diferentes procedimentos, a movimentação espacial e os figurinos, fortalecem a performance do grupo. Há uma evidente organização de pensamento coreográfico, potencializando esta dança para novas investidas. (SANTOS, 2010)

Tendo sido o primeiro grupo a se apresentar na noite, a performance do TerraCotta foi permeada de contratempos e insegurança pela falta de um integrante que não pode se apresentar. Gadelha ressaltou a qualidade técnica da execução e a capacidade de incorporar e apropriar do vocabulário de gestos da dança contemporânea. Enfatizou utilização do espaço em exploração dos diversos níveis e além do significativo trabalho de chão. Todavia, chamou a atenção sobre certas passagens na coreografia que apresentava uma orientação espacial com demasiada tendência à frontalidade. Ressaltou que a desconstrução do frontalidade da cena implicaria na maior riqueza na construção de um espaço próprio para a obra, tendo em vista que o espaço no palco não está definido em razão de uma convenção entre palco e plateia. “Esse é um espaço que a gente constrói como o nosso movimento, o movimento da gente é que virtualiza o espaço. Ele projeta um espaço possível que não está dado ali a priori.” (GADELHA, 2010).



“Roda d’água – quedas e vapores”, TerraCotta Dança AfroContemporânea no Festival de Dança do Triângulo 22ºed.2010 - 29.Out.2010. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo SMC Uberlândia.

A questão que volta para a reflexão do grupo é como a aproximação com a dança contemporânea, as vivências em outras linguagens da dança e a própria bagagem dos dançarinos na dança de rua pode ter estabelecido esse apego ao desenho frontal de cena. Nos perguntamos se ao ressignificar os elementos da cultura negra, talvez o espaço tradicional das performances culturais de matriz africana – rodas, filas, semicírculos e outros, poderiam ser fonte de estudo para se pensar novas possibilidades de se compor com o espaço da cena.

Contundentemente eficaz nas suas observações, é na relação com os elementos cênicos que a crítica de Gadelha parece efetiva, apontando a fragilidade do trabalho e refletindo sobre os processos que ainda faltavam ao grupo para um amadurecimento artístico.

Em alguns momentos eu me perguntei sobre a utilidade dos objetos cênicos, os regadores. Me perguntei se isso era realmente necessário para vocês falarem do que vocês estão falando, ou seja o tema que tem a ver com água. Me perguntei como vocês poderiam ter trabalhado esse elemento no corpo de vocês, já que era uma dança super vigorosa, eu diria até atlética. (GADELHA, 2010).

Em uma outra perspectiva sobre a relação dos objetos cênicos, Sigrid Nora apontou que houve na composição uma preocupação evidente com a organização do espaço, do figurino e um cuidado com o corpo dos dançarinos dentro e fora de cena, inclusive na seleção dos movimentos dentro da gramática gestual da história do grupo. Destacou a importância do enunciado sonoro da coreografia e apontou objetivamente as falhas de sincronia que comprometeram o conjunto no início da performance.

Sobre o fato de a coreografia apresentada ser um recorte de um trabalho maior e sobre a questão do objeto, Sigrid coloca:

Eu acho a ideia do adereço, do objeto cênico, eu consigo entender esse recorte do trabalho individualizado e único. A cena fala sozinha. Eu destaco uma coisa que me cai muito bem: O vigor físico e a fisicalidade do elenco no contraponto do objeto que é leve, sensível de caráter mais feminino. É essa contraposição que permite poética do trabalho. A ideia do regador e o som de água que remete ao universo da suavidade e da leva em contraposição a energia da dança jovem e dos hormônios que estão borbulhando em cena. (NORA, 2010)

De volta para o seio do grupo a questão é refletida a partir de como, nas manifestações de matriz africana, os objetos e adereços cênicos cumprem função significativa no contexto das narrativas e simbologias. Ao observar o bastão do capitão do congado, o facão no pé do capoeirista até o *Osès* do Orixá *Xangò*, por exemplo, é

possível perceber como o objeto que está fora do corpo pode se tornar extensão deste e estabelecer dilatações desse corpo, principalmente no espaço da dança cênica. Seguimos construindo os saberes.

A comissão ressaltou que foi perceptível e bem resolvida a apropriação nos corpos dos bailarinos de uma escrita gestual da dança contemporânea por meio do desejo de dialogar com diferentes matrizes para além dos códigos da cultura negra. Entretanto, o que sublinha a natureza ‘contemporânea do trabalho se dá em duas dimensões. A primeira, que se refere à dramaturgia, pode dar conta da noção de contemporaneidade do trabalho na articulação de um tema coreográfico que convida o espectador para uma reflexão pontual e relevante, sendo, nesse caso, a água como um elemento universal ao mesmo tempo que encerra significados próprios em diferentes culturas. Em seguida, a narrativa que se estabelece nos arranjos da cena e dos recursos cenotécnicos, além das individualidades que, mesmo numa execução coletiva deixam claro os percursos pessoais e as informações que cada um traz em seus corpos, na sua dança e na sua posição no mundo. “A questão da contemporaneidade não está na apropriação de movimentos de outras estéticas e sim na organização das informações que cada um de vocês trazem individualmente no corpo” (NORA, 2010)

Outras questões que considero importante pontuar, do ponto de vista político, se referem à minha dupla participação nesse festival enquanto Coordenador Artístico/Pedagógico e como diretor do Grupo TerraCotta. De acordo com o Regulamento do Festival, membros da Comissão de Concepção e Execução do festival só poderiam participar com trabalhos na mostra amadora, preservando certa imparcialidade da comissão na seleção dos trabalhos. De mesma forma, trabalhos ligados a membros da SMC e à organização do Festival ficam impedidos de ser contemplados com o Prêmio Estímulo oferecido aos dez trabalhos de maior relevância. Dessa forma, meu nome não constava em nenhum material do grupo enviado ao festival e, mesmo após avaliações elogiosas, o grupo não poderia ser indicado ao referido prêmio. Também por conta de impedimentos do regulamento, mesmo apresentando, segundo a comissão, trabalho de envergadura técnica e artística, o grupo não poderia se apresentar na categoria prisional, que assim como no Prêmio Estímulo, recebia certo valor de incentivo financeiro.

Entretanto, após as primeiras falas da comissão de especialistas e da interlocução com os integrantes do TerraCotta, foi questionada a presença do diretor coreográfico do grupo, momento em que Claudio Henrique de Oliveira toma a palavra e revela de fato de quem é assinatura daquele trabalho artístico apresentado.

Eu queria falar de questão de formação política. Lembrando que eles [Referindo-se aos integrantes do TerraCotta] estão tímidos em falar quem é o coreógrafo do grupo... é o Dickson Duarte que está aqui. Eu acho interessante colocar a questão que o Dickson trabalha na SMC e trabalha junto com todos nós alavancando a dança da cidade. Por ser da secretaria não se pode falar o nome dele. Por que? Acho justo que se coloque o nome dele pois essa condição de ter alguém da Secretaria de Cultura quem tem um grupo na cidade participar do Festival foi definido no Fórum de Dança e a princípio o Fórum é soberano inclusive sobre as questões do próprio Festival. Então meninos, vocês não precisam ficar com receio de falar do diretor de vocês. (OLIVEIRA, registros sonoros – 01/09/2010. FDT/22ºEd.

Para além de se configurar de fato como uma ação política, essa interlocução abriu precedente para que eu pudesse me posicionar, na condição de diretor do grupo, e revelar quais eram as circunstâncias tanto técnicas/estéticas quanto sociais que os integrantes estavam inseridos. Também pude apresentar uma outra condição que perpassou toda a existência do grupo, que foi o apoio de uma rede de solidariedade de outros profissionais da cidade que contribuíam na formação técnica e humana daqueles jovens, no intento de desvelar a eles as possibilidades da dança enquanto linguagem cênica. Além de Claudio Henrique, que naquele momento ministrava aulas de dança contemporânea, estavam presentes a professora e diretora Claudia Bittencourt, proprietária do Centro de Danças Talentos - onde recebiam bolsa integral para aulas de jazz e clássico - e o professor Eduardo Lopes, que ministrava ao grupo aulas de dança moderna e consciência corporal.

Do ponto de vista artístico, pude dizer sobre o nosso posicionamento pedagógico em respeitar o percurso formativo individual no caminho da desmaterialização dos signos da semântica da cultura negra, proveniente do lugar das tradições que estavam sendo permeadas pela dança contemporânea. Nossa olhar foi no sentido pedagógico em “não queimar etapas para o entendimento de dança de cada um e não retirar as referências próprias deles no que se refere a bagagem que trazem do danças negras.” (PIRES, 2010)

Mesmo num contexto de dança contemporânea, que naquele momento se fazia pelas prerrogativas postuladas pela crítica Helena Katz – como citado no capítulo 2 - naquele momento era importante preservar algumas questões, principalmente na organização do pensamento cênico.

“Todos nós professores deles tivemos o cuidado de respeitar o tempo e cada um e não atropelar os processos. Porque estão de fato dança [dança cênica] apenas há um ano meio. Para que não ficassem sem referências deles próprios na organização da cena. A própria questão do frontalidade é nesse momento uma necessidade deles para se pensarem no espaço da cena. O trabalho deles ontem é uma demonstração valorosa das possibilidades de uma ação colaborativa entre pessoas da dança.”(PIRES, 2010)

Nos anos seguintes, os trabalhos do TerraCotta apresentados no Festival ganham novos direcionamentos e apresentam outras temáticas e desejos investigativos. Entretanto, é fundamental ratificar que, por essa aproximação de linguagem, esse trabalho é o mais expressivo do grupo no trato com elementos da cultura negra de tradição, o que influenciou o desenvolvimento da coreografia *Mash Up Brasil* que compõe o projeto Dançando a Nossa Cor, objeto de análise da segunda parte desta pesquisa.

3.6 A REMONTAGEM DO ESPETÁCULO “HOMENS” DA RUI MOREIRA CIA DE DANÇA – DESAFIOS ESTÉTICOS E PEDAGÓGICOS

Como resultado das reverberações do icônico Festival de 2010, ‘O corpo Negro e suas Identidades’, para a edição de 2011, Rui Moreira propõe para a SMC uma ação desafiadora. Após ter contribuído por anos nas ações pedagógicas do evento, propõe realizar ação de cunho artístico, tendo em vista o desejo de trabalhar com artistas negros de Uberlândia, que chamaram sua atenção no último ano, atendo-se à movimentação dos corpos negros, sendo a maioria oriundos dos grupos formados a partir de projetos sociais, Rui intentava estabelecer proximidade com esse fazer em dança que, segundo ele, era uma especificidade de Uberlândia. Uma dança feita a partir de corpos negros reconstruídos pela arte numa perspectiva de formação para a vida. Cenário que fica evidente na cidade nas primeiras décadas do ano 2000, quando os pioneiros da dança de rua, após declínio do auge do Festival de Dança no formato competitivo dos anos 80 e 90, assumem territórios de formação. Sobre esse aspecto, o sociólogo Márcio Bonesso evidencia:

Com a decadência dos festivais de dança na cidade grupos coletivos perderam motivação para se manteres ativos. [...] jovens bailarinos tornaram-se professores e oficineiros de dança de rua migrando seu exercício artístico para dentro de ONGs, centros de formação, companhias de dança e academias esportivas. Com a dança de rua adentrando esses espaços educacionais houve uma plasticidade de alguns professores em fundirem as técnicas corporais desse estilo com outros estilos, como o axé, samba-rock, funk, pagode e, principalmente, dança contemporânea. (BONESSO, 2018, p.320)

Dessa forma, Rui propõe a remontagem em Uberlândia do espetáculo “Homens”, que teve estreia em 2004 e originalmente foi dançado pelo elenco da Cia. SeráQ., de Belo

Horizonte. A ação na íntegra consistiu no formato de residência artística com duração de 90 horas, que articulou técnicas de danças modernas e contemporâneas acadêmicas, mescladas com danças urbanas, rumo à recriação coreográfica do espetáculo. Entretanto, por se tratar de uma ação do poder público que envolvia inclusive o pagamento de cachê, não foi possível a realização de convite direto aos grupos e foi aberta convocação por edital para a seleção de seis bailarinos, do sexo masculino, e um músico para interagir ao vivo com o elenco. O processo de seleção foi feito por meio da análise de cartas de intenção, entrevista e audição prática. Como redigir uma carta de intenção? Desafio para os meninos de TerraCotta e para os outros participantes.

Foram selecionados Erickson Damasceno e Gustavo Henrique, do TerraCotta, considerando o padrão de movimentos que mesclavam dança afro, capoeira e dança contemporânea; foram selecionados Alysson Aparecido, Emerson de Jesus, do Grupo Manos do Hip Hop, e que apresentavam movimentação herdada do movimento da dança de rua da década de 90, além de Iago de Souza e Márcio Leandro, que representavam o movimento das danças urbanas, marcado pela dança B. Boy. Iago e Márcio, sendo corpos não negros. Corpos enegrecidos pelo contexto social, que emergiam pela assimilação cultural das matrizes negras ressignificadas nas práticas artísticas, trabalhadas nos projetos sociais.

Processo de remontagem que também foi desafiador para mim. Além da coordenação dessa ação na Secretaria de Cultura, responsável por inúmeras outras ações do Festival de Dança, passei a atuar, a convite de Rui, como assistente de direção, uma vez que meu trabalho de pesquisa estética e acadêmica já apresentava um histórico com os temas que envolvem os corpos negros nas dimensões artísticas, educacional e social. Desafiador, contudo, tendo em vista a demanda de trabalho, tanto técnico quanto artístico, no curto período da residência para essa remontagem. Sete dias exaustivos marcaram essa ação que, para além do intercâmbio com artistas locais, oportunizou sobretudo a troca de experiências técnicas, estéticas e poéticas entre Rui e o elenco, sobretudo articulado como os territórios negros, no que tange à formação desses corpos e à materialidade das matrizes dos movimentos. Num processo de bricolagem, Rui editou e organizou as experiências do grupo, criando textos coreográficos que abordam questões psicológicas e filosóficas “masculinas”, tendo como ponto de partida mitos como o de Narciso, símbolos como o espelho e o reflexo e sentimentos como orgulho e vaidade, gerando imagens que estimulam uma leitura para a subjetividade do movimento e uma possibilidade de inversão do olhar para os corpos negros, numa perspectiva de

empoderamento e reposicionamento social. Apesar de diversos problemas estruturais - o desgaste do elenco pelo trabalho de cerca de 10 horas diárias - essa experiência se configurou como uma das mais importantes para o TerraCotta, tanto no campo pedagógico quanto artístico, pois pela primeira vez, Erickson e Gustavo se arriscaram como intérpretes fora do ambiente estrutural e conceitual do grupo. Situação que exigiu deles a compressão ampliada dos seus papéis enquanto artistas em formação, seus históricos enquanto jovens negros de periferia e a percepção à frente das possibilidades que se anunciam. Se viram fora, ao mesmo tempo em que estavam essencialmente dentro, considerando a articulação como outras referências negras num contexto de uma montagem profissional.

Na narrativa de Gustavo Henrique Limírio, sobre o processo, fica evidente como a cena se torna lugar de múltiplos reconhecimentos:

[...] antes eu tinha uma visão totalmente diferente, porque quem tá em cena não está vendo o que está acontecendo. Sempre tem o olhar do diretor ou do coreógrafo que está por fora e ele sabe o que está acontecendo e o que não está. A gente que está dentro de cena muitas das vezes não reconhece o que ele tá querendo falar. Agora participando de um projeto de remontagem de um espetáculo e estar dentro da cena e poder olhar a outra cena também, é muito importante. (LIMÍRIO, 2011, Oficina de Capacitação – FTD/23ºed. 2011 - 7:43/8:16)

Enquanto perspectiva de formação e profissionalização no campo da arte, Erickson Damasceno reflete:

Mas com esse trabalho agora com Rui Moreira, tá me animando muito cada vez mais a seguir nessa vida, nesse mundo da dança, que foi uma coisa inesperada, coisa que nunca tinha feito na vida que era uma residência [artística] assim ainda com Rui Moreira, com um espetáculo bem premiado como é espetáculo Homens. (OLIVEIRA, 2011, Oficina de Capacitação – FTD/23ºed. 2011)

Para além de sua carreira artística enquanto bailarino, diretor e coreógrafo, a trajetória de Rui se faz consideravelmente no campo da formação. Tanto nos contextos das escolas e festivais de dança, quanto nas ações sociais e de difusão da arte negra, Rui construiu nesses últimos anos, em diferentes continentes – principalmente na África – uma relação com a construção de corpos potentes para a dança. Especificamente para esse momento é fundamental reconhecer a potência dessa ação em Uberlândia, numa dimensão que valoriza o bailarino local e seus saberes, mas oferece uma outra informação de dança que ressignificou o conhecimento corporal, estético e conceitual desses jovens corpos negros. Rui avalia o processo, sob o ponto de vista pedagógico, concluindo que:

Toda pessoa que trabalha com o parâmetro do desempenho físico, tem muito claro que o resultado não depende única e exclusivamente de um momento como é a apresentação. A apresentação realmente explicita parte do resultado, mas o resultado está implícito numa série de detalhes do processo. [...] até a sequência de depoimentos de falas dos bailarinos e artistas envolvidos mostra que existe uma evolução, que existe um pensamento que foi iniciado, provocado a partir dessa ação vai continuar a ser desenvolvido no processo de cada um. (MOREIRA, Oficina de Capacitação – FTD/23ºEd. - 9:53 / 11:25)

Assim, a remontagem de “*Homens*⁵²” estreou em 1 de novembro, na programação oficial do Festival de Dança do Triângulo, 23ª edição, e apresentado amplamente à comunidade da cidade de Uberlândia no dia 26 de novembro de 2012, no teatro Rondon Pacheco, como parte da Programação de Comemoração do mês da Consciência Negra.



“*Homens*”, Rui Moreira, remontagem do espetáculo no Festival de Dança do Triângulo 23ª ed/2011. Participação dos bailarinos do TerraCotta Erickson Damasceno e Gustavo Henrique. 1.Nov.2011. Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo da SMC Uberlândia.

O jornalista Carlinhos Santos dedica publicação de nota específica do trabalho, (anexo 09), enfatizando as reverberações que se anunciam nos corpos dos bailarinos e de seus respectivos grupos. O redimensionamento da experiência artística, que se faz enquanto pedagogia para corpos em formação e em descoberta das potencialidades da arte, enquanto espaço de autorreconhecimento.

Mas há muito mais. *Homens* amplia as contaminações e replicações elaboradas pelo corpo contemporâneo que dança. A dança de Rui e seus rapazes explora contatos, tem frente e fundo, tem lapidações. No jogo de espelhos, explora espaços cênicos e corporais alargando as variações e os vértices deles, polidimensionando a dança que se vê. É como se o movimento começasse num corpo e terminasse no terceiro ou quarto, alinhado e unido, repercutido. (SANTOS, 2011 – Registros do FTD/23ºEd.2011)

⁵² Também financiado com recursos do Programa Vivo em Cena, a remontagem do espetáculo enquanto ação formativa foi consideravelmente documentada e parte desse material está disponível nos seguintes links:
Teaser do espetáculo: https://www.youtube.com/watch?time_continue=45&v=y04VKpl4tmg
Making of: https://www.youtube.com/watch?time_continue=820&v=T42F6zuvael
Oficina de capacitação artística: https://www.youtube.com/watch?time_continue=705&v=9uxGiX0_pb0

De fato, muitos desdobramentos aconteceram. Para além de importante marca em seus currículos artísticos, essa experiência com Rui redirecionou o olhar estético, o pensamento crítico dos integrantes do TerraCotta. Sendo os mais velhos do grupo e com relativa experiência frente aos outros integrantes, o trabalho deles, que também eram ensaiadores do grupo, ganha outras prerrogativas. Para mim, enquanto diretor do TerraCotta, percebo que, apesar de terem já participado de processos de criação para a montagem de espetáculos de longa duração, a experiência de trabalharem com outros coreógrafos como Rui, de experiência no campo artístico mais acentuada e abrangente que a minha, foi essencial para o amadurecimento técnico, artístico, humano da dupla.

Como metodologia de escrita ou mesmo como processo para revisitar memórias, imagens, sensações e percepções, esmaecidas nas experiências de um percurso artístico, o desenvolvimento desse capítulo foi um bom desafio afetivo. O desejo de agregá-lo nesse lugar, no qual considero como componente final da primeira parte do texto da tese, no qual busquei construir um itinerário dos percursos estéticos e formativos dos corpos negros no contexto de Uberlândia.

Este capítulo, como intenção buscou recolocar os recentes rastros das minhas produções artísticas, realizadas com o Grupo TerraCotta, buscando reconhecer influências técnicas e estéticas advindas de diversificadas fontes. Essas referências que compõem minhas memórias estéticas e políticas, versam desde o aprendizado com o Grupo de Dança Afro da UFU, a experiência na gestão pública enquanto coordenador do setor de Danças da administração local até a audiência qualificada de obras de referência negra atemporal, no campo da dança, com destaque para os criadores Rui Moreira, Ismael Ivo e Luiz de Abreu.

Essa busca tem a pretensão de sublinhar ao leitor, nos próximos capítulos, a razão de ser dessa pesquisa, a qual busca investigar o Projeto Dançando a Nossa Cor como espaço de formação tanto para os integrantes do grupo quanto para estudantes e professores, em diferentes contextos da escola enquanto processo de educação formal. Buscando do leitor a corresponsabilidade pelos processos de reflexão, me permitiu a possibilidade de alternar entre uma linguagem técnica-analítica-descritiva e em breves devaneios-poéticos-narrativos na construção da estrutura do texto.



Programa Cultura na Comunidade InSolusdeDança

Anexo 07 – “Projeto InSolusdeDança” – Folder edição 2010 – Grupo convidado

Em seu terceiro ano de atividades, o Projeto InSolusdeDança, ratifica seu compromisso de figurar como uma referência da dança negra contemporânea e das suas conexões com o fazer da dança em Uberlândia. Conceitualmente, o projeto busca estabelecer intercâmbio com artistas da dança que apresentam em sua trajetória artística o trabalho solo ou que, em algum momento, tenha apresentado esse formato para o seu fazer.

Em 2010, Projeto InSolusdeDança traz a Uberlândia Júnia Bertolino com uma abordagem das Danças Brasileiras e Afrodescendentes. A artista é uma referência da militância da dança principalmente quando se refere a Cultura Negra e as articulações na contemporaneidade. Reconhecida também por sua grande atuação nos processos de reflexão, Júnia vem publicando inúmeros artigos, textos e livros que tangenciam esta temática.

“A Cultura negra tem um potencial inesgotável de manifestações populares, as quais mostram a beleza da cultura afro-brasileira com os inúmeros ritmos, danças, músicas e instrumentos musicais, costumes e crenças transmitidos desde os primórdios. Por isto, pesquisar esses valores e, principalmente a dança afro, é relevante pois estimula e incentiva o culto às nossas origens promovendo uma maior conscientização e preservação do tão rico costume.

Atualmente a questão da diversidade, ou seja, saber lidar com a diferença (cultural, gênero, cor, crença, econômica, social e política) seja ela qual for, é o grande desafio para humanidade no século XXI. Portanto poder trabalhar um aspecto da cultura negra neste momento é importante e enriquecedor.

Alema destas medidas, é oportuna a atividade de dança afro nas escolas pois os afrodescendentes e os diversos educadores estão preocupados e atentos também à discussão que envolve a Lei 10.639/03, que estabelece a obrigatoriedade do ensino da história da África e da cultura afro-brasileira nas escolas, pois acreditam ser uma boa oportunidade para ensinamento e divulgação da dança afro, além de possibilitar também parcerias institucionais. E ainda essa trabalho de reconhecimento e valorização da dança afro é um convite para que todos façam uma série reflexão sobre a importância do bem imaterial no país, apontando políticas públicas eficazes capazes de contribuir para manutenção desta tradição” diz Júnia Bertolino.

O Projeto InSolus é uma realização da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, por meio da Diretoria de Cultura / Setor de Danças / DIAAFRO, resultado de um comprometido diálogo com as anseios do segmento de dança da cidade. Em 2010, o projeto se afina também com a temática do Festival de Dança do Triângulo, buscando fundamentar e refletir a cultura negra, tendo a dança como veículo de proposições.

secretariamunicipaldecultura-diretoriadecultura-setordedanças-diaafro
informações: 3236-8011 / 3239-2450 - danca@uberlandia.mg.gov.br



foto: Netun Lima

júnia bertolino

belo horizonte

cia baobá de dança - minas



08 a 10/07/2010 - 14h – Oficina Cultural Curso Prático de Danças e Ritmos Afro-brasileiros

O curso tem como objetivo abordar a cultura negra através das danças, sons, musicalidade e imagens de referência afro-brasileiros. Divididos em dois momentos, as atividades práticas propõem Exercícios de Vibração Corporal (trabalhando aquecimento, soltura, consciência rítmica e vitalização de circulação); Exercícios de rotação das articulações (desbloqueio energético e lubrificação das juntas); Posturas básicas de Danças Antigas (equilíbrio, força e resistência); Sequências básicas de danças-afro (Afroé, Congado, Orixás e Contemporâneo); Interpretação Rítmica; Jogo do dançarino-ator; Indumentária e figurinos das Danças Negras e Trabalho de Criação do Movimento. Todo o curso será percussão pelo Grupo Tabinha de Uberlândia.

30 vagas

Certificação 16h/aulas

Inscrições gratuitas de 01 a 05/07/2010 - 13h às 17h – Casa da Cultura

Júnia Bertolino

Com formação em Comunicação Social (jornalismo) e Antropologia, com especialização em Estudos Africanos e Afro-brasileiro, Júnia iniciou-se na dança afro em 1995, no Centro Cultural da UFMG com o professor Evandro Passos, criador da Cia. de Dança Afro-brasileira Bataka. Nessa época, foi convidada para ser uma das bailarinas da Bataka com a qual viajou para apresentações na Itália, durante o Festival Internazionale del Folklore, em Roma (2004). Foi bailarina convidada dos espetáculos “Brasil Mestiço” (1996) e “Kizomba – 500 anos”, da Cia. Danc’Arte de Marlene Silva. Em 1997, integrou a Cia. de Arte Primitiva, dirigida pelo Mestre João Bosco, com quem aprimorou sua técnica na dança. Até que em 1999, fundou junto com Jorge Afrika e William Silva a Cia. Baobá de Arte Africana e Afro-brasileira. Também é capoeirista da Associação Cultural Eu Sou Angoleiro (Mestre João Bosco/Belo Horizonte-MG) onde atua há mais de 10 anos, sendo jornalista responsável e editora da Revista da entidade. Atualmente faz parte da Diretoria de Artes do NEGRARIA – Coletivo de Artistas Negros/as e da Comissão Fórum Regional de Performance Negro - Minas.



foto: Netun Lima

08/07/2010 – 19h30 – Oficina Cultural – Entrada Franca Palestra - A Corporeidade Negra nos Processos Contemporâneos de Criação

Será abordado o conceito de dança afro-brasileira; Identificação de algumas danças presentes no território brasileiro; Fundamentos e valores importantes na dança afro a partir da cosmovisão africana; Forma de transmissão do conhecimento; Ensino formal Eurocentrista x Realidade Sociocultural; A relevância de preservar os bens imateriais, identificando ações e políticas públicas voltadas para essas manifestações.

09/07/2010 – 20h – Teatro Rondon Pacheco - Entrada Franca Espectáculo Corporeidades Negras - Cia Baobá de Dança - Minas Mostra inSolus de trabalhos locais Júnia Bertolino e Grupo Tabinha

A performance Corporeidades Negras apresenta, através da dança, teatro, poesia e canto, referências ao cotidiano do homem moderno que busca, no sagrado, forças para enfrentar as dificuldades e obstáculos do dia-a-dia. Nesta performance, encontramos um forte destaque para questão do gênero, seja na participação feminina na construção da sociedade ou no luto pelos seus direitos. Com poemas de Mestre Pastinha, Conceição Evâncio ou de autoria própria, também cantos, a pesquisa caminha a partir da cultura popular brasileira.

10/07/2010 – 19h30 – Pátio Oficina Cultural - Entrada Franca Aula espetáculo de encerramento

Apresentação de Júnia Bertolino juntamente com os alunos do curso e jam session de improvisação - entrega de certificados - atividade percussão pelo grupo Tabinha.

O grupo Tabinha é formado por 17 crianças e adolescentes do bairro Patrônio, de Uberlândia, Minas Gerais. O Grupo foi formado em 1998 através da escola de Samba Tabajara pelos voluntários, Julio Cesar de Oliveira, Neirimar Silva, João Rodrigues e Berenice Beleza por isso o nome Tabinha. O grupo, além das apresentações artísticas e atividades culturais, realiza oficinas de canto, canto e percussão, onde o tambo é o instrumento principal do grupo, no qual os meninos deixam a "rua" e ganham os "palcos" produzindo espetáculos de rara beleza para todos que os assistem.



Convites para o espetáculo no Teatro Rondon Pacheco também podem ser retirados antecipadamente na Oficina Cultural (a partir de 1º de julho).

InSolusdeDança
julho 2010



Carlinhos Santos é jornalista e crítico de arte. Tem formação em História e Jornalismo, com especialização em Corpo e Cultura, enfocando a crítica em dança. Atualmente é mestrando em Teoria na Universidade de Caxias do Sul (RS), com o projeto Corpo, Dança e Educação – Ensaio Epistemológico, e também assina a coluna 3por4, dedicada ao jornalismo cultural, no Jornal Pioneiro, em Caxias do Sul (RS). Aqui neste espaço ele escreve sobre o Festival de

Dança do Triângulo 2010.

Um mestre no festival

Por Carlinhos Santos, jornalista e crítico de arte (01/11/2010)

Nem se tratava de trocadilho para “o homem é o lobo do homem”, mas ao ensinar, numa de suas tantas falas, que o homem é o remédio do homem, Mr. Longa Fo deu a senha de como sua passagem pelo 22º Festival do Triângulo deverá ser lembrada. Bálamo de sabedoria, unguento de experiência, este senegalês cruzou o Atlântico, como muitos outros negros da diáspora, para revigorar a ágora de conversas, a roda das trocas, durante os encontros do seminário pedagógico, nas oficinas ministradas, no cruzar de olhares, toques, entre alôs, ça vás, bonjours e good mornings. Desde que chegou, foi a tudo que podia. Dançou, cantou, comeu arroz, feijão, quiabo, galinha e polenta, na casa de Iara, do Terno Moçambique Estrela Guia, no São Jorge. Foi ao Sabiazinho, às praças, à televisão. Em sua passagem por Uberlândia, Longa Fo distribui generosidade e informação.

Quando falava, Longa Fo usava mais do que a voz. Logo no primeiro dia, ao explicar a semelhança dos passos do balé com algumas danças africanas, uso o corpo. Sim, Longa Fo é pura corporeidade. Professor de teatro e dança do Centro de Pesquisas Avançadas em Dança, assistente da bailarina e coreógrafa Germanie Acogny, diretor artístico da École de Sables e da Cia Jant-Bl, ele discorreu em torno de muitas vertentes do pensamento sobre a dança, os recursos para se dançar, a pedagogia do movimento, as heranças culturais negras, as matrizes, a diáspora, os reencontros.

Em outra de suas tantas lições, falou que, em seu país, quando morre alguém, é comum dançar de ombros abertos e olhar altivo. Assim, espanta-se a melancolia, toma-se coragem. Entre uma fala e outra, também sorria muito.

Nos debates em torno do tema central do festival, O Corpo Negro e Suas identidades, o coreógrafo e bailarino reivindicou proximidades entre os homens de pele negra de lá e de cá. Sua vinda foi um pequeno gesto da organização do festival neste sentido.

E como foi bom conviver com Longa Fo nestes dias! Sem maniqueísmos, ensinou que a visão sobre a escravidão é diferente lá em cá. São culturas dispareces, com proximidades e peculiaridades. Nas oficinas ministradas, não parou de dançar. Ensinou o tempo todo. Tinha a maestria de tocar cada bailarino, sugerindo a melhor postura para a execução dos passos que estava demonstrando. E, vez em quando, tocava os tambores, conclamando energia à roda.

Ao contar sobre seu universo familiar, Longa Fo lembrou que seu povo aprendeu sempre a dançar pela dignidade, pela resistência. Falou que, numa das tantas variações da dança afro, os movimentos devem ser graciosos, pois se está falando com deus, com deuses. Também explicou que não existe uma dança negra, que são muitas danças. Em suas colocações, mais de uma vez aproximou a dança da oração. Falou que ainda que existem mistérios nesse universo, que “existem coisas que se pode dizer e outras que não se pode dizer”. Fala de sábio, oráculo e mantra para o cotidiano.

Longa Fo personificou um dos eixos temáticos do seminário pedagógico, matrizes e reverberações. Matriz de informações em torno da etnia negra, suas aulas pulsantes em dignidade deverão reverberar entre os que conviveram com ele durante o festival. Mais de uma vez, ao ouvir atentamente as falas dos integrantes dos debates, fazia interlocuções sempre precedidas de agradecimentos e elogios. Mensageiro do continente-mãe, com sua presença eloquente ele reaproximou os afro-descendentes überlandenses e demais participantes do festival.

Nas falas finais dos encontros na oficina cultural, julgou os encontros, as conversas, as apresentações dos grupos amadores e profissionais de uma riqueza ímpar. Avaliou os sete dias de festival como um a grande festa, uma celebração. E pediu, sugeriu, quase exigiu com sua docura, que os diálogos do seminário pedagógico, as conversas entre especialistas, coreógrafos e bailarinos coordenadas pelo seu afável e zeloso amigo Rui Moreira, fossem editados e publicados. E o pedido de um mestre desses deve ser encarado como missão.

Disponível em: <http://www.uberlandia.mg.gov.br/2014/secretaria-pagina/23/1069/secretaria.html>

Acesso em 04.Nov.2017

Anexo 09 – “Roda d’Água – Quedas e Vapores” – Resultado e avaliação das propostas dos grupos selecionados para o Festival de Dança do Triângulo
22º ed/2010, de Dança do Triângulo - 22ª edição - Matrizes e Reverberações
O Corpo Negro e Suas Identidades na Dança Brasileira
de 27/10 a 02/11 - UBERLÂNDIA-MG



RESULTADO DO FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO 2010

Ficha de Avaliação - Final

Nº Inscrição : 294 B

Coreografia : Roda d’Água - Quedas e Vapores

Tendência/Estilo : Dança Contemporânea

Categoria : Amador

Forma de Apresentação : Grupo

ESPECIALISTA	CONSIDERAÇÃO	Nota De 0 a 10
ALEX SILVA	<p>Elenco expressivo!! Figurino criativo!</p> <p>Jogo entre os bailarinos muito vivo!</p> <p>Presença cênica forte!</p> <p><u>O transito entre as linguagens proposta no release acontecem!</u></p> <p>Utilização do espaço de maneira sábia, elaborada!</p> <p>É por aí! <u>Gosto da apropriação e do deslocamento do uso do objeto em cena convencionando seu uso em outro lugar para além do que o objeto representa por só só e sua exploração.</u></p> <p>Tratamento cênico inteligente!</p> <p>A proposta exige uma preparação física de tônus bem alto, vocês os têm! Busque trabalhar mais força que vai valorizar ainda mais o que estão fazendo!</p> <p>Parabéns!</p>	9,00
LUCIANE SILVA	<p>O trabalho coreográfico, em seus elementos chave, mesclando algumas referências das danças afro, com capoeira e mesmo break dance, é adequado e evidencia de maneira clara o tema enunciado. A presença do "jogo" na coreografia também ressalta a presença de alguns elementos anunciamos na proposta. O fator "recontextualização" também aparece com intensidade, sobretudo na utilização do recurso cênico. Vale atentar para a presença em demasia desses elementos em algumas cenas e também à narrativas soltas e que se pretendem inventivas mas acabam desorientando o tratamento cênico. Os componentes demonstram desenvoltura na execução técnica, com poucas falhas individuais ou no conjunto. Atentar para a iluminação.</p>	9,00
SIGRID NORA	<p>Trabalho vigoroso, pulsante. Bons dançarinos.</p> <p>Composição com saudável mistura de linguagens.</p> <p><u>ótima performance, corpos bem alinhados. Alternância de dinâmicas, objetos cênicos bem utilizados.</u></p> <p>Como sugestão: repensar a finalização. Falta um contorno que não necessariamente seja um fechamento, entretanto, é possível pensar numa solução que valorize a obra, assim fico com a sensação de mal resolvido.</p> <p>Muito bom trabalho!</p>	8,90
TOTAL . . . :		26,90
MÉDIA . . . :		8,97

Tabela 02 – Análise das estéticas negra materializada nos Espetáculo Convidados do

Festival de Dança do Triângulo ,23^a ed./2010 - *Matrizes e Reverberações: O corpo negro e suas identidades.*

Espetáculo /Línguagem de comunicação	Proposta e argumento poético	Códigos e sinos da cultura negra agenciados	Contexto da encenação	Elementos estéticos	Suma de crítica Por Calinhos Santos
Balé folclórico da Bahia “Balé de Todas a cores” 38 artistas em cena. Apreciação do virtuosismo e excelência das execuções acrobáticas e coreográficas.	Trabalho para-folclórico do norte brasileiro com objetivo de ilustração da cultura negra pós-dispórfica.	Dança afro primitiva Dialogo com a gestualidade da mitologia africana. Samba de Roda, capoeira e outras referência da dança soteropolitan.	28/10 - 1º noite de espetáculos Ginásio Sabiazinho – Abertura Oficial do Festival.	Composição coreográfica frontal; Música percussiva ao vivo; figurinos, adereço e cenários alusivos à cultura negra tradicional.	“Nas sete variações coreográficas dançadas, há uma disposição à celebração da nobreza da herança cultural afrodescendente.”
Núcleo Artístico Luis Ferron. “Sapatos Brancos” 7 intérpretes em cena. Reflexão sobre universo do Carnaval e a valorização do bailarino da 3 ^a idade.	Trabalho de dança-teatro que apresenta a dramaturgia narrativa de corpos negros excluídos dos padrões da arte convencional.	Revisão a dança e gestualidade do Mestres-sala e da Porta-bandeira e das Velhas-Guarda do samba paulistano. O corpo negro idoso.	29/10 – 2 ^a noite de espetáculos Ginásio Sabiazinho – Abertura Temática.	Corpo nu; bota de salto auto praia; Trilha dialoga como a cantora negra Elza Soares e “Cassoulet Brancileiro”, samba em francês, sobre a feijoada.	“Ser negro é um contexto, pois além do matiz da pele há a matriz da vida.”
Cia Khoros de Dança “Radiografia Carioca” 5 bailarinos e 1 video-maker em cena. Possibilidades para aproximações de linguagens vídeo e dança no contexto da cultura negra urbana juvenil.	Trabalho que se aproxima da dança contemporânea sobre narrativas da juventude negra suburbana do Rio de Janeiro.	Coreografias vigorosas de street dance, capoeira e contato-improvisação. A periferia, corpo negro servil, o subemprego a violência racial cotidiana.	29/10 – 2 ^a noite de espetáculos Ginásio Sabiazinho – Abertura Temática.	Línguagem visual marcada por projeções de vídeo e trilha sonora incidenta. Figrininos representativos do universo suburbano.	“O universo da memória e das referências culturais urbanas e suburbanas toma outro rumo na irregularidade das amarrações cênicas, na fragilidade das movimentações corporais e na obviedade de algumas sequências.”

Tabela 02 – Análise das estéticas negra materializada nos Espetáculo Convídados do Festival de Dança do Triângulo ,23^a ed./2010 - *Matrizes e Reverberações: O corpo negro e suas identidades*.

Espetáculo /Linguagem de comunicação	Proposta e argumento poético	Códigos e sínos da cultura negra agentiados	Contexto da encenação	Elementos estéticos	Suma de crítica Por Calimhos Santos
Pape Ibrahima Ndiaye Kaolack. “Y'accuse!” Solo Contundente crítica política os processos violentos sofridos pelos negros nos países do oeste africano colonizados e escravizados pelos franceses	Trabalho de dança contemporânea que denuncia a violência imposta aos corpos negros e a privação da liberdade no processo de mobilidade entre países.	Sequências coreográficas viscerais com técnicas das danças tribais e dança contemporânea. Saltos, quedas, rolamentos. Escravidão, dominação política negra e o apartheid.	02/10 – Mostra Internacional – Encerramento – Ginásio Sabiazinho Oficial do Festival	Cena marcada por complexo desenho de luz. Figurino neutro. sons africanos tribais e áudios de noticiário compõe a paisagens sonoras que remetem a conflitos. Performer fala diretamente com plateia.	“Emoldurando sua dança por um discurso impactante e autobiográfico, o senegalês Pape Ibrahima Ndiaye fez da performance Eu Acuso, um manifesto por liberdade, igualdade e... fraternidade? Talvez não.”
Luiz de Abreu “Samba do Crioulo Doido” Solo Severa crítica social aos padrões midiáticos impostos aos corpos negros e a construção da identidade nacional brasileira.	Trabalho de dança contemporânea e videodança que questiona a (des)valorização política do corpo negro frente a cultura branca dominante.	Sem padrão coreográfico definido; desconstuição e ressignificação de imagens canônicas negras: a mulata, o erotismo e o carnaval. Ironia, sarcasmo e deboche são acentuados na montagem.	27/10 – Programa de Lançamento do Festival. Sessão Maldita – Teatro Rondon Pacheco.	Corpo nu; bota de salto auto prata; Trilha dialoga como a cantora negra Elza Soares e “Cassoulet Brasileiro”, samba em cantado francês, sobre a feijoada.	“Ser negro é um contexto, pois além do matiz da pele há a matriz da vida.”

Durante todo esse período da minha infância e adolescência, uma música sempre me acompanhava, me dava forças pra continuar, parar de pensar em suicídio ou outras coisas! Vocês devem conhecer os Racionais né, claro que todos conhecer ou já ouviram falar nos Racionais. Essa música se chama capítulo 4 versículo 3 e fala um pouco da realidade que eu vivi e eu sempre ouvia nos momentos tristes da minha vida. Mas também ouvia nos momentos felizes! E hoje estar aqui com você é um momento muito feliz e especial pra mim então vou colocar um trecho pra nos ouvirmos.

Nesse contexto, minha mãe vendo toda a situação deprimente temendo que eu percorresse o mesmo caminho do meu irmão ou do meu padrasto, me coloca nas aulas capoeira, que era bem pertinho de casa. Como não podia pagar as mensalidades e eu limpava a academia e cuidava dos alunos mais jovens. Assim fui construindo meu caminho tentando me livrar um destino fadado a marginalidade, a violência e a criminalidade.

capítulo 4

4 DANÇANDO A NOSSA COR: POSSIBILIDADES DA DANÇA E DA MÚSICA COMO EXPRESSIVIDADES NEGRAS NO IMAGINÁRIO PEDAGÓGICO CONTEMPORÂNEO

Com vistas a aproximar as reflexões propostas nesse trabalho do espaço escolar como *locus* da educação formal, a partir de agora as reflexões emergem do cruzamento de diferentes fontes de dados, imagens, memórias, relatos e perspectivas do Projeto Dançando a Nossa Cor. Como apontado nos capítulos anteriores, esse projeto agrupa, do ponto de vista estético e artístico, diferentes referências do Grupo TerraCotta em relação ao conjuntos simbólico, afetivo e estrutural das matrizes negras – afrodescendentes e afro-brasileiras – que compõem os pilares de formação do grupo enquanto espaço de arte e dos sujeitos, que depreenderam suas formações artísticas e humanas em grande medida da relação com esse espaço.

Nesse campo de pensamento, as reflexões deste capítulo buscam, por meio da análise do projeto Dançando a Nossa Cor, estabelecer as questões de maior pungência que rodeiam os paradigmas da cultura negra e afro-brasileira no imaginário educacional e escolar.

A estrutura na qual foi concebida a dinâmica de articulação do projeto Dançando a Nossa Cor procurava estabelecer aproximações entre elementos artísticos, que versavam basicamente entre música e dança, e com elementos de um discurso didático, a fim de estabelecer uma comunicação que, naquele momento, acreditava-se eficiente para interlocução com estudantes e professores que compunham o público escolar. Nem sempre essa equação mantinha o mesmo peso, ora sendo as apresentações de cunho mais artístico, ora mais didáticas. No sentido de estabelecer ativo diálogo com a plateia, a metodologia do projeto foi estruturada a fim de que as narrativas artísticas e informações pedagógicas pudesse ser estabelecidas a contento do que acreditávamos à época. Cada nova escola, um novo público formado basicamente por crianças e adolescentes do ensino fundamental. A cada nova apresentação, um novo olhar sobre os temas que o projeto trazia para o debate com a plateia, nunca menor que 100 pessoas, pois o turno escolar era interrompido e toda a escola participava tanto das ações formativas quanto das ações artísticas.

Enquanto coordenador geral do projeto, percebo com mais clareza nesse momento de escrita da tese - talvez com mais intensidade do que nos anos em que o projeto se

estabeleceu nos espaços formativos - as linhas estéticas com as quais o projeto se afinou. Além de trazer para o debate da escola diversos anseios de cunho social e político, pode-se arriscar em dizer que a própria estrutura do trabalho se aproxima do perfil estético do teatro proposto pelo teatrólogo brasileiro, Augusto Boal, que muito contribuiu com os processos formativos nos diferentes contextos escolares. Em certa medida, Boal traz da estrutura clássica do Teatro Didático de Bertold Brecht⁵³ a quebra, o efeito catártico e ilusório da cena, para um espaço-tempo de reflexão do espectador. Para além, Boal convoca a participação da plateia, que contribui no desencadeamento da narrativa e da ação cênica, aproximando o debate da realidade sociopolítica de cada espectador.

Por meio das narrativas coreográficas e da cena dramatizada, buscou-se dar voz aos sujeitos para que participassem da discussão, seja no momento legítimo de fala ao microfone com seus pares ou dançando e cantando com os bailarinos durante as cenas do espetáculo.

Durante o período de vida do projeto, houve transformações estruturais significativas e a cada nova escola, novos elementos entravam na pauta das cenas e outros eram deixados de lado. Conforme coloca Erika Gonzaga, produtora do projeto, antes do momento de apresentação do espetáculo, a equipe de produção visitava a escola e em uma entrevista com a direção e/ou equipe pedagógica buscava estabelecer o perfil dos estudantes e professores. Sobretudo, procurava informações sobre a realidade cultural da comunidade, com ênfase no levantamento de dados relativos aos elementos sociológicos ligados à cultura negra de cada contexto escolar.

O trabalho para o Dançando a Nossa Cor começa quase um ano antes da aplicação nas escolas. Era necessário fazer todo um levantamento das escolas que seriam atendidas a cada temporada considerando as solicitações e também a localização geográfica de cada escola. Nesse momento de pré-produção procurávamos saber a maior quantidade de informações possíveis principalmente relativas aos aspectos culturais do lugar. Se existia no bairro algum terno de congado, capoeira ou escola de samba, bom exemplo. Essas informações depois iriam para a cena, ajudando a identificação dos alunos como os temas trabalhados. (GONZAGA, 2014)

⁵³ Assim como a obra do diretor alemão Erwin Friedrich Maximilian Piscator, o teatro de Brecht estabeleceu as bases do Teatro do Oprimido proposto por Boal que, dentre outros, apresenta o debate acerca da luta de classe como narrativa e estrutura, numa dinâmica de reflexão politicamente marxista. Para Anatol Rosenfeld, o teatro de Brecht evidenciava o “intuito de posicionar o espectador enquanto sujeito da história, indivíduo que se colocasse diante de acontecimentos que podem ser alterados, pensados de outra maneira, alguém que se sentisse estimulado a questionar e participar do processo histórico. (ROSENFELD, 2012, p. 51)

No bojo dos elementos artísticos, o trabalho revisitava elementos de referência acerca da musicalidade negra nas quais o elenco reproduzia, em forma de livres releituras, canções do universo popular negro. A Capoeira, as Congadas e as Folias de Reis compunham o universo poético e sonoro de pesquisa, além da musicalidade das religiões de matriz africana, com ênfase no Candomblé. Manifestações de larga representatividade negra em Uberlândia, mesmo aquelas que não têm estrita matriz africana, como o caso das Folias de Reis, que têm suas raízes nos cortejos cristãos portugueses e espanhóis do século XVIII. Entretanto, essas manifestações no campo híbrido da cultura carregam, em suas atuais formas de expressão, o trajeto de interlocução e transformações inerentes à cultura popular negra que, para se manter viva, estabelece um fluido diálogo com as questões culturais, sociais e estéticas de cada tempo-espacô.

4.1 DO CONGADO AO CANDOMBLÉ: RESSIGNIFICAÇÕES DOS CANTOS DAS MANIFESTAÇÕES DA CULTURA AFRO BRASILEIRA NO CONTEXTO ESCOLAR

Assim, nesse contexto, propomos estabelecer diálogos com os saberes da cultura negra de Uberlândia que apresenta, como tratado nos capítulos 2 e 3, complexa formação multi-identitária e específicos desdobramentos de uma sociedade altamente sectarista.

Destacam-se, no espetáculo, as canções: “*Nossa Senhora me chamou pra viajar*”⁵⁴, do Terno Moçambique Estrela Guia e “*Nessa mata tem folha*”⁵⁵, do Terno Moçambique de Belém. Ambos são terno Moçambique que, diferente dos ternos de congado, cumprem uma função de nobreza, sendo responsáveis pela guarda dos Reis e Rainhas da Festa do Congado de cada ano.

Conservam tradições ancestrais importantes dessa manifestação, seja enquanto apropriação estética no campo da cultura, seja na preservação de procedimentos e ritos sagrados no campo próprio da religiosidade. Um exemplo disso é a ação dos ternos de Moçambique ao sair andando para trás de lugares sagrados para nunca dar as costas para os Santos e Orixás, rememorando saberes africanos que demonstram uma atitude de respeito para com os mais velhos. Ação também é adotada pelo elenco do TerraCotta, na

⁵⁴ Para acesso ao trabalho do Terno de Moçambique Estrela Guia, visite o endereço eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=m0-rEJ6sYfk>

⁵⁵ Para acesso ao trabalho do Terno de Moçambique de Belém, visite o endereço eletrônico:
<https://www.youtube.com/watch?v=zYlqCyOG9RE>

última cena do espetáculo, ao sair do ambiente escolar ainda cantando e dançando em agradecimento e reconhecimento ao trabalho desenvolvido.

Nesse momento de encerramento da apresentação, cantavam outra canção também emblemática do debate negro: “*Maria Bonita: É canaviá, é canavieiro*”⁵⁶. A letra da canção questiona a relação do negro no mundo do trabalho, desde as lavouras de cana até a configuração contemporânea do trabalho e da produção do capital em que o povo negro ainda está numa situação desfavorecida. Com forte presença também nas rodas de capoeira, optamos por transcrevê-la aqui, pois nos ajuda a compreender as discussões que se colocam a seguir:

Ê canaviá, é canavieiro
Olha canaviá
Ê canaviá, é canavieiro
Ê canaviá, canavieiro, canavieiro,
corta cana, corta cana
Ê canaviá, canavieiro, canavieiro,
corta cana, corta cana

Era escravos africanos,
trazidos de navio
Mas escravo atual
é de todo canto do Brasil

O escravo do passado
trabalhava até morrer
E o escravo de hoje em dia,
peleja pra sobreviver

Deixou família,
deixou saudade
se vai voltar
é só mesmo Deus quem sabe

Que vida é essa,
não pode ser uma sina
Sofrer no canavial

⁵⁶ A canção com contorno rítmico e melódico de Capoeira está disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u7N2bPeHBFY>. Entretanto a versão trazida para o espetáculo tinha como base o ritmo dos Ternos de Moçambique.

e enricando a usina

Faça chuva ou faça sol,
não tem hora pra parar
Se a morena do cabelo verde,
Maria Bonita tem que cortar

Que colheita amarga,
caiana não tem sabor
Se pensar que teve fim
a escravidão não acabou
(domínio público)

A escolha em especial dessas canções para o espetáculo se deu, em primeiro momento, pelo valor simbólico e político além do caráter documental na preservação dos elementos ancestrais contidos nas letras. Sendo também de caráter documental, as músicas nas tradições de matriz africana cumprem uma função didática e historiográfica, considerando os aspectos da oralidade como fonte quase que exclusiva de informação. Sendo, contudo, um mecanismo democrático de produção e preservação de conhecimento que possibilita diferentes compreensões da realidade além de possibilitar releituras e adequações que atendam aos interesses culturais de cada manifestação.

Ademais, há que se considerar o cunho de resistência aos processos de dominação escravocrata que, segundo o historiador José Ramos Tinhorão (1972), um dos mais relevantes jornalistas e pesquisadores de música popular brasileira, é um dos principais elementos constituintes da herança africana para a música brasileira e que perpassa os séculos numa dinâmica fugidia à própria história. Com notória e reconhecida pesquisa ligada à produção da ainda escassa bibliografia da música brasileira de origem negra, Tinhorão, em sua obra *Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças folguedos* (2008), aponta uma questão fundamental. Desde os cantos entoados no momento de captura dos negros nos principais redutos africanos dos povos Bantos e Sudaneses, até a atual música brasileira contemporânea, é possível perceber a presença da violência física ou simbólica, a dor da dominação, além de uma postura afirmativa de resistência social e política da condição negra. Numa obra anterior, *Música popular: um tema em debate* (1997), o autor lança mão de uma análise acerca da música popular enquanto legítimo expoente da cultura brasileira e correlaciona diferentes movimentos da história social e econômica do Brasil, à luz dos pressupostos do materialismo histórico de Engels e Marx. Segundo aponta

Tinhorão, é eminentemente concluir que seja nos terreiros de Candomblé da Bahia, nas quadras das escolas de samba do Rio ou nas requintadas rodas de samba de São Paulo, o negro faz da música um instrumento político de luta, de superação e de resistência, cantando sua dor e celebrando a força da sua ancestralidade, numa perspectiva estética que apresenta elementos festivos, na mesma medida que denuncia a violência reverberada.

Na mesma perspectiva, a escolha das músicas presentes no Projeto Dançando a Nossa Cor, em específico, se deu pelo desejo de se considerar a pertença e ancestralidade dos integrantes do TerraCotta. Participantes da cultura da capoeira e do congado e como “dançarinos de moçambique” ou “moçambiqueiros”, se sentiam confortáveis, tanto técnico como poeticamente para executar essas canções, numa espécie de homenagem a esses grupos religiosos/culturais aos quais pertencem e em respeito às suas próprias histórias, que foram oralizadas pelos seus familiares.

Durante os ensaios do espetáculo, eram comuns entre os bailarinos discussões sobre certas frases, formas de cantar, entonações, além do acréscimo ou supressão de palavras, de acordo com o que acreditam ser correto por meio das suas



Nativos da cultura de tradição negra, os integrantes do Grupo TerraCotta participam da Festa do Congado de Uberlândia, 20.Out.2009. Foto: Dickson DuArte. Fonte: Acervo do artista.

fontes orais e do lugar de referência da música: o congado, o terreiro ou a roda.

Além disso, essas músicas aludem à responsabilidade, como dito há pouco, que os Ternos de Moçambique possuem em perpetuar práticas ritualísticas rigorosamente ligadas às estruturas presentes nas religiões de matriz africana. A musicalidade aos olhos desta pesquisa é de extrema relevância estrutural, simbólica e afetiva, ao passo que nos possibilita refletir sobre os trajetos negros que cruzam a produção artística contemporânea e que, de alguma forma, deveriam estar presentes no debate pedagógico da escola.

Com vistas a dar fala a importantes pesquisas e pesquisadores dedicados à temática negra como um todo, convidamos nesta pesquisa outras vozes que precisam ser repercutidas dada a relevância de investigação do contexto negro de Uberlândia. Assim, sobre a corporeidade manifesta na dança e na música moçambiqueira, o pesquisador Jeremias Brasileiro, coloca:

Os dançadores moçambiqueiros realizam intensos movimentos corporais, dançando em círculo como se abraçando o mastro e logo depois com os bastões erguidos, sustentam a base do madeiro até que o mesmo atinja a posição vertical. Em seguida, novas gestualidades coreográficas em volta do mastro (possuidor de força energética) idêntico ao "Ixê" (mastro central dos terreiros, em tomo do qual se realizam as danças sagradas e onde estão plantados os Kapiás e as mirongas (poderes para vencer disputas calorosas). Esse ritual evidencia os motivos que levam os ternos de moçambique a entrarem em conflitos quando o assunto é o levantar do Mastro Congadas uma vez que o mesmo fluidifica os dançadores com as suas energias e possibilita inspirações poderosas nas cantorias, capazes de derrotar seus oponentes em caso de surgir Kanvuanza-confusão. (JEREMIAS, 2001, p.80-81)

Destarte, as canções eram entoadas no espetáculo como forma de aludir à plateia sobre a importância que a Congada representa, enquanto manifestação cultural popular, sendo a mais antiga e organizada representação da resistência negra na cidade. Além de cantadas pelos bailarinos, essas músicas eram ensinadas ao público durante o espetáculo, com o intuito de estabelecer momentos de interatividade e também de revisitar o debate sobre temas presentes na cultura popular, como a oralidade e o sincretismo religioso, por exemplo. Segundo aponta Jeremias Brasileiro, o conceito de ‘sincretismo religioso’, largamente presente no debate afro-brasileiro e hodierno na escola, é um conceito construído sob o paradigma europeu de observação da cultura negra e que de fato não é verdadeiro quando se refere às manifestações de matriz africana no Brasil. Em oposição a esse conceito, o pesquisador apresenta a ideia de “Coexistências culturais e religiosas” (BRASILEIRO, 2016), estabelecendo que os elementos estéticos e simbólicos de representação não são sincretizados e não são hibridizados, portanto, não se tornam um novo elemento ou artefato sincretizado. Cada qual está presente justapostamente na cultura popular, numa relação de coexistência, ora harmônica, ora conflituosa.

O meu entendimento em relação à Congada está centrado numa coexistência cultural religiosa em que podem existir situações toleráveis ou não, dependendo dos personagens que em determinado momento histórico estejam à frente das celebrações. Isto envolve comportamentos distintos em atuação num mesmo cenário de celebrações dos rituais da Congada. Desta forma, não percebo a presença de sincretismo enquanto possibilidade de convivência em harmonia de práticas diferentes ou de hibridismo se o mesmo aponta para o encontro de duas vivências culturais diferentes na expectativa de que com o surgimento de um terceiro elemento esse mantenha características de ambas as vivências ou mais de uma e menos de outra. (BRASILEIRO, 2016, p.28)

Assim, seja como prerrogativa litúrgica dos candomblés ou da ritualista festiva dos congados, a música pode ser entendida nesses contextos como suporte de ressignificações, memórias, recriações e apropriações dos elementos simbólicos que

figuram no alicerce da cultura negra brasileira. Ainda nesse mesmo campo de aproximação é importante citar a estrutura da pesquisa e debates estabelecidos na tese de doutorado em educação “*Baila Bonito Baiadô: dança, educação e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais*”, (UNICAMP, 2007), de autoria da Professora Renata Bittencourt Meira, do Instituto de Arte IARTE/UFU. Nesse trabalho se estabelecem reflexões fundamentais na relação congado e educação, pontuando, sobretudo, as complexas metodologias de trabalho com a cultura popular no contexto da escola.

4.1.1 Escambo 1: Uberlândia-Salvador: aspectos inerentes aos espaços não formais de educação relacionados com as culturas de matriz africana

O contexto popular musical afro-brasileiro no argumento do Projeto Dançando a Nossa Cor revelou-se como uma possibilidade potente e irrefutável, ao passo que assumiu no espetáculo a função de interlocução com a plateia. Igualmente pela sua força e penetração social da própria linguagem, a música revisitada das matrizes populares trouxe ao projeto uma dinâmica processual, sempre em transformação, readaptada e atualizada em cada um dos contextos escolares.

Nessa perspectiva de construção da musicalidade do projeto, as marcantes experiências vividas pelo grupo TerraCotta, em Salvador, merecem menção e análise nesta pesquisa. Em janeiro de 2012, o grupo movido pelo desejo de conhecer mais de perto aspectos da cultura negra buscou incentivo da SMC e apoio do Colégio Nacional⁵⁷ para participar, durante dez dias, de diversas atividades formativas oferecidas pelo Centro Cultural Museu Du Ritmo, instalado no desativado Mercado do Ouro, na Cidade Baixa da capital baiana. Nesse espaço, idealizado pelo músico e compositor Carlinhos Brown⁵⁸, o grupo teve contato com diferentes aspectos da teoria e prática da música popular afro-brasileira, além de vivenciar de perto aspectos da cultura soteropolitana que, para o grupo, naquele momento, era o que de mais próximo se poderia perceber de uma ideia panorâmica de cultura afro-brasileira.

⁵⁷ Em função da visibilidade artística do grupo e comprometidos com a formação intelectual dos integrantes, no final de 2011, a diretora da E . E . Ignácio Paes Leme, onde estudavam e eu atuava como professor de Artes, conseguiu apoio institucional do Colégio Nacional que, além de disponibilizar bolsas integrais de estudo para os cursos pré-vestibulares também passou a apoiar financeiramente as atividades do grupo, inclusive com uniformes, bolsas e demais insumos para viagens.

⁵⁸ Nascido em 1962, no bairro do Candeal Pequeno, em Salvador-Ba, Carlinhos Brown é considerado um dos artistas mais criativos e inovadores do atual cenário da música brasileira. Com múltiplas facetas, Brown se destaca como cantor, músico, produtor, compositor, arranjador, artista visual, agitador cultural e jurado dos programas de televisão. Para além, Brown coordena diversos projetos de cunho social em Salvador e no Rio de Janeiro e é militante do movimento negro nacional, com destaque para o respeito, valorização e salvaguarda das religiões de matriz africana.

Nessa experiência, o grupo conheceu dois importantes projetos de formação para jovens de baixa renda e afrodescendentes. O primeiro refere-se ao Timbalada Social que, também criado por Brown, mantém uma escola de formação de músicos específica para atuação profissional. Com vistas a atender ao crescente mercado da música percussiva, o Timbalada Social opera dedicadamente na pesquisa tanto dos aspectos musicais quanto dos elementos gerais da ancestralidade negra, o que configura a identidade artística da Banda Timbalada.

O outro momento importante e certamente o que mais se afinou com a perspectiva pedagógica pesquisa, refere-se à experiência vivida no intercâmbio com jovens da Associação Pracatum Ação Social. Essa entidade desenvolve reconhecido trabalho por meio de diversos programas educacionais, sociais e artísticos para o resgate e manutenção de bens culturais materiais e matérias da comunidade do Candeal Pequeno de Brotas, em Salvador. Perceberam-se, a partir experiência, similaridades entre as práticas artísticas e objetivos sociais entre a Pracatum e o , que são legalmente organizações não governamentais (ONG's), especialmente no que se refere à proposição de iniciativas educacionais e culturais que destaquem e valorizem os saberes de herança negra afrodiáspórica como veículo de transformação social e profissionalização de jovens, no contexto da arte e da cultura.

Portanto, tendo em vista os processos educacionais como eixo desta pesquisa, avaliamos importante citar as metodologias de ensino e aprendizado presentes no Projeto Timbalada Social e Associação Pracatum. Considerando o fenômeno desses espaços como polos de formação de jovens negros e suas representatividades sociais no engajamento da manutenção dos saberes da cultura popular de origem negra.

As reflexões propostas para o texto desta tese, desenvolvidas até aqui, obviamente têm como foco desenvolver uma análise por meio da observação de aspectos artísticos e estéticos. Entretanto, percebe-se também a relevância de que mesmo brevemente se estabeleça, no texto, uma perspectiva estrutural que dialogue sobre questões circunstanciais de ordem política e social. Dessa forma, considero importante tangenciar o papel fundamental que as (ONGs) vêm ocupando nas últimas décadas acerca da formação de jovens negros no Brasil, numa percepção análoga realizada no capítulo 3, que trata do papel dos projetos sociais no fortalecimento da dança na cidade de Uberlândia. Importância aprendida, sobretudo, nas áreas da educação e da cultura, oferecendo ampla gama de atividades, inclusive antecipando-se ou destacando-se em relação ao setor público e aos espaços formais em determinados contextos.

Conforme coloca Ivan Faria, pesquisador e professor vinculado à Universidade de Minas Gerais (UFMG) e da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), a maioria dessas instituições, apesar de estarem de alguma forma atreladas ao fomento do Estado e à precariedade das Leis de Incentivo à Cultura, resguardavam-se à indissociabilidade entre formação artística e política, considerada fundamental para a transformação de seu público-alvo: jovens negros que estão, salvo raras exceções, em condições de relativa violência e vulnerabilidade social, econômica, psicológica e afetiva.

Dante das lacunas nas ações públicas de formação nas áreas da educação e da cultura, as ONGs passaram a ocupar um lugar importante na oferta de atividades educativas para jovens pobres, desde o final da década de 1980, criando uma rede de formação paralela à escola, que é muito diversa, em termos de infraestrutura, qualificação dos educadores, duração e objetivos. As propostas vão desde projetos em que a arte é utilizada como recurso de sensibilização, de ampliação dos sentidos estéticos e de promoção do autoconhecimento até cursos com pretensões explicitamente profissionalizantes. (FARIA, 2014, p.2)

Desenvolver pesquisas que abordem a complexidade da (des)estrutura social que cerca a juventude negra e suas relações com arte, cultura, educação formal e informal além do mundo do trabalho é um campo com várias possibilidades e relativamente novo, sobretudo, no universo acadêmico. Como dito anteriormente, não aprofundaremos nesse tema por não ser o mote da pesquisa, mas certamente fica uma isca que poderá motivar pesquisas futuras.

Retomando então a reflexão sobre a importância da vivência do Grupo Terracotta, oportunizada pelas ações do Museu Du Ritmo na Bahia, consideramos relevante frisar a imersão cultural e o aprendizado intercambiado com os jovens dessas diferentes comunidades de Salvador. Por meio de oficinas realizadas e protagonizadas por outros projetos artísticos de cunho juvenil, a experiência dessa primeira viagem do Terracotta de Uberlândia Salvador se revelou como potência num processo pedagógico estabelecido entre os pares que, em comum, se observavam a partir da mesma potente condição de jovens-negros-periféricos.

Daqui levou-se a experiência prática e estética dos ritmos ligados prioritariamente ao universo dos Congados e Moçambiques, sendo um saber de cunho religioso afrolusitano que estabelece uma ligação direta com a juventude negra. É uma situação bastante corriqueira a grande presença de crianças e jovens na festa do Congado em Uberlândia, o que contribui para a perpetuação e ressignificação dessa manifestação que, como vimos há pouco, é a maior e mais organizada representação da resistência cultural

negra na cidade. Nessa oficina, o grupo apresentou os principais ritmos que compõem a sonoridade do congado mineiro, com destaque para os agudos estridentes das patangomas, os graves escuros das gungas, acompanhadas da marcação sincopada da alfaia, que é um tipo de tambor presente em diversas manifestações populares afro-brasileiras. Além de propor aos participantes da oficina a prática de duas batidas tradicionais das guardas de Congo que precedem a coroação de Nossa Senhora e São Benedito, no ápice da festa do Congado, ao final, o grupo realizou um minicortejo de congado pelas ruas, improvisando os toques dos instrumentos a partir da melodia e da letras trabalhadas.

De lá trouxemos para além da experiência de vida e das imensuráveis trocas subjetivas e afetivas, o substancial aprendizado que considera as diversas e complexas



Oficina de congado e minicortejo, Museu du Ritmo, 20.Jan.2012, Salvador – BA. Foto: Murilo Alves. Fonte: Acervo do grupo.

estruturas musicais e rítmicas que emanam de Salvador. Destaca-se a prática e a proximidade estética com a musicalidade africana, além da polifonia poética soteropolitana que resultou da interlocução com ritmos, principalmente indígenas, andinos e caribenhos. Os integrantes do grupo puderam vivenciar na prática, ritmos genuinamente brasileiros como o maracatu, o frevo, e o samba de roda.

Assim, essa experiência musical passou a compor a estrutura do Projeto Dançando a Nossa Cor, para além da abordagem dos cantos que, como vimos anteriormente, são cantos de referência das religiões de matriz africana como o Candomblé, Capoeira e Folia de Reis. Com vistas a apresentar diversos timbres, ritmos e sonoridades, estabeleceram-se nesses intercâmbios, diferentes diálogos artísticos para além da formação da musicalidade negra brasileira, considerando seus processos de fluência e identificação. Essa abordagem ganha maior relevância quando se apresenta em contraposição a outras manifestações de origem negra, que possuem considerável difusão midiática e social, como é o caso do *axé music*. Estilo musical soteropolitano que eclode nos anos 80 e assim

é consideravelmente novo, se comparado aos outros ritmos nordestinos, e que é vinculado aos potentes mecanismos da indústria cultural como um dos mais expressivos expoentes da música negra brasileira.

Conforme coloca a antropóloga Goli Guerreiro na obra, *A trama dos tambores: A Cena Afro-pop de Salvador* (2001), mesmo se percebendo a *axé music* como um feliz encontro das tecnologias dos trios elétricos com determinadas vertentes das estéticas da diáspora africana, não é legítimo referenciá-la como ícone da música negra brasileira. Existem outros arranjos sonoros no Brasil que não estão presentes na grande mídia e no capitalismo da cultura de massa, mas que falam com mais propriedade das heranças negras africanas presentes na música brasileira, sejam elas, no campo da tradição ou das releituras contemporâneas.

4.2 DO TAMBORIM AO ATABAQUE: REFLEXÕES SOBRE A PERCEPÇÃO SOCIAL DA MÚSICA NEGRA NO ESPAÇO-TEMPO DA ESCOLA SOB A PERSPECTIVA DA RECONTEXTUALIZAÇÃO DO SABERES

Consideramos importante reiterar que foi a partir da experiência vivenciada em Salvador que o projeto Dançando a Nossa Cor passou a apresentar uma abordagem musical substancial, conforme estamos apresentando nesse momento da escrita. Não apenas pelo enfoque nos cantos, mas também pelo trabalho com os instrumentos musicais pertencentes às matrizes negras, levou-se à escola a oportunidade para que tanto estudantes quanto professores pudessem manipular o conjunto de instrumentos formado por berimbau, agogô, gungas, patangome, tamborim, atabaque e outros.

A ideia foi pensar como instrumentos ligados ao congado, ao carnaval e às próprias religiões de matriz africana poderiam chegar ao contexto da escola de forma lúdica, ao mesmo tempo que considerasse a perspectiva poética e didática. Assim sendo, entre as coreografias, os bailarinos apresentavam detalhadamente cada instrumento, explanando sobre as suas origens, materiais e ritmos, além de, sobretudo, abordar a ritualística que envolve seus toques em cada uma das manifestações.

A cada nova articulação do projeto, considerando particularidades de cada escola, essa estrutura metodológica foi se consolidando, pois tanto eu, enquanto coordenador geral do projeto, quanto os bailarinos, percebemos que isso prospectava o interesse e produzia produtivos questionamentos dos professores e estudantes. A maior parte daqueles instrumentos não era conhecido e não fazia parte do universo cultural deles. Claro que há outros como o berimbau e o tambor, que já fazem parte do cotidiano das pessoas ligadas às manifestações negras, além de apresentarem relativa difusão midiática. Mas outros, como o agogô, a patangome e as próprias gungas, são instrumentos de importante referência nas matrizes africanas, mas que muitos professores e estudantes não tinham qualquer conhecimento.



Projeto oportuniza às crianças e professores o contato com instrumentos de musicalidade negra. – Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do projeto DNC.

Nessa metodologia, destacamos a prática, no espetáculo, de dois instrumentos específicos que eram tocados pelos bailarinos entre as execuções coreográficas. Esses instrumentos, por suas naturezas e pertencimento às matrizes africanas, se colocam ideologicamente de lado opostos. Essa análise nos possibilitará realizar substanciais reflexões de ordem estrutural e estética, na perspectiva de investigar os processos de desconstrução do preconceito contra a cultura negra no universo escolar.

O primeiro instrumento é o tamborim, constituído de uma película sintética ou de couro caprino esticada sobre uma armação de madeira ou metal. Sem caixa de ressonância, normalmente confeccionada em metal, ou em acrílico. No Brasil, é tocado no ‘batuque’ e no ‘cucumbi’, folguedos presentes nos estados da Bahia e do Maranhão, mas foi nas baterias das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo que esse instrumento ganhou primazia e maior visibilidade. De sonoridade aguda e ligeira, chama a atenção pelas diferentes possibilidades de ser manipulado, além de sua prática estar intimamente ligada ao carnaval. Dentre todas as manifestações negras brasileiras, o carnaval parece ser a de maior aceitação social, não estando ligado diretamente à

religiosidade africana e que, inclusive, tem celebração marcada nos calendários escolares sob o estigma de ser a ‘maior festa popular do Brasil’. Dessa forma, atingiu diferentes camadas sociais do país e extrapolou sua origem negra, sendo facilmente aceita e tolerada no contexto geral da sociedade. Márcio Bonesso nos auxilia a compreender esse fenômeno localizado na cidade de Uberlândia, quando coloca:

Apesar do visível repúdio de grande parte da população branca e classe média ao carnaval de rua de Uberlândia, várias narrativas sobre sua história evocam que a segregação racial nos usos públicos só terminou na Av. Afonso Pena quando a Escola de Samba Tabajaras, do bairro Patrimônio, ao desfilar na avenida chamou e uniu brancos e negros para se misturarem por meio do samba e do carnaval. Essa narrativa contada por pessoas envolvidas com o carnaval da cidade sacrifica a importância do carnaval de rua como um evento público de agregação racial. (BONESSO, 2018, p.214-215)

Esse fato induz e reforça uma reflexão amplamente presente no debate sobre cultura popular de que o carnaval, enquanto manifestação negra, é o maior exemplo de cooptação cultural imposta pela ideologia do branqueamento. Ideologia assumidamente racista e opressora, pela qual sofreu diferentes manifestações artísticas e comportamentos sociais negros dentro de um mecanismo antropofágico da cultura Brasileira. Conforme analisa a antropóloga Lilia M. Schwarcz, na obra “*O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*”(1993), essa ideologia, que nasce imediatamente após o período abolicionista infere, em linhas gerais, na supremacia intelectual, espiritual, genética e social do branco e busca instaurar uma prática de miscigenação entre as raças até que a raça negra pudesse ser totalmente extinta.

Largamente defendida entre os intelectuais no período do final do século XIX e início do século XX, a ideologia do branqueamento ganhou legitimidade no meio científico, sobretudo apoiada nas teorias do Positivismo Contínuo e do Darwinismo Social, forjadas no pensamento europeu e que aqui ganham notoriedade como verdade absoluta no século XIX. Segundo Schwarcz (1993), a profunda miscigenação ocorrida no Brasil nos suscitou uma equivocada perspectiva no meio acadêmico e intelectual da época, que buscava explicar a subalternidade imposta ao povo brasileiro a partir das correntes e teorias racialistas desdobradas, sobretudo de autores franceses do século XVIII como Rousseau, que buscava definir por meio de paradigmas científicos a diferença e a inferioridade essenciais entre os homens. Além do efeito de escala epidemiológica e científica, essas teorias, conforme nos aponta a pesquisa de Idalina Maria Amaral de Oliveira (2008), infere no sentimento coletivo do povo negro brasileiro afrodescendente

a eminent necessidade de embranquecer, a fim de se esquivar do infortúnio destino historicamente prescrito:

A hierarquização das pessoas em termos de sua proximidade a uma aparência branca, ajudou a fazer com que indivíduos de pigmentação escura desrespeitassem a sua origem africana, cedendo assim a forte pressão do branqueamento, levando-os a fazer o melhor possível para parecerem mais brancos, levando a uma divisão das identidades raciais. Introduziu no negro brasileiro a ideologia da culpa por seus fantasiados e supostos defeitos, atribuindo-lhe a responsabilidade por seu dito complexo de cor. Sendo imposta ao negro e seus descendentes a falsa impressão de que eram os únicos culpados por seu baixo nível social, econômico, cultural e político na sociedade brasileira. (OLIVEIRA, 2008, p.14)

Todavia, à luz de fontes históricas e filosóficas que dão vozes às reflexões sobre a ideologia do branqueamento, pretendeu-se, aqui, realizar um breve panorama que nos permita compreender os diálogos como conceitos das ciências humanas propostas nessa tese, ressaltando para clareza dos debates a fundamental importância da compreensão de determinados processos históricos, impostos aos diferentes povos negros, e desdobramentos na sociedade contemporânea. Assim, em linhas gerais, podemos sublinhar nesse estudo que “a ideologia do branqueamento no início do século XX, contribuiu para desenvolver, no branco, um complexo de superioridade e, no negro, em contraposição, um complexo de inferioridade” (OLIVEIRA, 2008, p.14)

Assim sendo, pela complexidade e especificidade do tema, sobretudo no contexto da educação, cabe também a essa pesquisa um encaminhamento que vá na direção de investigar as desastrosas sequelas que a ideologia do branqueamento deixou na cultura afro-brasileira, sobretudo, na fixação negativa e na demonização das religiões de matriz africana.

Também ao carnaval é conferido o rótulo de “maior espetáculo da terra”, tendo amplo espaço na grande mídia, além de movimentar extenso volume de recursos públicos e da iniciativa privada. Bonesso (2015) aponta que

como a capoeira, o congado, o samba e o carnaval são manifestações artísticas que oscilaram ao longo da história brasileira nesse índice-pêndulo. Sendo criminalizadas, ganhando status de símbolo da identidade nacional, de patrimônio imaterial da humanidade e mais, recentemente, servindo como expressividade artística com objetivo de tirar os jovens da criminalidade. (BONESSO, 2015, p. 165)

Todos esses fatores parecem apagar do carnaval sua ancestralidade negra, que busca romper as amarras do preconceito social, inclusive por estar inserido num contexto

de entretenimento e celebração popular. O carnaval, a que referimos, está ligado ao produto comercializado em grande escala pela indústria cultural que envolve os grandes desfiles das escolas de samba do eixo Rio-São Paulo. Entretanto, é importante trazer para a pauta da pesquisa e problematizar que a ideologia do branqueamento também é amplamente percebida nos carnavais, ditos populares, no caso de Olinda e Salvador, nos quais os negros trabalham na festa, enquanto é o branco elitizado quem brinca o carnaval.

Dessa forma, interessante perceber o quanto o convite para tocar os tamborins, durante a articulação do projeto Dançando a Nossa Cor, gerava intensa reação positiva nas crianças e adolescentes, que prontamente se colocavam para participar da ação. Atitude que também se verificou com frequência no comportamento de professores. Em sua dissertação de mestrado, intitulada “*O uso do tamborim por Mestre Marçal: Legado e estudo interpretativo*”, defendida em 2015, no Instituto de Arte da UNICAMP, o pesquisador Vinícius de Camargo Barros faz um interessante estudo sobre diversas abordagens desse instrumento, apontado ao longo da recente história dos grandes desfiles de carnaval, que assumiu irrestrita responsabilidade na dinâmica rítmica das baterias pela sua versatilidade, timbre e afinação. Também aponta que o ritmista que o toca, denominado ‘tamborinista’, alcança certo *status* social e prestígio na comunidade, pois os naipes de tamborins geralmente se localizam nas primeiras fileiras do agrupamento e que, por ser um instrumento leve, também permite ao tamborinista executar movimentos coreográficos, a contento da criatividade dos mestres de bateria e dos carnavalescos.



A imagem demonstra os estudantes conhecendo os instrumentos tamborim e agogô na Escola Estadual Afrânio Rodrigues da Cunha em Uberlândia, 27.Fev.2013. Fonte: Acervo do grupo

Desse contexto, uma reflexão importante apontada por Barros, e que interessa verticalmente a essa pesquisa, é a percepção levantada pelo autor acerca da construção de uma atmosfera mítica e empoderada, presente no entorno do tamborim. Sua importância

estética e representativa na comunidade carnavalesca acirra intensa disputa entre adolescentes e jovens que se preparam, desde a infância, para ocupar a posição de tamborinista nas baterias. Situação análoga também acontece nas baterias das escolas de samba de Uberlândia, salvo nessa observação as devidas proporções.

A relação que se faz entre o exposto e o Projeto Dançando a Nossa Cor é o fato de também ser o tamborim o instrumento de maior *frisson* e mais cobiçado pelos estudantes nas escolas. Fator que se justifica, em primeiro plano, por toda a versatilidade do instrumento e a sua construção no imaginário carnavalesco, mas, sobretudo, mesmo que de forma inconsciente, por ser um objeto aceito socialmente e que, à primeira vista, parece caminhar no sentido de superar os estigmas da ancestralidade negra. Na observação dessa pesquisa, talvez tenha sido o tamborim o instrumento de matriz africana de maior percepção no contexto do branqueamento cultural, considerando suas desapropriações simbólicas, além da capilaridade social e cultural, inclusive aceito em determinados cultos religiosos cristãos. Todavia, é necessário perceber que esse fenômeno de capilaridade do tamborim se dá, em certa medida, pelo estabelecido *status* midiático que descola essa percepção direta da religiosidade e da cultura negra.

Na outra ponta, inversamente proporcional ao debate sobre a perspectiva da construção do preconceito contra a cultura negra no universo escolar, tendo como objeto de análise a musicalidade negra, tem-se o Tambor de Atabaque, que é denominado em diversas manifestações culturais ou religiosas simplesmente de tambor. Tecnicamente o instrumento constitui-se de um tambor de madeira cilíndrico e levemente cônico, com uma das bocas coberta de couro de boi, veado ou bode e emite diferentes timbres, dependendo da sua afinação e das técnicas de percussão direta – com as mãos, ou indiretas – com uso de varetas denominadas *aguidavi*.⁵⁹



Projeto da oportunidade às crianças o contato com instrumentos de musicalidade negra. – Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do projeto DNC.

⁵⁹ “Aguidavi são varetas utilizadas para a percussão dos atabaques no candomblé, na nação ou cultura ketu-Nago. São confeccionadas com pequenos galhos das árvores sagradas do candomblé, geralmente da goiabeira (*psidium guaiava*) e araçazeiro (*psidium littorale*), medindo cerca de trinta (30) a quarenta (40) centímetros.” Fonte: <https://tradutor.babylon-software.com/portugues/italiano/Aguidavi/> Acesso em: 24 maio.2019

De origem árabe, o atabaque foi introduzido no continente africano pelos países no Norte como o Egito, no século VVII, por meio da circulação dos mercadores que em caravanas adentraram os territórios africanos até a costa leste. Além do comércio, influenciaram culturalmente, inclusive com a formação linguística de países como a Mauritânia e a Líbia, com vistas ao processo de difusão do Islamismo. De sonoridade marcante, grave e imponente, foi o principal instrumento musical que chegou ao Brasil através de africanos escravizados, pois seu ritmo marcava a cadência das remadas nos navios de tráfico negreiro. Esteticamente o atabaque está vinculado às diversas linguagens musicais e manifestações populares em diferentes regiões. Destacamos o Maculelê da Bahia⁶⁰, o Caximbó do Rio de Janeiro e Minas Gerais⁶¹ e o Gambá do Amazonas⁶².

Entretanto, sua mais importante e ancestral presença está ligada aos cultos religiosos de matriz africana. No Brasil, as que mais se estabeleceram socialmente organizadas são o Candomblé, a Umbanda e o Omoloko sendo, esta última, a que mais apresenta embasamentos do conceito de ‘coexistências culturais e religiosas’ (BRASILEIRO, 2006), uma vez que sua liturgia apresenta elementos católicos, kardecistas e de outras religiões afro-brasileiras geograficamente mais localizadas, como é o caso do Batuque no Rio Grande do Sul⁶³, por exemplo.

Buscamos pontuar até aqui a relação do tambor e da musicalidade em algumas das mais populares práticas religiosas, festivas ou dramáticas, na qual o atabaque surge como um dos elementos centrais. Todavia, segundo aponta o estudo Tambores e batuques Sonora Brasil, Circuito 2013 – 2014, permanecem ainda subpesquisadas uma série de

⁶⁰ Dança de caráter dramático, simula disputa entre guerreiros tribais africanos. Desenvolvida tradicionalmente por homens, dançadores e cantadores, todos comandados por um mestre, denominado “Macota”. A percussão desse grupo é composta por atabaques, pandeiros, às vezes, violas de doze cordas. As cantigas são puxadas pelo “Macota” e respondidas pelo coro, trazem em geral expressões de ataque, encorajamento e celebração das vitórias.

⁶¹ Dança de caráter religioso executada por homens e mulheres postos em roda. No centro o solista, “puxando” os cantos e improvisando movimentos constituídos de saltos, volteios, passos miúdos, balanceios. Os instrumentos acompanhantes são dois atabaques, feitos de tronco de árvore, forjados a fogo e recobertos com couro de boi. São denominados *Tambu*, *Caxambu* ou *Candongueiro*. As músicas, denominadas “pontos”, são tiradas pelo dançador-solista e respondidas pelo coro dos participantes.

⁶² Dança de caráter festivo é constituída de brincantes homens e mulheres, um “marcador”, um grupo de quatro cantores, uma mulher solista e seu parceiro. Os demais formam uma roda ou duas fileiras que envolvem o par solista e batem palmas no ritmo executado no “Gambá”, isto é, um tambor feito de tronco de árvore com cerca de um metro de comprimento e revestido de couro.

⁶³ Conforme aponta o estudo do Professor de Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ari Pedro Oro, as religiões afro-gaúchas representam a mais complexa estrutura de formação, considerando as aproximações e incorporações de outras religiões, principalmente o catolicismo. Apesar do Batuque representar a face mais africana desse complexo, pois a língua litúrgica é a nagô e as entidades veneradas são os orixás, há uma identificação imediata com liturgias europeias e com mitologia celta. (ORO, 2012)

outras manifestações que, por força das transformações sociais e distanciamento das suas origens de saber, estão fadadas ao desaparecimento ou serem agrupadas a outras formas populares de prática musical que poderiam levá-las à avaria de suas características e estéticas tradicionais. Em suma, para essa pesquisa é importante verificar basicamente a função, estrutura e simbologia dos tambores como instrumento primeiro das manifestações culturais afro-brasileiras e afro-diaspóricas. Esse estudo assim nos auxilia nessa compreensão:

Em comum, esses diversos modos de expressão musical que trazem a marca da matriz africana têm o tambor como um elemento fundamental e, em alguns casos, sagrado. Tambores confeccionados artesanalmente, seguindo as tradições ancestrais, utilizando especificamente determinados troncos de árvores e couros de animais, dependendo da região, sempre buscando a sonoridade que está na memória daquele povo. (SESC, 2013, p.13)

Todavia, nos é conveniente desenvolver essa questão dos tambores e da musicalidade com ressalto no campo das religiões de matriz africana. Nesses cultos de descendência diaspórica africana, a bateria instrumental é recorrentemente composta por pandeiros, agogôs, marimbas e, claro, os atabaques. Estes, geralmente em número de três, são denominados de "rum", "rumpi" e "lé", diferem-se pela sua afinação e função rítmica que exerce na condução das frases musicais nos rituais, sendo que “o rum, o rumpi e o lé, são veículos de mediação entre o plano da vida e os planos transcendentais” (ALMEIDA, 2008, p.56)

Considerados como uma entidade mítica, inclusive referenciada pelos líderes religiosos desses cultos – Babalorixás, Balalawos, Dotés, N’Ginjas, Mametos, Ojés e outros diversos títulos sacerdotais – esses instrumentos são consagrados aos deuses dessas religiões que, a grosso modo, são denominados de ‘Orixás’. Classificação complexa, pois há uma nomenclatura específica, hierárquica e etimológica desses deuses para cada uma dessas manifestações. Entretanto, não consideramos oportuno o aprofundamento nessa pesquisa, haja vista a disponibilidade de outros estudos acerca do tema.

O pesquisador André Luiz Monteiro de Almeida, em sua dissertação de mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, intitulada “*A Música Sagrada dos Ogãs no Terreiro de Umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da Cidade Goiana De Itaberai: Representações e Identidades*”, traz uma importante contribuição nesse sentido.

Discorre sobre questões que envolvem a apreensão da musicalidade presente nas religiões de matriz negra investigadas, sobretudo, na arquitetura social, a função de indução psíquica e as relações de poder simbólico que envolvem a música enquanto elemento fundamental na condução dos rituais. Nessa perspectiva, Almeida (2013) apresenta que, sendo essas religiões depreendidas do animismo africano, são estruturalmente fundamentadas por símbolos, vestimentas, alimentos, odores, danças e músicas que, em um agenciamento sinestésico, estabelecem correspondência aos deuses em sua percepção arquetípica, como também qualidade, personalidade e elo ancestral com esses deuses. Nesse sentido, o atabaque é o componente responsável desse agenciamento, entretanto, considerado como um ‘artefato indireto’, pois necessita de um instrumentista para realizar a produção do som.

Os artefatos indiretos são aqueles que precisam de um operador para que funcionem. Geralmente é criado que o operador deva possuir algum tipo de conhecimento e preparo para afetar a realidade através dos artefatos indiretos. Os tambores, por consequência, podem ser classificados como artefatos indiretos. Nesse sentido ... [os sacerdotes Ogãs] utilizam seus tambores para induzir estados de alteração na consciência dos praticantes. Esses estados são significados como experiências místicas. (ALMEIDA, 2013, p.54)

Assim, esses instrumentistas são altamente apreciados na comunidade, considerados o segundo membro mais importante na complexa hierarquia sacerdotal dos cultos, chamados, genericamente, de ‘Babas Ogãs’ ou simplesmente ‘Ogã’. Toda uma representação de poder, *status* social e construção de uma identidade bem sucedida são agregadas a esses sacerdotes e à sua música polirítmica, produzida dentro dos rituais sagrados e festejos realizados nos terreiros.

Numa perspectiva mais aproximada da relação mítica da música nos rituais litúrgicos, enquanto fundamento e epifania, a obra “*Nação, Umbanda e Exu: Religiões de afro descendência praticadas no Rio Grande do Sul*”, (2008) afirma que:

A música exprime em todos os planos superiores a difusão de energia, através do ar no plano terrestre, essas energias são convertidas em frequências que atingem as faixas vibratórias correspondentes as dos Orixás, são variantes de notas musicais associadas às rezas e ladinhas cantadas, verdadeiros mantras que se fundem aos pensamentos dos seres humanos geradores de energia ativa. O tambor dentro dos rituais tem a finalidade de determinar o ritmo das obrigações, é o polarizador da atmosfera em qualquer ambiente, podendo ser em um Batuque onde se celebra a alegria e a vida, como poderá ser nos rituais de despedida e morte. (PEREIRA, 2008, p.44)

Essa relação de devoção sacerdotal ao instrumento pode ser arrematada como centralidade tanto das diferentes manifestações populares quanto nas práticas de cunho sagrado, o que nos permite concluir que os debates que surgem de uma perspectiva estética podem ser percebidos numa relação social, política e estruturante também no campo teórico, no sentido de nos possibilitar mais eficácia na compreensão desses complexos processos. Almeida (2013) acentua, ao mesmo tempo que encerra a questão, discorrendo acerca da correspondência entre os atabaques e os destinados a seu toque:

O *rum*, *rumpi* e o *lé* são os principais *focus* da classe sacerdotal dos ogãs e, para muito além de simples objetos materiais, os atabaques representam expressão das identidades “ogânicas”, tendo papel fundamental na consolidação de uma narrativa simbólica que situa cada ogã em uma posição dentro da hierarquia desta classe. (ALMEIDA, 2013, p.54)

Por todo esse contexto, os cargos de Ogãs também são acirradamente disputados nos terreiros por jovens homens – salvo raríssimas exceções, o atabaque pode ser tocado por mulheres – que almejam, por meio desse cargo, uma espécie de ascensão social, cultural, psíquica e afetiva. Entretanto, diferentemente do ritmista do tamborim, que por seu desejo, afinidade ou ainda por qualquer outro motivo, escolhe ser um ‘tamborinista’, o mesmo não acontece para o instrumentista que deseja se tornar um Ogã. Por ser uma posição sacerdotal dentro do culto, o jovem é geralmente apontado pelo dirigente religioso de cada casa e passa por um complexo ritual de iniciação até que seja confirmada, pelo Orixá, sua aptidão e merecimento para a nobre função.

Outra questão presente em Almeida (2013), e que estruturalmente interessa a essa pesquisa, é a abordagem dos terreiros como espaço de formação profissional de músicos e de artistas da dança. Igualmente, a figura de Carlinhos Brown se projeta como maior expoente dessa dinâmica, mas atualmente não é raro a presença de músicos oriundos das práticas das religiões de matriz negra nas diferentes frentes profissionais da música: das bandas de pagode às orquestras sinfônicas, inclusive com cátedra em conservatórios e universidades, além de outros espaços formais de educação.

A música e canto dos ogãs perfaz uma linguagem imantada que promove a manutenção de um modelo autodefensivo dos grupos marginalizados, estendendo e construindo novos laços identitários que extrapolaram os terreiros, se mesclando ao todo maior da cultura brasileira. Nesse sentido, parece haver uma ligação metafórica entre as representações do santo capadócio [*São Jorge Guerreiro*] e os ogãs do Terreiro de Umbanda Ogum Beira-mar e Vovó Maria Conga. À sua maneira, estes sacerdotes são guerreiros que travam uma batalha simbólica para defender o imaginário compartilhado por si mesmos e pelos seus pares. (ALMEIDA, 2013, p.60)

A passagem acima também nos relembra a questão já abordada nessa pesquisa, que coloca a música negra como lugar de resistência social, militância ideológica e posicionamento político. Espaço possível de superação e reinvenção da subjetividade do jovem negro, no qual se constroem estratégias para a luta cotidiana de temas sempre presentes nas pautas do povo negro, como o racismo e a desigualdade social.

Contudo, o sentido dessa digressão no universo do atabaque, apontando sua natureza ritualística e seus *locus* de referência, conclui que, do ponto de vista social e cultural, está do lado oposto ao tamborim. Fortemente representativo das religiões de matriz africana, nas ações do projeto Dançando a Nossa Cor, o atabaque sempre foi alvo de consideráveis demonstrações de preconceito e intolerância religiosa. Em determinado ponto do espetáculo, o bailarino Erickson Damasceno de Oliveira, que também é um Babá Ogã, da mais antiga casa de Omoloko de Uberlândia – Abassá de Nanã e Ogum – surgia com o atabaque em cena e apresentava duas variações rítmicas próprias do Candomblé. Executava uma frase rítmica chamada *Ijexá*, própria do Candomblé Ketu, em alusão ao Orixá feminino Oxum e outra, chamada *Barravento*, do Candomblé de Angola, em referência ao Orixá masculino Ogum. Além de realizar os toques, o bailarino fazia toda uma interlocução com a plateia, discorrendo didaticamente sobre o contexto tradicional do instrumento e das canções.



Em destaque, Erickson Damasceno apresentando variações rítmicas próprias do Candomblé, 2013. Fonte: Acervo do projeto DNC. Foto: Luciano Marques.

Nesse momento, tínhamos clareza que músicas de candomblé, assim como as músicas do congado trabalhadas no espetáculo, estão vinculadas a um ritual que lhes confere sentido próprio. Ensiná-la fora desses contextos ritualísticos demanda uma série de adaptações, releituras ou ainda traduções que permitam que músicas sejam compreendidas fora de seu contexto ritual e percebidas, sobretudo, no seu caráter estético, conforme nos sugere a perspectiva da recontextualização de Bernstein (1996).

Contudo, esse era o momento de maior tensão do projeto, pois diferente do tamborim, a própria imagem do atabaque já acessava automaticamente na plateia a associação com a sua ritualística origem, nos cultos de matriz africana. Era bastante

comum, nesse momento do projeto, que professores, juntamente com suas turmas, deixassem rapidamente o local da apresentação, retornando para a sala de aula. Houve um episódio emblemático ocorrido na Escola Municipal Ceci Cardoso, em Uberlândia, que demonstra o quanto o racismo e o preconceito estrutural estão alojados e legitimados no contexto escolar, privando o acesso de estudantes ao amplo conhecimento, inclusive do saber da sua própria cultura, enquanto cidadão brasileiro. Ao ouvir o toque do atabaque, uma estudante de aproximadamente dez anos começou a chorar e gritar, visivelmente exaltada, palavras de ódio e repulsa à cena. Apoiada em um discurso claramente evangélico neopentecostal, a criança “ordenava” a expulsão dos “demônios”, referindo-se ao atabaque. A criança foi retirada do local, amparada por professores que partilhavam da mesma ideologia cristã-colonial-normativa⁶⁴ e a cena prosseguiu até o fim.

Mais tarde, fomos contatados pela diretora, relatando que o pai da criança, um pastor de uma denominação evangélica, entraria com um processo judicial, contestando a ação do Projeto Dançando a Nossa Cor, na referida escola.

Eu te pergunto: Sabe que instrumentos eram usados para chamar as entidades do mundo obscuro? Se a sua resposta for tambores, então você acertou em cheio. Por que os terreiros usam os tambores para atrair Satanás e seus anjos caídos? Será que poderia ser qualquer instrumento, ou tem que ser os tambores? [...] O tambor é capaz de estabelecer contatos com os espíritos dos deuses, com as almas dos ancestrais, com os mortos e com os animais míticos. Portanto, qual é o objetivo dos tambores no submundo ‘espiritual’? É para entrarem em êxtase, em transe, há muitas danças e ritos nos centros de umbanda e candomblé, até que a pessoa cai no chão completamente fora de si, e consequentemente dentro das mãos de Satanás. (GONÇALVES, 2010, n.p)

A passagem acima é parte do texto intitulado “*As Preocupantes Implicações do Uso dos Tambores/Bateria na Adoração a Deus*”, assinado pelo pastor adventista Otimar Gonçalves, que demonstra como são agenciados os mecanismos que fundamentam práticas de epistemicídio que assolam, sobretudo, as culturas negras e indígenas. Num contexto no qual o avanço dessa ideologia alcança sobretudo no campo da política, assistimos temerosos como essas pautas de costumes conservadores e de economia ultra liberalista vem desenhandando perversas políticas públicas de Estado, que desconstroem significativamente as conquistas históricas, sobretudo nas grandes áreas da Educação e

⁶⁴ Por mais que essa reflexão nos pareça mais próxima de um efeito produzido pelas narrativas religiosas neopentecostais contemporâneas, há que se perceber o mesmo intuito herdado dos processos de dominação católico do período colonial, no qual a intersecção violenta às práticas culturais e religiosas dos negros escravizados era sobretudo um efetivo instrumento de controle, dominação e subjugação.

Direitos Humanos. Nesse mesmo texto, o autor cita a obra “Cristãos em Busca do Êxtase” (2016), que ataca: “Ele, [o tambor] é por sua vez, um instrumento de correspondência, isto é, de comunicação entre o homem e os seres misteriosos que governam a natureza.” (SILVA, 2016, p. 25). De autoria do pastor e jornalista Vanderlei Dorneles Silva, estudos como esse demonstram de quais maneiras o conceito de ‘cristandade’ agrega às práticas das denominações evangélicas conservadoras, o movimento católico de Renovação Carismática e as vertentes religiosas neopentecostais que tendem a exercer, sobre o conhecimento e as estéticas negras, tensões sociais e subjetivas que justifiquem a perpetuação estigmatizada do preconceito estrutural e do apagamento representativo e violência simbólica.

Amplamente divulgados nos veículos digitais, esses posicionamentos demonstram ainda como são construídos os mecanismos que incitam o ódio e a intolerância religiosa no seio de uma sociedade que, historicamente colonizada, padece pela ignorância das suas próprias identidades culturais. Ademais, referendam a continuação sistêmica da discriminação racial, cultural e ideológica, sobretudo na estrutura escolar, como resultado de processos históricos que no passado se faziam pelos padrões pedagógicos jesuíticos eurocêntricos e, na contemporaneidade, são subsidiados por ideologias conservadoras determinadas por política de mercado igualmente ultrajante.

Obviamente o fato ocorrido refere-se a uma situação extrema, mas que demonstra a violência incrustada nos processos que arregimentam três dos maiores desafios da militância negra contemporânea: o preconceito racial, o racismo estrutural e, especificamente nesse caso, a intolerância religiosa. Para além disso, como coloca Nilma Gomes, é urgente repensar e redefinir o papel da escola frente a essas demandas.

A escola tem um papel importante a cumprir nesse debate. Os(as) professores(as) não devem silenciar diante dos preconceitos e discriminações raciais. Antes, devem cumprir o seu papel de educadores(as), construindo práticas pedagógicas e estratégias de promoção da igualdade racial no cotidiano da sala de aula. Para tal é importante saber mais sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira, superar opiniões preconceituosas sobre os negros, denunciar o racismo e a discriminação racial e implementar ações afirmativas voltadas para o povo negro, ou seja, é preciso superar e romper com o mito da democracia racial. (GOMES, 2005, p.60)

Atitude como essa e tantas outras, presentes ordinariamente no ambiente escolar, nos coloca o desafio de refletir sobre os aspectos que permeiam a educação para as relações étnico-raciais e sobre quais pressupostos estão assentadas as políticas que visam ao cumprimento da Lei 10639/03. Acrescenta-se aí, nessa perspectiva, a crescente tomada

do poder do Estado por grupos políticos comprometidos com pautas de costumes conservadores e de economia liberalista, que objetivam construir processos educacionais que atendam a demanda produtiva de mercado. Entendendo a escola também como legítimo espaço de poder, é inexorável que também seja agenciada por práticas sexistas, neoliberais, heteronormativas, com traços visivelmente apoiados em uma ideologia social de controle eurocêntrica, aos moldes do que se propõem os enredos da biopolítica foucaultiana (2008), conforme delineado no capítulo 1.

Essa situação, em determinados contextos escolares, parece estar numa curva ascendente, subsidiada sobretudo na prática de gestores e professores que são declaradamente opostos ao cumprimento da Lei 10639/03, fundamentados em seus particulares paradigmas religiosos. Conjuntura essa que nos convoca plenamente, enquanto artistas e docentes, para desconstruir esse mecanismo de aprendizagem por estereótipos e nos incita a denunciar o papel negligente da escola na construção de práticas pedagógicas que contribuem para minimizar a institucionalidade da interiorização negra no contexto escolar.

Nos cinco anos de articulação do Projeto Dançando a Nossa Cor, houve quatro escolas públicas municipais que obstruíram a entrada do projeto sobre o declarado pretexto de que a ideologia artística e a temática do Grupo TerraCotta não coadunavam com a proposta pedagógica das escolas. Um amplo desrespeito à Constituição, sobretudo no que tange à laicidade do Estado e ao direito assegurado à criança e ao jovem, de acesso amplo e irrestrito à diversidade e pluralidade de pensamentos e ideias. Os casos foram oficialmente documentados e protocolados na Secretaria Municipal de Educação e na Superintendência da Igualdade Racial. Em postura de retratação e desagravo da assessora pedagógica do ensino fundamental da Secretaria Municipal de Educação de Uberlândia (2005-2012), Marise Santos Borges, em depoimento cedido para o vídeo-documentário Dançando a Nossa Cor, afirma:

É um projeto muito dinâmico, é um projeto rico, inteligente, diferente, que pode muito contribuir com nosso trabalho não só com a consciência negra, mas em todo o âmbito de relações raciais. Eu me senti assim, muito privilegiada, no dia de hoje pelo fato deste projeto estar na nossa escola, e acho que é um pontapé inicial para que nós possamos estar repensando realmente, como, quando e porquê trabalhar a lei 10.639/03. Essa é uma Lei que a gente tem trabalhado para que ela seja de fato colocada nas escolas, no ensino da cultura africana, no ensino da África. E nesse momento eu me sinto agraciada porque este grupo está fazendo um trabalho maravilhoso. Eu espero contar com vocês [referindo-se ao Grupo TerraCotta] em todas as nossas escolas. (BORGES, 2014)

De todo modo, é importante ressaltar o propósito didático do projeto que objetivou ressignificar, no contexto da escola, a importância da musicalidade nas suas diferentes percepções. Mesmo estando fora da conjuntura tradicional e se estabelecendo no contexto da escola, enquanto espaço formal de educação, os apontamentos da pesquisadora e arte-educadora Margarete Arroyo (2000;) nos interessa sobretudo porque atuou como docente e na Universidade Federal de Uberlândia no Curso de Graduação em Música de 1993 a 2010 e conhece o contexto de que tratamos. Suas colocações nos possibilitam pensar nos aspectos de transmissão e produção do saber de tradição, considerando que as práticas de ensino e aprendizagem de música no congado apresentam diversos pontos de contato que podem ser percebidos também no candomblé e outras manifestações afro-brasileiras, com vistas ao contexto da ritualidade.

O ensino e a aprendizagem de música no Congado estão articulados com um contexto ritual que os particulariza. Ensinar e aprender os batidos das caixas, a dança, o canto significa ensinar e aprender a ser congadeiro. As crianças, imersas desde muito pequenas nesse contexto, apropriam-se desse saber musical pela observação, imitação, experimentação e escuta. Como em outras culturas musicais orais, o fazer musical congadeiro é reconhecido e valorizado por seus praticantes como sendo auditivo, visual e tátil. Não há entre congadeiros quem especificamente ensine. Mantendo uma prática coletiva de ensino e aprendizagem de música, aprende-se a cantar e a bater caixas sem que isso seja necessariamente ensinado. A condição de estar naquele contexto implica em estar aprendendo. (ARROYO, 2000, p.16)

Considerando, sobretudo, a eficácia da arte como instrumento de comunicação direta, subjetiva e eficaz, foi imprescindível perceber a potência estrutural e simbólica da linguagem musical no argumento do Projeto Dançando a Nossa Cor, considerando que Segundo Arroyo, o fazer musical “envolve um complexo de aspectos, desde os produtores das ações, o que eles produzem, como, porque e todo o contexto social e cultural que dá sentido às próprias ações musicais” (Arroyo, 1999, p.27).

Depreendidos nas reflexões desse texto, por meio dos cantos sagrados e dos instrumentos afro-brasileiros, em especial o tamborim e o atabaque, os elementos musicais exerceram cada um ao seu modo, uma ampla influência no processo de comunicação com as crianças e jovens, especialmente ao promover reações extremadas de euforia e negação. Questão que nitidamente têm relação com a herança musical ancestral que está na ânima africana da cultura brasileira e que, no momento do espetáculo, foi acessada consciente ou inconscientemente.

A arte-educadora überlandense Juliana Trindade, que possui relevante pesquisa no universo musical da cultura afro-brasileira, atuou como preparadora musical do

projeto, coordenando pedagogicamente a dinâmica musical do espetáculo. Juliana resume:

A música popular na escola diminui esse distanciamento das comunidades e das manifestações culturais dessas pessoas que estudam, dos alunos, das crianças. Muitas vezes esses alunos fazem parte de manifestações culturais como o Congado, como a Folia de Reis, e na escola, até então, isso era deixado de lado. Com a vinda da música para a escola nesse viés da cultura popular, essas crianças se sentem incluídas e valorizadas, (...) Quando essa música chega na escola e eles podem mostrar quem eles realmente são, eles melhoraram cem por cento, eles “são outras crianças”. A música negra para mim é de fundamental importância porque traz uma energia, uma força, uma vivacidade. E eu não poderia deixar de citar Maurício TiZumba, um grande representante da música negra. Carlinhos Brown, dentre tantos outros. (TRINDADE, 2014)

Os elementos musicais funcionavam no Projeto Dançando a Nossa Cor proeminentemente como fator de interlocução com os habitantes da escola, considerando que parte desses sujeitos participavam ou tinham uma mínima referência dessas manifestações artísticas, culturais e/ou religiosas. A outros, o estranhamento gerado no bojo do preconceito racial que “persevera impregnado de conotação estrutural, determinando que a marca mais notória do fenômeno esteja conotada de uma naturalização da discriminação, nota matricial no processo de mutilação da cidadania afrodescendente” (WALDMAN, 2016, n.p)

Complexa e inesgotável é a reflexão da música popular, sobretudo a música afro-brasileira, que no contexto escolar pode alcançar outros desdobramentos na produção do conhecimento sensível e significativo, pelo qual se “veicula mensagens fundadas em um mito que ordena e dá sentido às ações dos participantes” (ARROYO, 2000, p.14). Por fim, reiteramos a relevância da música, processo pedagógico aliado às considerações sobre a potência da linguagem musical, das polifonias e da ancestralidade da musicalidade afro-brasileira e nos processos de recontextualização, no projeto Dançando a Nossa Cor. A seguir, o texto se encaminha para reflexões pontuais acerca da abordagem corporal e coreográfica presente no trabalho, entendendo a partir da cosmogonia estética negra que entende a música como elemento indissociável do corpo, conforme nos coloca o conjunto dessas referências performativas africanas.

4.3 TRAJETOS REPERCUSSIVOS: A CORPORALIDADE E O MOVIMENTO NA CONSTRUÇÃO DOS CORPOS NEGROS PARA UMA DANÇA DIDÁTICA

No formato cênico no qual o projeto Dançando a Nossa Cor foi se construindo, ao longo dos 5 anos de ininterruptas articulações nas escolas de Uberlândia e região, percebeu-se ao final da última temporada, em 2014, uma estrutura esteticamente potente. Como vimos em reflexões anteriores, o arcabouço musical depreendido do canto e do batuque negro funcionavam proeminentemente como fator de interlocução com os habitantes da escola, considerando as possíveis referências dos estudantes e professores do universo concreto ou do imaginário da cultura negra. Entretanto, a partir de agora, a pesquisa ruma prioritariamente suas investigações para o corpo em sua expressividade cênica, na perspectiva de perceber como as estruturas coreográficas do projeto funcionaram como elementos didáticos, mas também como elementos promotores de subjetividades, desejos e ressignificações.

Essa formatação estética e metodológica talvez tenha sido o momento mais próximo de diálogo da produção artística do Grupo TerraCotta com o conceito de “motrizes culturais” que Zeca Ligiéro (2011), professor na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e importante pesquisador da cultura afro-brasileira e ameríndia, infere. De antemão é necessário localizar esse estudo de Ligiéro no escopo dos estudos da Etnocenologia que são colocados com mais propriedade no Brasil pelo professor e importante encenador Armindo Bião (1950-2013), na obra “As artes do corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia”(2007). Em linhas gerais, os processos metodológicos da etnocienologia buscam observar as práticas, os saberes e comportamentos espetaculares, humanamente organizados, com vistas a eximir os preconceitos, os vícios de interpretação e paradigmas dados *a priori*, que possam interferir na leitura e na natureza dos objetos em investigação.

Atento ao fazer-saber das culturas negras e afro-brasileiras, no que tange ao estudo da performance em estudos anteriores (LIGIÉRO, 1993; 2006), o autor aponta seu olhar investigativo, que encaminha o estudo de Bião como propriedade para as relações da etnocienologia e da etnografia no campo das manifestações da arte e da cultura popular. Entretanto, é em seu estudo “*O Conceito De “Motrizes Culturais” Aplicado Às Práticas Performativas Afro-Brasileiras*”(2008; 2011), que essa abordagem ganha amplitude e irrefutável pertinência para o campo de observação dessa pesquisa. Nessa obra em questão, decompõem, com proficuidade, as heranças ancestrais e antropológicas

presentes na cena contemporânea, ao analisar performances africanas e afro-brasileiras. A partir do prisma do filósofo congolês Bunseki Fu-Kiau, Ligiéro coloca que o “batucar-cantar-dançar” seria a tríade fundante de qualquer expressão performativa negra, independente das questões geográficas e linguísticas resultantes dos complexos e, sobretudo, violentos processos diaspóricos ocorridos no continente americano.

Essas forças motrizes se estabeleceram através de um conjunto de fatores que envolvem a utilização dos elementos básicos da performance africana – o cantar-dançar-batucar – como um processo de instauração não somente de um tempo extra-cotidiano, através do qual, são invocadas as forças ancestrais, como de restaurações de comportamentos atribuídos a determinados ancestrais no continente africano. (LIGIÉRO, 2011, p.143)

Esse conceito elaborado por Ligiéro, presente atualmente em diversas pesquisas de referência, nos possibilita entender o próprio processo de formação artística dos bailarinos do Terracotta, especialmente ao retomarmos as suas pertenças culturais, sociais e religiosas. Essa reflexão se dá na medida em que reconhecemos, como legítimo, todo o espaço das manifestações da cultura popular negra como *locus* de formação técnica subjetiva, crítica e militante. Concomitantemente nos coloca a reflexão das estruturas de percepção do corpo negro como simulacro ancestral de uma prática performativa que impele, necessariamente, habilidades, simbolismos e reposicionamentos dos atos de cantar, batucar e dançar.

O conceito de motrizes culturais visa facilitar a percepção de que não são apenas os elementos em si como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo, etc. que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer, a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição que garante a sua verdadeira continuidade. Sua eficácia depende de uma forte tradição oral, treinamento informal e um grande senso comunitário. (LIGIÉRO, 2011, p.7)

Também no sentido de fechar o esboço teórico desse debate, recolocamos no discurso a mediação com as imaterialidades no campo subjetivo, que percebem as práticas ritualísticas e/ou festivas das manifestações negras como saberes que são constantemente atravessados pelo corpo. Dessa forma “Tocar, cantar, dançar e criar são práticas musicais permeadas pelo sagrado, pela devoção aos santos, pela manutenção de identidades” (ARROYO, 2000, p.16).

4.3.1 Corpo, dança e africanidades: complexos trajetos marcados pela violência

De um ponto de vista estrutural, buscar estabelecer qualquer reflexão sobre a dança no contexto das africanidades, é uma tarefa para além de uma tese de doutoramento. Faz-se necessário lançar olhares multidisciplinares, que compreendam a dança em seus diversos sentidos, sobretudo, considerando os aspectos simbólicos, ancestrais, afetivos, celebrativos e filosóficos, que precedem uma análise da dança enquanto linguagem artística performativa.

A cientista social e presidente do Movimento Negro Uberlandense Visão Aberta, Vanesca Paulino, aoadir a articulação do projeto na Escola Municipal Odilon Custódio Pereira, em depoimento no vídeo-documentário, reconhece:

As danças apresentadas pelo grupo são danças africanas. [*danças de motriz africana*] Pra quem não sabe, a dança no continente africano é praticada do nascimento ao sepultamento. Quando você nasce, se dança, quando você passa pelo ritual de passagem, se dança, no processo de circuncisão, se dança, quando você casa, você dança, e quando você morre você dança. Ver a manifestação dos instrumentos juntamente com a melodia dentro do grupo Terracota, ver os dançarinos dançando, cantando e manifestando a ancestralidade africana, para nós é uma grande satisfação. (PAULINO, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014). [destaque nosso]

Tendo como foco de sua pesquisa o feminino e o papel da mulher nas sociedades negras, Vanesca Paulino é mais uma voz negra que merece destaque nessa pesquisa por somar esforços na militância acadêmica contra as questões que assolam os grupos afrodescendentes e as minorias sociais. Entretanto, ao se referir à dança africana, é fundamental esclarecer de que áfricas se fala e em qual contexto de análise, pois como bem sabemos, alcançar o continente africano como objeto de estudo exige uma delicada investida nas especificidades de cada espaço-tempo para tentar diminuir as generalidades.

Para o que interessa a essa pesquisa, é importante fazer uma digressão histórico-geográfica que possibilite perceber os aspectos culturais e políticos dos povos africanos, vitimizados pelo regime escravocrata nos 300 anos de tráfico negro que maculam, irrevogavelmente, a história do Brasil. Mesmo com certa imprecisão, devido aos precários vestígios historiográficos (MUNANGA, 1999), os mais seguros pesquisadores do tema asseveram que, do início do século XVI até o fim do século XIX, quatro milhões e meio de africanos foram violentamente capturados e comercializados para o trabalho escravo no Brasil, em substituição à também violentada e escravizada mão de obra indígena colonizada.

Conforme aponta o estudo “*Cartografias da Diáspora África-Brasil*” (2011), do Professor Dr. Rafael Sanzio Araújo dos Anjos, da Universidade de Brasília, é mister relembrar o maior fluxo de populações africanas escravizadas de regiões geográficas majoritariamente ligadas ao interesse econômico da Europa. Fator que provocou uma assimétrica e irrecuperável ocupação negra no território brasileiro, o que implica em dificuldades de se estabelecer legislações a políticas públicas isonômicas para todo o país. Como exemplo, consideramos a ideologia dominante no que tange ao preconceito e à resistência a ações de equiparação social contemporâneas, como as cotas nas universidades e no serviço público.

Anjos (2011) classifica todo esse processo em três momentos, que denomina de historiografia diaspórica no Brasil, pelos quais é possível perceber com clareza a violência e a expropriação cultural nesses trajetos seculares África-Brasil. Para além disso, compreender os rebatimentos conceituais, estruturais, econômicos e culturais da distribuição e localização da população de matriz africana no território brasileiro atual.

Durante o século 17, grande contingente de escravos provenientes da costa leste, acima do porto de Aiudá na África, os então denominados “sudaneses” aportaram principalmente em Salvador e Recife. Dentre estes últimos, destacavam-se as etnias Fon, conhecidas no Brasil como Gêges, e os Iorubás, apelidadas pelos franceses de Nagô.(...) Eles trouxeram suas próprias divindades, respectivamente, Voduns e Orixás que representam dentro de suas respectivas mitologias a suprema força divina sob a forma de ancestrais divinizados e que concentram em si a força da natureza. A sobrevivência e multiplicação dessas culturas no Brasil se devem à incrível tenacidade com que os afro-brasileiros permaneceram fiéis aos seus valores culturais-religiosos, apesar da implacável perseguição oficial do Estado e da Igreja. (LIGIÉRO, 2011, p.137)

Agregados a esse arcabouço da religiosidade e ritualística africana, o canto, a musicalidade e a dança – a tríade poderosa da performance africana, tríade batuque-dança-canto (FU-KIAU *apud* LIGIÉRO,1993) – também se alastrou subterraneamente e controlada aos olhos do colonizador pelo interior do Brasil. Há ainda destaque para as artes visuais, sobretudo, no conceito de artesanato, mas este, com menos visibilidade historiográfica. Com foco no trabalho essencialmente agrícola, é nesse momento - igualmente o mais violento e sanguinário - no qual surge o modelo mais organizado de comércio de escravos por meio de exposição em mercados públicos e feiras de negócios. Entretanto, o espírito celebrativo permaneceu vivo. O corpo negro, violentado e interditado na captura e na travessia, encontra no Brasil, uma possibilidade de movência e de expressão. Segundo aponta Ligiéro, horas após a chegada dos negros nos portos, era

possívelvê-los em roda cantando, dançando e celebrando, sobretudo, a vida e a superação de toda dor e agonia na travessia da “grande Calunga, as grandes águas do mar na língua do Congo e que representava também a interseção entre o material e o espiritual, o cruzamento entre a vida e a morte.” (LIGIÉRO, 2011, p.137).

Essa manifestação do corpo, em ação nessas performances culturais, buscava reconectá-los aos laços ancestrais, espirituais e emocionais, margeados por suas memórias africanas. Ao mesmo tempo, percebia-se nessas danças e cantos o traço da dor que já se anunciaava em função da nova separação, na venda das “peças” comercializadas nos portos do Rio e Salvador, que rumavam para diferentes destinos.

A partir do século XVIII até o fim do período escravocrata, o que se registra é a efetivação das rotas do tráfico negreiro e a expansão da dominação europeia. Obviamente um período marcado pela sistematização do trabalho escravo, do vilipêndio aos direitos humanos e do massacre econômico do Brasil enquanto colônia de exploração. Para além da usurpação portuguesa e espanhola, nas capitâncias hereditárias, celebrada antes pelo Tratado de Tordesilhas, houve obviamente o uso de trabalho escravo africano na produção açucareira nordestina de destinação holandesa e, na francesa, exploração de madeira no Maranhão e Guanabara, atual estado do Rio de Janeiro. Com o contestável fim do período escravocrata, instaura-se uma situação que, do ponto de vista fenomenológico, é bastante salutar. Houve no meio rural a formação e institucionalização dos grandes quilombos e, nas cidades, o processo de urbanização que se inicia no fim do século XVIII e início do século XIX. Instalados nas periferias das cidades, os cortiços e favelas abrigavam a presença do negro e das suas manifestações que eram criminalizadas, como o caso das clandestinas rodas de capoeira, e/ou fortemente discriminadas e desqualificadas, como o caso das rodas de lundus e umbigadas, que posteriormente se desdobraram em rodas de samba. Manifestações que se estruturaram a partir da tríade estética e metodológica apresentada por Ligiéro, as quais outras inúmeras pesquisas deram conta das suas contribuições para a construção das identidades da cultura popular brasileira.

Assim, após essa breve digressão, concluímos que a partir dos recentes estudos realizados sobre a cultura negra, principalmente no Brasil, não dá para se falar em “diáspora africana”, temos que falar em “diásporas”, considerando a ampla diversidade das origens geográficas africanas. Sendo vários e distintos os processos diaspóricos e ainda considerando a imprecisão e discordância do fato histórico pelos pesquisadores, percebe-se a dor, o sofrimento e a violência como denominador comum em todos eles. Cada um desses povos, em maior ou menor desdobramento, contribuiu com a formação

– ainda em processo – de uma identidade e um imaginário da cultura negra no Brasil. Dessa forma, é importante que, enquanto arte-educadores, tenhamos pleno domínio ideológico e político que, primeiramente, a África não é um continente homogêneo como ainda se pensa. Há que ser desconstruída nas práticas pedagógicas contemporâneas essa ideia da África negra, da “Mama África”. Juízo muito ligado ao universo essencialmente mítico e que constrói um imaginário africano exótico e folclorizado, ainda reforçado nos processos formais de educação. Paradigma que corrobora com a sustentação do preconceito institucional e estrutural, além da discriminação declarada ou velada acerca dos elementos constituintes da cultura africana. Elementos estes que passam a compor a cultura brasileira e que ao longo dos 3 últimos séculos seguem esmaecidos, porém resistentes, à guisa dos mecanismos de poder que se operam pela destra dos modelos europeus e norte-americanos, sobretudo, no campo da educação e da cultura.

Pretende-se instaurar o debate atualizado, que possibilite ao estudante construir uma ideia da África que corresponda à realidade e que apresente a África como continente pluralizado, dinâmico e em constante transformação, pondo abaixo os rastros negativos e inferiorizantes que assolam seus descendentes, com destaque para a sociedade brasileira.

O pensamento social preconceituoso e o desconhecimento da população do país, no que se refere ao continente africano, continuam sendo um dos entraves estruturais para uma perspectiva real de democracia racial, assim como, a criação no setor decisório, das condições necessárias para a implementação de políticas públicas mais articuladas e eficazes. (ANJOS, 2011, p.332)

Concluímos por ora o debate, indo ao encontro do posicionamento do Professor Dr. Rafael Sanzio Araújo dos Anjos, que tem se debruçado sobre a investigação cartográfica dos 400 anos das diásporas africanas para o Brasil. Seu trabalho circunscrito sobretudo nas análises das relações violentas, duração e extensão da dinâmica escravista, movidas pelo processo mercantil que justifica as estabelecidas estruturas racistas ainda em vigência no pensamento social e nas instituições. (ANJOS, 2006, p. 25).

4.4 DE ANGOLA AO GUETO: TERRAS E MEMÓRIAS – DO AXÉ ÀS DANÇAS AFRO DOS ORIXÁS: RESSIGNIFICAÇÕES POSSÍVEIS NO PROCESSO (RE)COREOGRÁFICO

Na estrutura artística do projeto Dançando a Nossa Cor, a coreografia *De Angola ao Gueto* era o primeiro contato da plateia com a proposta artística do grupo. Inicialmente era realizada uma fala com interlocução direta para a introdução do projeto, na qual se

propunha discorrer sobre o tema geral do espetáculo e a importância do debate sobre as questões negras, inclusive abordando o teor da Lei 10639/03. Contudo, a linguagem do discurso nesse momento e em todo os outros momentos de interlocução direta com a plateia buscou se apoiar em conceitos da recontextualização (BERNSTEIN, 1996), buscando tornar o debate acessível para o contexto etário e intelectual das crianças e adolescentes, conforme apontado na introdução da tese.

Ao analisar os elementos estéticos presentes nessa coreografia, faz-se necessário também refletir sobre o contexto cultural e os aspectos subjetivos que estavam postos no momento de sua criação. Referendando, para além disso, a importância simbólica e estrutural desse trabalho no repertório artístico do Grupo TerraCotta.

Conforme abordado anteriormente, essa coreografia representou tanto para os bailarinos do grupo quanto para mim, enquanto arte-educador, um dos principais momentos pedagógicos no que se refere à produção de um conhecimento-corpo construído democraticamente. Fruto de um compartilhamento de ideias e experiência, esse trabalho aglutinou desejos particulares, gerou expectativas coletivas e ampliou horizontes estéticos.

O grupo TerraCotta, anteriormente chamado de “Pervertydos do Axé”, era formado inicialmente por cinco jovens negros, pobres, periféricos, nativos de determinadas manifestações afro-brasileiras e com insuficiente rendimento escolar. Estudantes do ensino médio da Escola Estadual Ignácio Paes Leme, situada no Bairro Martins, outro importante reduto da comunidade negra da cidade, assim como o já citado Bairro Patrimônio.

Atuando como professor de arte de 2005 a 2011 nessa escola, tenho contato então com a dança presente nos corpos desses jovens: a Dança Axé. Linguagem corporal de maior capilaridade entre a juventude negra no contexto cultural da dança de Uberlândia em 2008, entretanto, permeada de preconceitos sociais e desqualificações artísticas.

Para o diálogo sobre esse fenômeno cultural que eclodiu na cena popular na primeira década deste século, convidamos à essa pesquisa outro importante pesquisador überlandense. Atualmente professor do Curso de Dança da Universidade Federal de Goiás, Rafael Guarato, *b.boy*, dançarino de *breakdance*, é historiador por formação acadêmica e vem contribuindo efetivamente para as reflexões estéticas, estruturais e políticas da dança de Uberlândia. Universo artístico ainda pouco abordado no campo científico e que em função sua representatividade nacional e mundial, no contexto da dança, merece o investimento de esforços de mais pesquisadores.

Para esse momento do debate, estabelecemos conexões com sua escrita *O Popular, Os Meios e a Dança Axé no Interior das Gerais* (2011), na qual Guarato apresenta uma análise preponderantemente crítica, lúcida e ousada, no momento em que localiza a dança Axé numa perspectiva contrária do pensamento intelectual da dança. Guarato é essencialmente pioneiro em estabelecer uma aproximação mais efetiva do pensamento hermético acadêmico com esse, até então marginalizado, contexto da dança Axé. Sobre essa produção específica, o ex-dançarino de axé, Erickson Dasmaceno de Oliveira Silva, avalia o conteúdo do texto:

... que bacana que ele [Rafael Guarato] teve essa iniciativa, como te falei, por essa questão, né, de ser popular, o povo discrimina, né? Acha que é uma coisa sem fundamento. Então, ninguém teve esse olhar bem profundo sobre o axé né, que querendo ou não, teve uma grande influência na dança da cidade até 2016, que ainda era forte. Hoje nem tanto, mais antigamente, né, teve uma grande contribuição com a dança, sim.” (SILVA, Entrevista,2017)

Sem modéstia em sua análise, Guarato aponta com propriedade os equívocos de consagrados pesquisadores da cultura como Armindo Bião (1997), Maria Inês Galvão Souza (2004) e Fabiana de Dultra Britto (1999), na assimilação e no diálogo com as culturas populares, nesse caso a dança Axé, entendida como manifestação urbana. Aponta que os estudos desses pesquisadores reforçam estereótipos acerca do fazer popular e “falam de bens culturais veiculados nos meios de comunicação de massa como algo desprovido de conteúdo artístico e de função social.” (GUARATO, 2011, p.111)

Segundo o autor, o pensamento academicamente erudito desses pesquisadores não consegue perceber a dinâmica social e a representatividade do movimento popular como espaço de auto-afirmação e enfrentamento político, sendo incapaz de produzir uma estética de dança “degustável” para o olhar dos referenciais canônicos e estéticos da dança acadêmica. No mesmo sentido de enfrentamento ideológico, Guarato é ainda mais ácido ao expor o profundo pensamento elitizado e enviesado da iconográfica crítica de dança Helena Katz (1989;2009), quando afirma que os meios midiáticos, com destaque para a televisão, não apresentam modelos de arte e sim, produtos que interessam ao consumo da massa, agenciados pela força da indústria cultural. Segundo ele, Katz sugere que a produção de conteúdos veiculados nas grandes mídias não apresenta produtos que podem ser considerados, pela sua natureza estética e sua origem popular, genuínos processos artísticos críticos e reflexivos. Por não apresentar – aparentemente – um discurso

vanguardista declaradamente intelectualizado, tão caro ao pensamento da dança contemporânea, relega essas produções populares ao patamar de mero entretenimento.

Entretanto, Guarato ressalta, no seu texto, um pensamento que vai na contramão disso tudo e reconhece a função dos modelos na construção dos paradigmas que compõem o fenômeno cultural, em determinados contextos sociais e históricos.

Estabelecendo o contraditório, ao trazer para o seu lugar de fala o pensamento da educadora corporal Márcia Strazzacappa (2001), Guarato reforça o discurso desta pesquisa ao apontar a invisibilidade do corpo e das manifestações populares na escola. Pontua a ausência de modelos estéticos capazes de afetar o desejo de crianças e adolescentes por uma prática de dança que os protagonizem, enquanto sujeitos históricos, em suas relações com o corpo. De um lado, ficam bordeados a um constructo ideologicamente eurocêntrico, no qual o modelo de corpo e de expressão corporal ficam a cargo do ícone da bailarina da sapatilha de ponta. Do outro, são atravessados pelas informações dos corpos midiatizados, nesse caso, na reprodução das coreografias de grupos como “É o Tchan” e “Turma do Pagode”, por exemplo. Sem qualquer juízo de valor, percebemos, com nitidez, em ambas as posições, a ausência de uma prática em dança disponível aos estudantes, que privilegie a ‘experiência’ (BONDÍA, 2012) como instrumento de produção de conhecimento de si mesmo, do mundo e dos seus próprios desejos.

Em sua verve historiográfica, esse trabalho de Guarato também merece nota pelo formidável voo panorâmico sobre a dança popular majoritariamente negra da cidade, considerando as especificidades da música e da dança, mas também o diálogo entre essas duas linguagens, o que sustentou as manifestações afro-brasileiras. Na mesma medida, expõe assentamentos reflexivos contundentes ao dar voz a personagens importantes desse contexto da dança de Uberlândia, que são apagados do pensamento acadêmico e do olhar investigativo da pesquisa em arte. Depreende uma análise que prospecta na Bahia o surgimento do axé enquanto música dançante, a grande disseminação de movimentos coreográficos pelo advento da *internet*, contextualiza o preconceito ao movimento da dança axé, reduzida ao gesto e ao apelo sexual e, por fim, registra os espaços informais que possibilitaram sua difusão em Uberlândia. Destaca espaços como o Tribuna Livre, Coliseu, Black Chick, Pedágio Show e Skala Chop⁶⁵, também importantes para a

⁶⁵ Esses espaços são citados em diferentes pesquisas que envolvem o estudo histórico e etnográfico da cultura negra da cidade como territórios de surgimento de expoentes, tanto da música quanto da dança de Uberlândia. Também referendadas certas entrevistas realizadas para essa tese (ROCHA, 2019 e FONSECA, 2019), esses espaços que majoritariamente eram frequentados por negros na década de 80, legitimaram territorialmente e afetivamente os

sistematização do Axé de outras manifestações de ancestralidade negra, largamente difundidas em Uberlândia, como o pagode, o *hip hop* e a dança de rua.

Ao descrever esse cenário, aspectos conjunturais saltam do seu texto e revelam a excludente postura adotada pelos espaços de legitimação da dança, como o Festival de Dança do Triângulo e o Circuito Double Dança e Música, no qual atuei de perto enquanto Coordenador Pedagógico do Setor de Danças da Secretaria Municipal de Cultura. Espaços esses que também coadunavam com uma cultura estrutural e ideologia apoiada nos rastros ainda visíveis de um pensamento colonizado. O domínio de modelos estrangeiros que são presentes na dança da cidade, não somente nas suas práticas e estéticas, mas no próprio agenciamento do poder público na tratativa de seleção e curadoria para esses eventos e programas artísticos supracitados.

Destaco, nesse cenário, a participação dos grupos Balança Axé, Pervertidos do Axé e Swing'art no Circuito Double–Música e Dança, realizado entre os dias 21 e 24 de maio de 2009 em Uberlândia e organizado pelo Setor de Dança da Secretaria Municipal de Cultura, bem como a aspiração à participação na XXI Edição do Festival de Dança do Triângulo, realizada pelo grupo Spaço Axé, que enviou a coreografia “Fusion” para o processo seletivo do evento, mas não conseguiu parecer favorável da comissão composta por Helena Bastos, Ernesto Gadelha e Rui Moreira. (GUARATO, 2011, p.121)

O que Guarato revela na passagem acima, com delicadeza, na verdade era uma discussão bastante presente nos bastidores desses eventos que teimavam em não reconhecer a dança axé como uma estética autêntica, que deveria ser ascendida à programação dos eventos. Perceba que apenas 3 grupos de axé participaram dessa edição do Circuito Double. Número irrisório ao considerar as duas noites dedicadas ao evento, que apresentavam cerca de 30 grupos e 45 coreografias em cada uma das edições semestrais.

Acerca do Festival de Dança do Triângulo, Guarato cita o caso da coreografia *fusion*, que foi rejeitada pela curadoria, mas isso não foi um fato isolado. Inúmeras outras coreografias de dança axé eram frequentemente rejeitadas por não se enquadarem nos modelos acadêmicos da dança frontal para palco italiano e não apresentarem elementos cênicos – luz, desenho coreográfico, figurinos e trilha sonora – que conferissem ‘espetacularidade’ aos trabalhos. Além disso, a recusa também se justificava pelas coreografias de axé, ora por apresentarem um “vocabulário corporal restrito e pobre de

encontros e as tensões que tangenciam as relações raciais, bem como promoviam sobretudo a juventude negra como espaço de pertencimento e de expressão identitária.

movimentos” (SOUZA, 2004); ora por apresentarem uma gestualidade basicamente apoiada na apologia sexual, pois, muitas vezes, as “movimentações se centram nas regiões genitais” (GUARATO, 2011).

Num paralelo com o samba duro e para além da crítica à alusão e ao incentivo da prática do sexo, que colocam em jogo uma moral coletiva ao tornar público o privado, a dança axé também não desfruta de julgamento positivo no campo artístico da dança. (GUARATO, 2011, p.122)

Assim, é nessa circunstância, construída pelo Circuito Double – Dança e Música, realizado em maio de 2009, que tenho um duplo encontro com os corpos dos cinco jovens negros, habitados, naquele momento, pela estrutura estética e arranjo cênico da dança axé. Um encontro duplo, pois o meu olhar que os via em cena, era um olhar hibridizado, justaposto, ao mesmo tempo em que repartido entre o coordenador do evento e o professor da escola na qual estudavam. Vejo então em cena corpos sensualizados, que apresentavam vigor físico, agilidade acrobática, diálogo musical, sincronicidade, além de uma potente criatividade cênica. Elementos observados previamente, que qualificavam as coreografias para o contexto espetacular do evento, condizente com a imponente estrutura de palco italiano montada na Praça Clarimundo Carneiro - localizada no centro histórico, configurada como região nobre da cidade.

O duplo do olhar se dá porque os corpos que estavam em cena naquele momento, eram os mesmos corpos que apresentavam toda resistência ao modelo opressor da escola que imobilizava seus gestos, não considerava seus históricos subjetivos e culturais, além de estigmatizá-los como “maus elementos” (SILVA, 2017). Tratativas que obviamente se desencadeavam num fracassado processo de ensino e aprendizagem. Corpos que frequentavam faltosamente as salas de aula da escola localizada no Bairro Martins – próximo ao Terminal Rodoviário Municipal Presidente Castelo Branco, região periférica, estigmatizada e marginalizada da cidade.

Esse debate é pertinente em análise à luz das teorias do geógrafo negro, Milton Santos (1979; 1982), acerca dos pressupostos da ocupação urbana e suas representações simbólicas, psicoafetivas e de pertencimento, buscando estabelecer as implicações do ‘(des)contínuo’ deslocamento da ‘periferia-centro’ e seus desdobramentos na percepção positiva dos sujeitos. Do trajeto que perpassa os espaços das danceterias, passando pelos projetos da SMC e até aqui, o espaço dos corpos negros na escola do bairro Martins, há um componente sociogeográfico que nos auxilia a compreender as tramas, as migrações e os processos de ocupação do corpo-negro no corpo-cidade. A partir dos pressupostos

de Santos - por considerar que suas reflexões, transbordadas da geografia humana - é possível inferir que o espaço é transformado socialmente pelo modo de pensar, agir e criar redes de determinadas sociedades ou grupos. O espaço se configura como marcador de identidade e poder pelo qual se projetam os desejos e os trajetos individuais e coletivos.

O espaço reproduz a totalidade através das transformações determinadas pela sociedade, modos de produção, distribuição da população, entre outras necessidades, desempenham funções evolutivas na formação econômica e social, influencia na sua construção e também é influenciado nas demais estruturas de modo que torna um componente fundamental da totalidade social e de seus movimentos (SANTOS, 1979, p.10).

No ano seguinte, 2010, com o advento da Lei 10639/03 e da perspectiva de ser trabalhada, dentre outros, no conteúdo das artes, surge a oportunidade de ressignificação daqueles corpos. Uma ressignificação que não considerava, naquele momento, as questões estéticas que traziam em seus corpos que, como vimos anteriormente, não se faziam apenas pela dança axé. Para além disso, percebi, naquele momento, a oportunidade de uma ressignificação social, subjetiva e íntima daquele grupo de jovens negros. Uma oportunidade autêntica de transformação das suas realidades particulares e coletivas, que rumavam conjunturalmente para a criminalidade e drogadição.

Em entrevista cedida para a TV Vitoriosa, “*TerraCotta: Grupo de dança de Uberlândia faz sucesso em festivais por todo o país*” (2012)⁶⁶, tanto o repórter Frederico Silva, quanto a diretora da escola na época, Régia Queiroz, deixam evidentes essas expectativas:

[Repórter]Antes do grupo, segundo a diretora, nenhum deles era bom aluno.
[Diretora] Eram alunos que a escola nem queria, mas por causa do abandono, do desleixo em sala de aula. (...) e eles foram transformando por causa da disciplina da dança, do grupo (...) tudo que o grupo foi acrescentado e hoje são alunos que a escola vibra com o sucesso deles. (QUEIROZ;SILVA, 2012)

Ao iniciarmos o trabalho prático, sistematizado numa sala de dança com os elementos estruturais que, naquele momento, considerávamos fundamentais - equipamento de som, espelho, piso de madeira - retomo meu olhar de coreógrafo com certa experiência nas Danças Afro e alguns trabalhos coreográficos realizados para

⁶⁶ TerraCota: “Grup de dança de Uberlândia faz sucesso em festivais por todo o país” Reportagem de Frederico Silva com imagens de Maurício Florentino para o Jornal da Vitoriosa, de 24/02/12. Acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Trx1-WqWV3Y>

academias de dança da cidade, com destaque para a Escola e Companhia Bailar Dança de Salão, onde atuei como diretor artístico e pedagógico, de 2003 a 2007.

Dado o contexto histórico e social em que estavam inseridas as informações marcadas naqueles corpos negros, chamava-me a atenção para a pluralidade de subsídios estéticos e referências simbólicas presentes em cada um deles. Do ponto de vista técnico-expressivo, destacavam-se a estrutura físico-biológica que sobejava força física, musculatura tonificada, resistência aeróbica, potencial acrobático, ampla coordenação motora, precisão na lateralidade corpo-espacial. Obviamente esses atributos não estavam no nível de uma refinada consciência corporal, sendo adquiridos em suas práticas informais nas danças do congado, dos terreiros, das danças de rua e, sobretudo, da capoeira.

O segundo fator que impressionou meu olhar diz respeito ao arcabouço mítico ancestralizado, na defesa e na postura cotidiana que estabeleciam com o sagrado. Os ensaios eram iniciados e terminados com uma roda de orações, nas quais agradeciam aos Orixás pelo trabalho desenvolvido e pediam proteção para “o corpo, para a alma e para o espírito” (LIMIRIO, 2017). Uma ritualização das práticas para além da demonstração da ligação com os princípios da cosmologia africana, considerando o caráter mítico imbricado nessas práticas. Fator que mais tarde contribuiu fundamentalmente para a qualidade da cena e da identidade do grupo, influenciada pela disciplina e rotina de treinamento, além da expressividade e dramaticidade típicas das danças ritualísticas afro-brasileiras.

Por último, nesse primeiro contato artístico com o grupo, tivemos que considerar as sequelas sociais que traziam nos seus corpos físicos, sociais e psicoafetivos. Elementos que vinham à tona, a todo o momento e, de certa forma, perpassaram todo o processo criativo do grupo, principalmente nessa primeira coreografia, *De Angola ao Gueto: Terras e memórias*, que vamos analisar a seguir. Majoritariamente, o elenco apresentava famílias socialmente desestruturadas, problemas com alcoolismo, desemprego dos pais e condições precárias de moradia e alimentação. Questões que são historicamente sabidas quando se pensa na realidade social de famílias negras e periféricas, ainda vitimadas pelo sistema social e econômico do país que teima em fechar os olhos para o gravame histórico do processo do tráfico humano e expediente escravocrata.

4.4.1 Entre a ancestralidade e o ritual: o reposicionamento da gestualidade no contexto das narrativas coreográficas

Do ponto de vista metodológico, para o trabalho com aqueles corpos, adotamos um protocolo que buscava uma ressignificação pedagógica dos movimentos e estruturas que traziam, principalmente da coreografia de dança axé “*O Renascer da Pirâmide*”, que tinham apresentado no Circuito Double – Música e Dança. Assim, o trabalho se concentrou em trazer a consciência, para o grupo, da observação, que toda a gestualidade e padrão de movimento da Dança Axé, estava, de alguma forma, conectada a uma percepção corpo-sensorial de matriz africana. Aspecto que pode ser percebido ao aproximar o discurso do Rafael Guarato (2011) e Zeca Ligiéro (2006) na investigação sobre o corpo afro-brasileiro em movimento.

Ao observarmos o padrão estético do movimento que Guarato percebe na sua investigação da dança axé, apresentamos:

Trata-se de forma de dança em que o samba é utilizado como referencial primeiro, mas em cadência mais sincopada; as movimentações se centram nas regiões genitais e em gestos que aludem à sexualidade. Desde a expressão facial, em que boca, língua e olhos transmitem satisfação, perpassando tronco e quadril, que realizam movimentos em círculos, laterais e pendulares, vai-se criando um gestual envolvente, que remete à prática sexual num primeiro olhar. (GUARATO, 2001, p.109)

E ao observarmos o que Ligiéro aponta nas suas ressalvas sobre a dança africana, com ênfase nas danças subsaarianas, trazemos:

A dança africana subsaariana se caracteriza pelo seu movimento explosivo e concentrado, o envolvimento total do corpo e a sintonia com a percussão, gerando um contexto cujo sentido é fortemente espiritual e atinge, no êxtase, o seu apogeu, momento em que o transe, o encontro máximo com o divino, pode ocorrer ou não, dependendo do tipo de ritual e da preparação do médium para que isso aconteça.

A danças tribais da África subsaariana há uma característica comum: os dançarinos daquela região do planeta moviam seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre, de forma a desobedecer à unidade do torso... (LIGIÉRO, 2011, p.134)

Assim, o desafio estava posto. De um lado, o grupo apresentava expressivas resistências ao trabalho de decupagem do movimento, com vistas a aprofundar a percepção das suas próprias gestualidades, num contexto amplo da dança africana recontextualizada no Brasil. Do outro, eu mesmo, na função de coreógrafo, não perdendo de vista o olhar do professor, paulatinamente introduzia as informações e

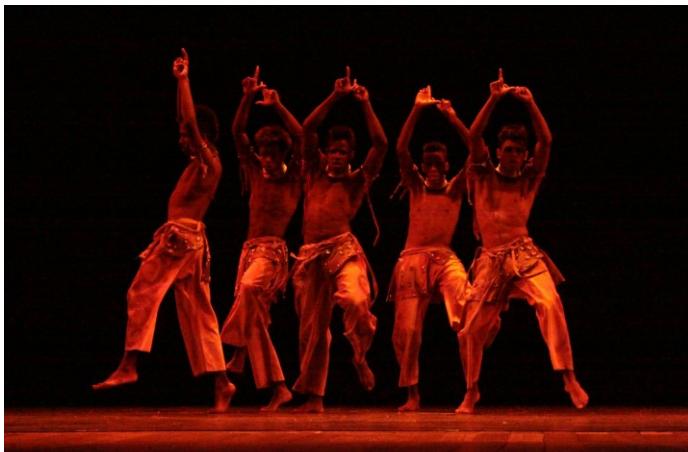
experiências memorizadas no meu corpo, com base na prática das danças dos Orixás e da Dança Afro Primitiva, trabalhadas no período em que integrei o Grupo de Dança Afro da UFU, conforme apontamos no capítulo 2.

Aparentemente seria um trabalho simples, pois acreditávamos que, tanto na cultura da Dança dos Orixás, como na cultura da Dança Axé, os pontos de contato seriam óbvios e inquestionáveis por se tratarem de uma mesma e pretensa ‘motriz’. Entretanto, o trabalho se mostrou fortemente complexo. Passou a habitar, frequentemente, a sala de ensaio, uma discussão conceitual que acabou sendo o mote criativo de todo o trabalho: a relação entre o Sagrado e o Profano. Debate que demonstrou o quanto mantínhamos uma ideia colonizada do corpo, em que, mesmo em função de uma criação artística, estávamos, naquela circunstância, brecados por um paradigma euro-cristão que propunha um religioso juízo de valor do gesto.

Partimos do entendimento que essa relação entre sagrado e profano não interessava para a nossa pesquisa naquele momento, pois essa discussão depreendia de uma moral que não dialoga com a essência da cosmovisão africana. Essa filosofia considera a vida como um bem sagrado, sendo que tudo que está presente ou se relaciona com a vida, inclusive a morte, é da ordem do sagrado. Com propriedade, inclusive o sexo é considerado como elemento sagrado, pois é tido como exercício primeiro da vida.

Assim, essa relação com uma possível profanação das danças dos Orixás, foi posta de lado e o trabalho se desenvolveu harmonicamente. Com naturalidade, a coreografia foi sendo costurada democraticamente pelos registros estéticos, sensoriais e afetivos, principalmente desses dois *locus* de cultura: o Axé e o Orixá⁶⁷.

⁶⁷Interessante perceber que os dois termos: “Axé” e Orixá” têm conexões bastante peculiares que talvez nos possibilite divagar entre seus cruzamentos. Sendo uma palavra abrasileirada do termo iorubá “Asè”, axé no contexto geral das religiões de matriz africana, é usada para designar o espaço físico onde o Orixá é assentado nos terreiros de Candomblé. Igualmente refere-se à saudação que remete ao conceito de força, positividade e boas energias, na Umbanda e na Capoeira. De todo modo, estabelecem uma interconexão mítica, ritualista e poética que se afina com os desejos dessa pesquisa.



Passagem *Ossossi Odé* da coreográfica De *Angola ao Gueto: Terras e Memórias*. Apresentado no Festidança Foto: Adriano Marquez. Fonte: Acervo do grupo.

Na imagem ao lado é possível perceber no corpo dos bailarinos como a questão se resolveu esteticamente. Enquanto o deslocamento lateral do quadril denotava as heranças da linguagem da dança axé – Profano, os braços no alto da cabeça, num movimento alusivo ao arco e flecha do Orixá *Ossossi Odé*,

fazem referência ao gesto sagrado das danças afro. Ou seja, na construção da narrativa coreográfica, o diálogo entre essas energias aparentemente opostas ganha outra dimensão na perspectiva de integrar e ressignificar os corpos dos dançarinos, num movimento de aproximação de significados.

Dessa forma, a investigação artística proposta, nesse trabalho, encaminhou uma discussão sobre a importância de criar uma narrativa cênico-coreográfica para além de justaposição de informações culturais de diferentes estéticas. Propunha estabelecer uma reflexão da condição dos bailarinos, enquanto sujeitos em ação artística dentro do bojo contemporâneo, fruto de um pensamento híbrido, mestiço e crítico de si mesmo.

De forma a nos possibilitar uma leitura desse trabalho, enquanto proposta que se organizou, a princípio, para uma articulação espetacular, destacamos dois elementos cênicos fundamentais para o discurso artístico e político da coreografia.

O primeiro refere-se à trilha sonora que buscou aglutinar elementos diversos das estéticas sonoras africanas. De início, mesclado ao genuíno som do berimbau, surge um lamentoso canto em iorubá interpretado por Rita Ribeiro, “*Pérolas aos Povos*” (1999).

Com timbre carregado de rastros ancestrais, Rita Ribeiro é uma das mais importantes cantoras negras brasileiras contemporâneas, por trazer, em seu trabalho, uma densa pesquisa nas culturas de matriz africana.

De forma solene, assim como nos rituais fúnebres do Candomblé (*Axexé*), o canto introduz o clima da cena e logo dá espaço para uma polissemia percussiva com a sobreposição de diferentes ritmos tradicionais, nos quais os corpos dos bailarinos passeiam por gestualidades ressignificadas dos principais Orixás. Entretanto, o destaque da trilha sonora fica a cargo da voz imponente e ancestralmente inconfundível de

Clementina de Jesus (1901-1987), que interpreta um trecho da canção “*Canto XI – Canto do Trabalho*”, do álbum *Canto do Escravo*(1982).⁶⁸

*Saio do trabalho, ei
Volto para casa, ei
Não lembro de canseira maior
Em tudo é o mesmo suor.*

Outro elemento que compõe o ambiente estético do trabalho e que, por sua natureza de construção, merecem destaque, são os figurinos. Pensado coletivamente pelo grupo a partir das referências do designer mineiro Ronaldo Fraga⁶⁹, o figurino buscou estabelecer uma relação sinestésica com a terra, enquanto elemento principal na cosmologia africana, sendo a terra desdoblada como ideia de fertilidade, prosperidade e equilíbrio, compondo uma percepção sensorial e ancestral da África. É sobre a terra que o corpo africano dança e sob ela é que repousa após a morte. Assim, costurado pelas mães dos bailarinos, sobre o algodão cru das calças foram aplicadas palas sobrepostas, feitas das colchas de retalhos que algumas dessas mães guardavam como lembrança familiar.

Sem precisar retomar para o leitor toda a simbologia que uma “colcha de retalhos” representa, enquanto ícone do universo ancestral negro, esse envolvimento, tanto tátil, quanto afetivo das mães, ratificou no grupo o conceito de comunidade, irmandade e igualdade, caros à filosofia africana. Depois desse processo de costura, o figurino recebeu um tingimento cozido no fogão à lenha, feito à base de lascas de aroeira, nódoa de bananeira e urucum, conferindo diferentes nuances nos tons terrosos das calças. Ainda foram aplicadas, sobre as palas das calças, tampinhas de garrafas pintadas de dourado, compondo com o colar de argolas, uma alusão aos adornos das mulheres da tribo africana *Mumuila*, que habitam a província de Huíla, formada por pequenos países localizados na região sul de Angola.

⁶⁸Álbum O Canto dos Escravos, LP prensado em 1982 pela gravadora Eldorado, é considerado por Tinhorão (1997) a pedra fundamental na valorização e ressignificação da música brasileira de origem negra. Juntos nesse projeto, além da Rainha Quelé, Clementina de Jesus, estão Tia Doca da Portela, pastora da Velha Guarda e Geraldo Filme, considerado o primeiro nome do samba paulistano. Esse álbum é resultado de uma profunda imersão antropológica de Aluízio Falcão, no qual apresenta 12 cantos de trabalho ancestrais dos negros benguelas, de São João da Chapada, Diamantina, e da região dos antigos Quilombos do Norte de Minas Gerais, recolhidos nos anos 1930 pelo pesquisador mineiro Aires da Mata Machado Filho.

⁶⁹ Reconhecido pelo teor narrativo da sua produção, o estilista Ronaldo Fraga destaca-se no universo da moda por pensar o ato de vestir-se, exclusivo do ser humano, como um ato político e de resistência. Influenciado pelos estudos antropológicos de Mario de Andrade, Fraga cria coleções que problematizam questões sociais do Brasil como a seca, a fome e a violência urbana. Empenhado na causa da sustentabilidade do planeta, suas coleções trabalham com matérias recicláveis, além de agregar o trabalho de diferentes artesãos de toda parte do país.

A passagem a seguir, de Lurece Louppe (2000), apesar de articular outros lugares estéticos, nos ajuda a pensar o resultado desse trabalho como um território de fusão estética e conceitual. Pensamento em contínuo processo e que se configurou como referencial criativo das produções coreográficas que vieram depois dessa.

(...) não basta articular um gesto emprestado da dança india ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações. Sabemos que este último [a criação de um discurso mestiço] não se limita apenas a enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma inclusão de filosofia de corpo, um trabalho sobre tônus corporal, e etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade ser objeto de mutações e de misturas. "(LOUPPE, 2000, p.28)

Conforme aponta a autora, não é suficiente que se aproximem estéticas, técnicas ou tome de empréstimo um gesto estrangeiro de dança para que o resultado revele um mover miscigenado. Há que se considerar, sobretudo, uma total simbiose que leve em conta a complexidade do contexto dos corpos que dançam e suas relações pluralizadas, (de)scontinuadas e ressignificadas no diálogo com a realidade coletiva e a sua, em particular.

Considerando a relevância de uma compreensão acerca da pluralidade de informações estéticas e das diferentes respostas do gesto cultural presentes nos corpos dos bailarinos naquele momento, sugere-se ao leitor que acesse o endereço eletrônico abaixo. Nele, contém a íntegra do primeiro resultado do trabalho coreográfico ora em análise: <https://www.youtube.com/watch?v=yxTeb6C31mI>, que nos possibilitará compreender as questões estéticas e circunstâncias que se propõem a seguir.

4.4.2 Do gesto sagrado ao pátio da escola: a recontextualização como instrumento de abordagem da Dança dos Orixás no contexto educacional

Nas transformações estabelecidas, no sentido de recontextualizar a coreografia *De Angola ao Gueto: Terras e Memórias* para o projeto Dançando a Nossa Cor, no contexto das articulações nas escolas, muitos foram os desafios. Diametralmente opostos eram os temas que moviam o desejo do grupo em estabelecer um diálogo artístico e político na escola. Enquanto coreógrafo, preocupava-me com a multiplicidade de informações trazidas no trabalho e como poderiam ser reconfiguradas no contexto da escola sem, contudo, deixar esvair o arregimento simbólico e conceitual do trabalho original que foi criado para a cena. Com o objetivo de tornar a percepção do gesto palatável e acessível

ao sistema comunicativo, objetivo e simbólico dos habitantes da escola e pudesse, de fato, produzir reflexões sensíveis sobre o discurso artístico que estava proposto. Tínhamos em mente, naquele momento, uma desconfiança que o restrito acesso de crianças e adolescentes com os códigos da arte, sobretudo, a dança organizada sob a ótica da linguagem contemporânea, poderiam ser fatores distanciadores do público à narrativa sugerida.

Nesse processo, a primeira modificação foi a supressão de “*terrás e memórias*” do nome da coreografia, o que obviamente nos possibilitou pensar em extinguir também os movimentos coreográficos mais ligados a uma percepção da dança contemporânea. Esses movimentos suprimidos referem-se basicamente às sequências que eram dançadas no solo. Considerando que, tanto bailarinos como a plateia estariam no mesmo nível, a retirada dessas passagens facilitaria uma visão ampla até a última fileira. Também foram retirados os duos coreográficos com o objetivo de manter a dinâmica de uma performance coletiva, na qual a força, a vitalidade e os desenhos cênicos garantissem o impacto sensorial do trabalho. Consequentemente, também o tempo do trabalho é reduzido de 11min e 47seg para 5 minutos, considerando que, por mais interessante que fosse, seria difícil prender a atenção e manter uma interlocução qualitativa durante todo esse tempo.

Então, nessa versão sintética, recontextualizada para o ambiente escolar, decidimos manter, na coreografia, os movimentos estéticos relacionados com capoeira, por entender que seriam códigos corporais mais próximos do universo dos estudantes. Colocados no início da coreografia, poderiam estabelecer uma ponte comunicativa e estimular o interesse para a composição coreográfica que viria a seguir. O dançarino Erickson Damasceno de Oliveira Silva, que traz para o trabalho as questões corporais da sua formação em capoeira, explicita:

Neste trabalho a gente utiliza alguns estilos de capoeira, que neles consistem: a capoeira angola e a capoeira regional. Na coreografia a gente utiliza alguns balanços que são da capoeira angola, que são a negativa lateral, a negativa de frente, o AU da angola, o pulo do gato também. Alguns estilos da capoeira vêm sendo abandonados de década em década porque como na atualidade só se utiliza a capoeira angola e capoeira regional, mas têm vários outros tipos de capoeira existentes de uma força enorme que são: a puxada de rede, o maculelê, o samba de roda, entre outros. Então, acho que essa raiz não pode ser destruída porque existe todo um contexto, um passado que está sendo esquecido atualmente. (SILVA, 2014)

Na passagem acima, além de descrever os movimentos do universo da capoeira, destacando as principais correntes praticadas na atualidade, SILVA (2014) avulta a

nomenclatura que compõe a escrita de códigos corporais dessa manifestação. Com uma fala própria de alguém que descobriu, pela sua arte, a importância da preservação da sua cultura, o bailarino reflete sobre a importância de ações que colaborem para livrar a cultura negra do apagamento simbólico e estrutural do pensamento transitório, repositor e substituidor, presente na “liquidez” (BAUMAN, 2001) da contemporaneidade.

Além disso, em sua fala seguinte - “Acho importante a capoeira na escola, pois pode livrar várias pessoas de uma vida ruim. Como é uma aprendizagem, te dá disciplina, te dá moral, cobra você a respeitar mais as pessoas assim como fez comigo” - SILVA (2014) nos relembra o papel socialmente formador dos espaços das culturas populares. Ainda prematuro para uma reflexão mais pontual, o seu discurso colabora para pensarmos o quanto pode ser produtiva as parcerias da escola com entidades ligadas aos movimentos de resistência negra, assim como contempla de modo geral a Lei 10639/03. Apenas a título de complementação dessa ideia, citamos como exemplo o trabalho desenvolvido pela ONG Periferte⁷⁰, atuante na região do bairro Canaã, e que desenvolve um importante trabalho de intervenção nas escolas públicas circunvizinhas, por meio do trabalho com a capoeira e suas derivações. Uma das fundadoras dessa ONG, Juliana Trindade colaborou com o Projeto Dançando a nossa Cor, como preparadora musical, e muito contribuiu a partir de suas experiências em atuação em escolas da região. Ao observar essa questão é possível complementar a discussão sobre a relevância dos projetos sociais e ONG,s e as redes de colaboração entre esses espaços que estabelecemos nesta pesquisa, no capítulo 2, na observância da interlocução dessas entidades no contexto das escolas da rede pública de ensino.

Todavia, nessa versão do trabalho, agora denominado *De Angola ao Gueto*, persistiu com bravura, tanto por parte do elenco, quanto por parte da direção, a necessidade de continuar abordando aspectos da religiosidade afro-brasileira. Entretanto, tínhamos clareza que essa abordagem teria que ser tecida com fios de sutileza para que um possível estranhamento inicial não causasse um efeito distanciado do público em relação ao enredo da coreografia. Buscamos construir uma organização de movimentos

⁷⁰ Pela sua atuação na promoção de ações sociais de relevo junto à comunidade do bairro Canaã e adjacências, a ONG Periferarte é amplamente reconhecida como espaço de formação que busca integralizar, no contexto da transformação social, jovens em situação de vulnerabilidade. Como objeto de estudos acadêmicos destacamos o trabalho do já citado professor Márcio Bonesso, nas obras: SILVA, E.A. & BONESSO, M. Periferarte na Terra Prometida: lazer, arte e controle social em Uberlândia. Uberlândia: Edufu, 2013 e BONESSO, Márcio. Políticas de Segurança Pública: Ciência e Gestão na Prevenção a Criminalidade Em Uberlândia-MG. 1º ed. Curitiba: Appris, 2018.

em um arranjo cênico (re)contextualizado para estabelecer uma percepção estritamente antropológica e cultural, distanciada de um possível proselitismo religioso.

É nesse objetivo que a lei 10639/03 opera no sentido de incentivar ações pedagógicas que tornem eficazes metodologias para desmistificar todo o processo cultural e artístico que está ligado às questões dos povos de cultura negra. O fato é que, quando se fala em cultura de matriz africana, questões ligadas à religiosidade naturalmente vêm muito à tona, assim como é literalmente impossível falar de cultura greco-romana sem fazer referência ao complexo sistema religioso politeísta que deu origem a diversos paradigmas de pensamento, presentes na construção do senso ético-moral que impera de modo geral na cultura ocidental.

O trabalho coreográfico foi sendo (re)feito, tendo ampla ciência das dificuldades de professores, gestores e de próprios alunos em lidar historicamente com as questões negras, sobretudo, com o arcabouço religioso, enquanto componente cultural. Como vimos anteriormente, outras manifestações como o carnaval ou o próprio congado, que alçaram modelos de visibilidade social, são mais aceitáveis no contexto escolar, pois possuem representação e difusão na mídia, além de serem contemplados em determinados livros didáticos. Contudo, quando se fala das religiões de matriz africana ainda temos um árduo desafio, porque estamos falando de um território ainda árido e repleto de preconceitos, equívocos e heranças históricas que cerceiam uma percepção crítica. "Falar de questões da religião é falar de questões sociais (...). É falar de questões ligadas ao sagrado, então, isso ainda é um desafio para a pedagogia escolar, mesmo nos dias atuais" (CLAUPERO, 2014).

Nessa coreografia recontextualizada para o Projeto Dançando a Nossa Cor, operamos basicamente com as informações estéticas da capoeira e da dança Afro, com destaque para a dança dos Orixás, buscando, sobretudo, apresentá-las em seus contextos arquetípicos descritos na mitologia africana, e com isso, desconstruir os conceitos pejorativos que as cercam.



Capoeira e a dança Afro com destaque para recontextualização das danças dos Orixás - Escola Municipal Orlanda Neves Strack Uberlândia - MG, 27.Mar.2013. Foto por Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo.

Objetivou-se apresentá-las como modelos de percepção amoral, circunscritos na cosmovisão africana, na qual essas figuras, assim como o homem comum, apresentam características psicoafetivas, traços de personalidades e simbologias específicas, que estão para além da maniqueísta separação entre o “bem e o mal”. O pesquisador Reginaldo Prandi⁷¹, em *Mitologia dos Orixás* (2001), amplia essa perspectiva reafirmando “também o papel de intermediador entre o mundo acadêmico e o mundo do povo-de-santo que assumiu já há mais de uma década” (HOFBAUER, 2001, p.257)

Para os iorubás tradicionais e os seguidores de sua religião nas Américas, os Orixás são deuses que receberam de Olodum ar e ou Olorum, também chamado de Olofim em Cuba, o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por um aspecto da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. (PRANDI, 2001, p. 20)

Já o pioneiro pesquisador e iconografista francês Pierre Fatumbi Verge⁷², em sua imprescindível obra *Orixás* (2002), soma, a essa ideia, o aspecto de vulnerabilidade humana e atitudes que, descontextualizadas aos olhos da moral ocidental, parecem bárbaras:

⁷¹ José Reginaldo Prandi é um sociólogo brasileiro, nascido em Potirendaba, no estado de São Paulo. Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (1976), é livre-docente e professor titular (1991) especializado em Métodos de amostragem, Sociologia da religião e estudos afro-brasileiros e Religiões afro-brasileiras.

⁷²Pierre Edouard Léopold Verger (1902-1996) foi um importante fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês do século XVII. Tornou-se um dos principais antropólogos e historiadores da cultura brasileira, sobretudo a popular, e da ancestralidade africana presente nos complexos processos identitários do povo brasileiro. Suas pesquisas no campo das religiões de matriz africana fundamentaram paradigmas essenciais para as pesquisas contemporâneas sobre o assunto.

Mas os guerreiros africanos, mesmo os mais valorosos, têm algumas vezes momentos de fraqueza. Uma lenda africana nos conta como Ogum, voltando de uma guerra, em companhia de sua mulher, deixa-se atemorizar pelo coaxar das rãs, e como ele cortou a cabeça de sua mulher, que o havia humilhado contando essa aventura em público. (VERGER, 2002, p.88)

Para arrematar por ora a questão da relação dos Orixás no processo de construção da identidade cultural afro-brasileira, a partir da investigação das características gestuais e a movimentação dos principais personagens arquetípicos das religiões de razão africana, seria um possível caminho. Entretanto, entendendo os limites dessa tese de doutorado, apresentaremos como um devir poético a natureza do arquétipo primeiro do qual se prospecta a relação dos outros que foram recontextualizados sob a ótica estrita da cultura e de uma aproximação de um discurso antropológico. Para além da relação dos Orixás no contexto do Projeto Dançando a Nossa Cor e das práticas artísticas do Grupo TerraCotta como um todo, Oxalá é para nós a figura central que nos permite pensar, enquanto indivíduos pertencentes a uma complexa rede de interrelações, com diferentes naturezas do universo a partir da cosmovisão africana de criação. Nessa perspectiva poética, Prandi destaca que:



“Águas de Oxalá” – solo de Gustavo Limírio, abertura do espetáculo “Aguadeiros de Iphá”. 30.Out.2011 – Foto: Paulo Sérgio Churrasquim. Fonte: Acervo do projeto.

Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado de orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orixanlá e Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, sendo chamado de o Grande Orixá, Orixá Nlá. É orixá velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás, entre os quais muitos são identificados como filhos seus. Oxaguiã ou Ajagunã é o criador da cultura material, inventor do pilão que prepara o alimento e é quem rege o conflito entre os povos. (PRANDI, 2006, p.23)

Nessa intenção de nos perceber também, enquanto um corpo-mítico em processo de pesquisa científica, esses seres nos auxiliam a perceber filosoficamente a nossa existência. Conforme coloca Prandi, é extasiante pensar que os Orixás “alegram-se e

sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001, p.24)

4.4.3 Escambo 2: Uberlândia-Salvador: percepções do corpo em movimento nas estéticas das danças Afro propostas entre a Tradição e a Contemporaneidade

Outras experiências de intercâmbio artístico-pedagógico foram fundamentais para a formação dos dançarinos do Grupo TerraCotta. Novamente a Bahia se coloca como *locus* de aproximação com as questões negras da arte, ampliação dos horizontes técnicos, estéticos e históricos-conceituais acerca das danças afro, com destaque para as danças dos Orixás. Aprovado em um edital de intercâmbio cultural da Fundação da Cultural⁷³ do Estado da Bahia (FUNCEB), o TerraCotta participou, de 21 a 28 de julho de 2013, de uma série de atividades em Salvador. Diferentemente do ano anterior, esse segundo momento somente foi possível pela parceria institucional e recursos de diferentes fontes de financiamento, conforme estabelecido no anexo 09

Uma delas foi a apresentação do espetáculo *Soul da Terra (2010)* na Praça XV de Novembro, no Pelourinho, na qual o grupo pode estabelecer com o público, diálogos, sobretudo, acerca do processo criativo que busca a interlocução com a cidade como território cênico. Processo esse que se desenvolveu paralelamente aos trabalhos de palco do TerraCotta, que foi iniciado com o espetáculo Anjos d’Água em 2008, tema da minha dissertação de mestrado em 2014, que investigou as relações do corpo no aspecto da cidade, enquanto aspectos arquitetônicos e dramatúrgicos.



“Soul da Terra”, apresentação na praça XV de Novembro, 25.Jul.2013.Salvador-BA. Foto: Robson Correia. Fonte: Acervo do grupo.

⁷³ Faz parte do Centro de Formação em Artes (CFA), da (FUNCEB), fundada em 1984. A escola constituiu-se como a primeira escola pública do gênero no país, atendendo uma média anual de 1.500 alunos, entre crianças, jovens e adultos, em especial afrodescendentes, oriundos de escolas públicas e moradores de bairros populares.

Estabelecendo o estudo do espaço urbano como tema central, a pesquisa busca o conceito de *Site Specific Art* como perspectiva de compreensão do espaço público enquanto território de criação e fruição em arte. Um olhar sobre esses espaços do ponto de vista geo-político-social, surge como ponto norteador para encaminhamentos reflexivos e cruzamentos que a pesquisa aponta, buscando compreender o sujeito social contemporâneo e os diálogos/negociações que estabelece com a cidade, tangenciando as relações socioculturais (des)afetivas e situacionais imbricadas nesse contexto. (PIRES, 2014, p.13)

Outra, foi a apresentação do espetáculo *Pausa Invertida sobre um Silêncio Coreográfico* como convidado para a abertura do Festival de Dança Contemporânea de Salvador, no Teatro Xisto Bahia, para o qual o grupo trouxe o debate sobre a aproximação do corpo negro e as estéticas contemporâneas da dança. Outra ação relevante foi realizada no Programa de Pós-Graduação da Escola da Dança da Universidade Federal da Bahia, a convite da Prof. Dra. Lucia Helena Alfredi de Mattos, coordenadora do programa na ocasião. Interessada pelo trabalho do grupo, nos propôs uma palestra para os estudantes e professores do programa, ocasião em que pude abordar os deslocamentos tradição-contemporaneidade, presentes no trabalho do TerraCotta, e uma oficina prática, na qual trabalhamos com as metodologias de decupagem do movimento e do gesto original da tradição e as possibilidades de (des)(re)apropriação no contexto estético, político e sensorial da dança contemporânea. Nesse encontro, na Escola de Dança da UFBA, também foi apresentada parte da coreografia *Strange Fruit* que estava em processo de criação, na qual se desenhava o interesse do grupo pela investigação das corporalidades estéticas do corpo negro, a partir das violências.

Entretanto, nesse segundo momento de intensas trocas entre Uberlândia e Salvador, o destaque de maior relevância para esse momento da pesquisa fica por conta do trabalho desenvolvido na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), reconhecida internacionalmente por receber bailarinos do mundo inteiro que buscam atividades de aprimoramento. Entidade vinculada ao Centro de Formação em Artes (CFA), da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, empenhada no trabalho de educar - pela arte - crianças e jovens, em especial afrodescendentes, oriundos de escolas



“Pausa Invertida sobre um Silêncio Coreográfico”, Abertura do Festival de Dança Contemporânea de Salvador no Teatro Xisto. Salvador – BA. 21.Jul.2013. Fonte: Acervo do grupo.

públicas e moradores de bairros com alto índice de vulnerabilidade social. Durante essa semana, realizei, junto ao elenco da Companhia Jovem da FUNCEB, um trabalho que buscou estabelecer, no corpo, proximidades com os elementos estéticos negros num processo de composição coreográfica que apresentasse um revisit das metodologias do processo de criação da companhia. Juntamente com o coreógrafo residente, Denny Neves⁷⁴, realizamos um esboço coreográfico que foi desenvolvido posteriormente.

Num sentido (quase) inversamente proporcional, durante esse mesmo período, o elenco do TerraCotta participou dos cursos de dança afro-contemporânea, percussão, afro-jazz, dança afro-brasileira e maracatu. Entretanto, o que se percebeu em todos os conteúdos e metodologias desses cursos foi uma forte presença das técnicas clássicas das danças europeias, com destaque para exercícios do balé clássico e dança moderna. Estruturalmente, as aulas oferecidas na escola seguem com rigor os protocolos formais da metodologia clássica: aquecimento corporal, alongamento muscular, fortalecimento pélvico-abdominal, exercícios em diagonal e repetição da sequência coreográfica. Repetição com a finalidade de aperfeiçoar e “limpar” o movimento. Essa prerrogativa de “limpeza” de movimento está indissociavelmente ligada a uma ideia de movimento virtuoso, precisão nas formas angulares e definição das linhas e vetores do movimento, preconizados pelo balé clássico e suas derivações. Para além disso, estéticas que exigem, do bailarino, um físico esguio, hiperestendido, longilíneo e magro.

Esse paradigma do movimento limpo, geometricamente definido e tecnicamente virtuoso, é historicamente alvo de diversos estudos críticos e deu origem a importantes pesquisas e métodos que buscavam a desconstrução dessas formalidades técnicas e desses pré-requisitos para o corpo que dança.

Mesmo no contexto europeu, esse padrão de corpo ideal e de movimento perfeito preconizado pelo balé clássico foi superado por diversas correntes artísticas. Ainda sem nos delongar nessa observação, pois é demasiadamente pautada na historiografia da dança, acho importante considerar, brevemente, três movimentos com o objetivo de contribuir com a compreensão do leitor.

Em oposição aos métodos do balé, a dança moderna de pés no chão, de Isadora Duncan (1877–1927) e Martha Graham (1894–1991), foi o primeiro enfrentamento a

⁷⁴ Diretor, artista plástico e coreógrafo na Escola de Dança da FUNCEB, atua como professor na disciplina de Bailados Brasileiros no Curso de Formação Profissional e técnica Brincante para dança/educação, nos cursos de Iniciação e preparatório para crianças e adolescentes. Dirige desde 2010, a Cia. de Dança Infanto Juvenil do Curso Preparatório e realiza oficinas de artes plásticas e criação e execução de cenários e figurinos a partir das estéticas presentes na cultura popular brasileira.

propor o declínio da sapatilha de ponta e toda a simbologia etérea dos movimentos antigravacionais da dança pautada em regras imutáveis de gestualidade e técnica. A busca por uma corporalidade livre, baseada em técnicas de respiração, contração e extensão da coluna, quebra com a “verticalidade corporal mantida pela noção de eixo alinhado à coluna vertebral e por um corpo magro e leve, forçando uma determinada conduta estética.” (CAMILADA, 1999, p.105)

O segundo movimento refere-se às linhas traçadas pela Dança-Teatro de Pina Bausch (1940-2009) e Maguy Marin (1951), que oxigenam a cena da dança expressionista, ao propor a discussão de temas ligados ao cotidiano e associação de elementos cênicos-dramáticos. Além disso, a criação de métodos específicos para cada trabalho, refutando toda a tradição dos grandes balés de repertório. Estética que deriva da Dança Expressionista Alemã, a Dança-Teatro “*Tanztheater*”, revoluciona a cena da dança do século XX com criações que, mesmo com um certo rigor técnico da dança clássica, apresenta bailarinos que cantam, dialogam em cena e usam com primazia teatral elementos cenográficos e figurinos esteticamente cotidianos.

Entretanto, o destaque nesse processo histórico de desconstrução do corpo do balé clássico ganha forma no trabalho do mineiro Klaus Vianna⁷⁵ (1928 - 1992). Na década de 1960, Klaus e sua esposa, Angel Vianna, desenvolveram um método de pensar o corpo em movimento, que parte do princípio somático, no qual se considera, no gesto, as interlocuções do corpo com o ambiente. Nesse trabalho, atualmente continuado por Angel e uma dezena de outros pesquisadores afinados com essa perspectiva, o método de consciência corporal, apoiado a uma escuta do corpo, em seus aspectos subjetivos e inconscientes, tem contribuído para a criação de um particular cenário da dança contemporânea brasileira.

Sendo objetivo desta pesquisa apresentar referências mais próximas e dar ênfase às vozes do sul, Klaus Vianna talvez seja o exemplo mais profícuo dessa militância, mesmo considerando outras referências que permeiam a literatura da dança brasileira que vão ao encontro dessa perspectiva formalista. No seu trabalho, Klaus inclusive pontua as incongruências morfológicas, as violências psicológicas, além das patologias e lesões

⁷⁵ Figura central nos estudos da dança brasileira do século XX, Klauss Ribeiro Vianna, preparador corporal, bailarino, professor. Introdutor de um método próprio voltado para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos. É pelas mãos de Klauss Vianna que os bailarinos brasileiros começam a abandonar as sapatilhas e a usar o corpo como instrumento de criação pessoal rumo à quebra dos paradigmas das danças clássicas, em especial ruptura com o balé clássico e suas derivações.

inferidas pelas austeras técnicas do balé clássico, aplicadas ao corpo brasileiro que é, com clareza, biologicamente diferente do corpo europeu.

Essa percepção é interessante, pois nos permite refletir sobre quais paradigmas filosóficos são construídos os modelos, currículos e metodologias para formação de professores que atuam nessas escolas e, sobretudo, pensar o quanto ainda estamos – conceitualmente e esteticamente subordinados a um pensamento eurocêntrico de qualidade artística.

Para quem estuda e também para aqueles que vivem especialmente a prática do balé, seja como professores, coreógrafos ou bailarinos, é notória a preocupação com o biótipo magro e com a conquista da magreza, ainda que a custas de sacrifícios. A imposição do corpo magro⁷⁶ transforma em conquista a perda de alguns gramas, especialmente se conseguida às vésperas das apresentações dos espetáculos ou das provas de passagem de nível de formação, de modo particular para bailarinos em vias de profissionalização. (ANJOS; OLIVEIRA; VELARD, 2015, p.439)

A passagem acima nos enreda como o pensamento colonizado ainda está essencialmente presente nas estéticas das danças no Brasil, inclusive nas danças afro-brasileiras e reforça o debate posto no capítulo 2, seção 2.4. No âmbito de instituições de ensino como a Escola de Dança da FUNCEB, que dialoga, revisita e considera as matrizes negras como matéria-prima estética, faz-se necessário, contudo, romper com os padrões e metodologias de ensino das escolas tradicionais, pautadas em mecanismos europeus de aprendizagem. Essa constatação é problemática, pois consideramos que, na perspectiva da educação que passa pelo corpo e que pretende dar uma consciência para esse corpo, as metodologias e processos pedagógicos adotados necessitam estar afinados com os discursos estéticos e com todos os posicionamentos políticos e sociais a que esses discursos estão atrelados.

A metodologia aplicada pela coreógrafa senegalesa Germaine Acogny é um profícuo caminho de investigação desse tema. Mesmo tendo desenvolvido estudos em toda a Europa, principalmente na França, apresenta tanto nas criações quanto na sua metodologia a base da cosmologia africana e o respeito ao corpo enquanto matricial da dança.

⁷⁶ O debate sobre as questões que envolvem o biotipo e a relação com a dança não é recente. Sobre ele tem-se umas dezenas de trabalho que buscam desconstruir os estereótipos. O trabalho *Groosland* (Amsterdam, 1989) - de Maguy Marin com o Ballet National des Pays-Bas é um exemplo estético dessa discussão. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=9OQbU8qVT20>>.

4.5 ROTAS DE RESISTÊNCIA E A DANÇA DE RUA DE UBERLÂNDIA: HERANÇAS DE UM CORPO POLÍTICO, TRANSGRESSOR E RESSIGNIFICADO

Criada em 2010, a coreografia “*Rotas de Resistência*” se configura como marco firmador da identidade do Grupo TerraCotta na relação dos integrantes com seus espaços geográficos, simbólicos e afetivos, num processo de autoconhecimento enquanto corpos negros que habitam zonas periféricas, tanto no sentido territorial quanto subjetivo. No contexto de percepção social dos corpos negros, esse trabalho apresenta o debate que ainda em riste é pautado no discurso que tensiona a relação epistemológica periferia-centro.

Nesse momento da nossa escrita, recolocar o contexto sociocultural, geográfico e material que emergiu o TerraCotta como espaço de formação, resistência e transformação social, parece redundante. Todavia, é uma perspectiva da qual não se pode fazer fugidia nas reflexões, considerando todo o processo de formação das danças negras apresentado no capítulo 02. Essas perspectivas buscam dar conta de como se estruturou o tecido social, artístico e cultural das manifestações afrodescendentes e afro-brasileiras em Uberlândia. Assim, conforme posto pelo estudo “*No centro da periferia, a periferia no centro*”(2011), salvo as particularidades estruturantes das cidades, temos que:

As periferias constituem-se como espaços sociais de segregação/exclusão social no Brasil e no mundo. Geograficamente, um espaço que se distancia do espaço central das cidades, entre as cidades e entre países (dai cidades e países periféricos na ordem capitalista mundial), também congrega populações segregadas e excluídas pela classe social, pela raça, por seu registro linguístico e seus hábitos e produções culturais, entre outros caracteres. (PAULA & PAULA, 2011, p.115)

Nessa percepção que se encaminha o estudo das autoras é fundamental perceber que o dialogismo entre centro e periferia se constitui historicamente como um ponto nodal nos discursos de diferentes pesquisadores e em diferentes áreas do conhecimento. Ao ação a relação tempo-espacço em Bourdieu (1997), o conceito cronótipo de Bakhtin (1988,) e a questão das mídias em Adorno (2005), fica clara a filiação epistemológica que amarra o discurso acerca do movimento dinâmico que aponta a periferia como centro, num modelo de resistência subversiva no campo das artes, em especial na análise que as autoras estabelecem sobre o fenômeno do *funk*.

Consequentemente, aqui, a mesma reflexão pode ser arrastada para o campo da educação, apontando que esse debate revela recorrentemente uma perspectiva que

atualiza a natureza do materialismo histórico de Marx⁷⁷, ao mesmo tempo que recoloca o problema da indústria cultural, da cultura das mídias no campo da cultura de massa, frente aos processos artísticos e aos modos de produção/percepção do conhecimento.

A partir dessa noção teórica é que podemos compreender o movimento que desenhou por meio da coreografia “Rotas de Resistência” o percurso da periferia ao centro, que além do tema do trabalho se fez como itinerário de reconhecimento do grupo TerraCotta. Ao considerar os primeiros ensaios na quadra da escola Ignácio Paes Leme, no bairro Martins, em 2008, não era possível prever o desenvolvimento estético e artístico que se apresentaria em tão pouco tempo. Em 2010, esse trabalho foi selecionado para o Dança Ribeirão Festival



“Rotas de resistência”, grupo TerraCotta apresenta tal trabalho no “Dança Ribeirão Festival de Dança de Ribeirão Preto” – 2009. Foto: Daniel Pimenta. Fonte: Acervo do grupo.

de Dança de Ribeirão Preto e para o FestiDança, realizado em São José dos Campos, além de ser premiado como melhor coreografia e figurino na categoria dança livre. Para além, ao final desses eventos, o grupo retorna para reapresentação nas “Noites de Galas” desse festival, o que confere os primeiros reconhecimentos ao trabalho artístico do grupo no interior de São Paulo. Também em decorrência da potencialidade expressiva dos corpos - lembrando que se tratavam de adolescentes entre 16 e 18 anos - o grupo é convidado para participar, em 2012, do curso de férias do Grupo Raça Centro de Danças, de 16 a 22 de janeiro na capital paulista. Nesse intenso momento de aprendizado, o grupo se aproxima das técnicas do jazz, do contato-improvisação, da dança contemporânea e também experimentam, pela dança, contato com corpos femininos em cena, por meio das aulas de *Pax de Deux*⁷⁸, do Lyrical Jazz, uma das marcas estéticas da Raça Cia. de Dança de São Paulo.

⁷⁷ Genericamente como título de contextualização entende-se que “no materialismo histórico, as respostas para os fenômenos sociais estão inseridas nos meios materiais dos sujeitos. Isso quer dizer que diferentes situações materiais, o que em uma sociedade capitalista traduz-se em situação econômica, moldam diferentes sujeitos. Essa diferença seria, para Marx, vetor de conflitos entre grupos de indivíduos submetidos a realidades materiais diferentes.” RODRIGUES, Lucas de Oliveira. "Materialismo histórico"; Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilescola.uol.com.br/sociologia/materialismo-historico.htm>> Acesso em 03 de junho de 2019.

⁷⁸ *Pas de Deux* é um termo do ballet clássico que em francês significa “Passo de dois”. É um dueto de dança em que dois dançarinos, geralmente um homem e uma mulher, executam passos de ballet juntos.

Aproveitamos o ensejo para apresentar nesta pesquisa a importância do trabalho de duas mulheres no processo pedagógico do grupo e nos achados estéticos que se desenvolveram nos trabalhos posteriores. Conforme apresentamos anteriormente, a organização estrutural do grupo se deu exclusivamente por uma rede de colaboradores, que voluntariamente ofereceu seus conhecimentos e experiências em favor do grupo. Uma dessas voluntárias, Clarita Claupero, chegou em 2009 como professora de balé clássico, propondo um processo de reorganização corporal e trabalho de conceitos, tais como: construção de linhas, flexibilidade, alongamento e percepção do movimento. Habilidades que naquele momento foram desejadas pelo grupo, inclusive por mim, ainda num entendimento da aproximação da dança clássica como um caminho indispensável à formação do dançarino. Depois de dois anos de intenso trabalho como professora, Clarita, que também tem formação superior em pedagogia, assume como assistente de direção e,



Elenco do TerraCotta participa do curso de férias do Grupo Raça Centro de Danças, dança contemporânea técnica solo. Prof. Priscila Ribeiro, 18.Jan.2012. Foto: Dickson DuArte Pires. Fonte: Acervo do grupo.

em 2012, passa a compor o elenco do grupo. A segunda mulher que contribuiu com o desenvolvimento do grupo foi a também bailarina de formação clássica Erika Gonzaga, que atuou como professora de dança moderna. Com sua experiência, buscou desenvolver a percepção do corpo, trabalhando com noções de peso, expansão, contração, além de estimular a reorganização postural. Prevenção de lesões articulares e ampliação de flexibilidade também foram tratadas nessas aulas, bem como os princípios de fisiologia do movimento e de respiração consciente pela técnica de Pilates. Dessa forma, Erika colaborou no desenvolvimento estético do grupo, contudo, respeitando as particularidades individuais e a gramática gestual que cada um trazia em seus corpos. Com formação superior em fisioterapia e rotinas administrativas, assumiu em 2013 a produção executiva do grupo, responsabilizando-se pela elaboração de projetos e na gestão dos recursos oriundos das Leis de Incentivo e outras fontes. Também após o curso no Grupo Raça, assim com Clarita, Erika passa a compor as coreografias do grupo, inclusive o trabalho “*Rotas de Resistência*” e o outros que vieram na sequência.

Numa via de mão dupla, enquanto o elenco dos meninos descobria outras possibilidades a partir da aproximação das estéticas brancas, agora, as meninas brancas também se lançavam no universo das danças negras, com destaque nessa coreografia para as estéticas da dança de rua, do *breaking* dança e do *popping*. Num movimento que sugere uma inversão paradigmática, Clarita e Erika, assim como outros corpos brancos que integraram o elenco do grupo tornam-se, pelo menos no campo estético, corpos enegrecidos, atravessados pela empatia às narrativas negras e afetados pelo potencial transformador do grupo como um todo.

Também em 2010 esse trabalho foi selecionado para a edição do Festival de Dança do Triângulo, do qual amplamente tratamos no capítulo 3, mas por uma questão de aproximação do tema, o grupo decidiu apresentar apenas a coreografia “*Roda d’Água - quedas e vapores*” na mostra oficial e a coreografia “*Rotas de Resistência*” foi direcionada para a mostra dos Palcos Livres, realizados em escolas, praças e centro de formação. Espaços que já eram familiares ao grupo, mas que produziam sempre uma relação de afetividade e afirmação da identidade social e política do grupo.

O *release* da coreografia enviada para os festivais de dança prospectiva:

Por meio da estética da capoeira, da dança afro e do hip hop, este trabalho faz uma visita às culturas de periferia, resgatando manifestações como o Congado, a Folia de Reis e os cantos das Religiões de Matriz Africana, acompanhados por instrumentos musicais dessa natureza. Como contexto a coreografia busca inspiração no futebol como porta de entrada do negro na sociedade e sua valorização pelo esporte. Com energia vibrante e alegre, o trabalho propõe uma interatividade com o público em um jogo de perguntas e respostas que vão conduzindo o espetáculo. Com forte apelo Histórico político essa criação propõe uma breve reflexão sobre as geografias que cruzam a cultura negra na contemporaneidade. (PIRES, 2010 - Arquivos TerraCotta)

Entretanto, os apontamentos inferidos pela Comissão de Seleção nos possibilitaram repensar a organização do trabalho, inclusive reavaliar a coesão do trabalho materializado em cena, o enredo enunciado. No texto de avaliação - anexo 10, o especialista Alex Silva que tem sua base técnica e estética na dança de rua, apontou:

O contexto atual contemporâneo nos lança o desafio de como navegar entre passado, presente e ideias de projeção de futuro e tentar construir linhas de pensamentos-ações que se interligam buscando constituir unidade, maneiras outras de organizar as linguagens.... A colagem coreográfica não é uma estratégia muito interessante. Fica muito fragmentado! Então compromete enquanto proposta de organização cênica. Quebra a unidade narrativa. Os bailarinos são muito bons! O grupo pode investigar uma profusão dessas linguagens que apresentaram separadamente, este acho mais desafiador. Repensem a proposta! Parabéns!(SILVA, 2010, Arquivos do FDT 21ª edição)

De maneira mais afável, mas não menos pedagógica, a especialista Sigrid Nora, a partir de sua experiência como diretora de escolas e companhias de danças, considerou:

Bom trabalho! Cumpre o proposto sem ser literal. Ótimo elenco, seguro, versátil. Bom jogo sonoro, boa solução final. Ótimo entendimento das possibilidades de mestiçagem, embora a cena opte por quadros, o que quebra o entendimento na unidade composicional, na produção de novos vocabulários. Certifique-se que o operador de luz esteja atento, porque o projeto de luz neste trabalho não apenas ilumina a cena, mas compõe juntamente com os demais elementos constitutivos, precisa estar mais integrado. (NORA, 2010, Arquivos do FDT 21^a edição)

No processo de recontextualização do trabalho como parte do Projeto Dançando a Nossa Cor, esses apontamentos foram fundamentais principalmente no sentido de tornar mais evidente cada uma das partes narrativas que compunham o trabalho e que estavam desconectadas. Buscou-se correlacionar de forma mais evidente o campo estético apresentado com as matrizes das danças negras nos contextos urbanos. Dessa forma, o trabalho é alocado no encadeamento metodológico do projeto, como segunda coreografia, que expõe a narrativa da resistência do negro e do seu reconhecimento através do futebol, mesmo assumindo o risco de construir uma narrativa clichê, conforme aponta o jornalista Jederson Rocha:

Ainda que a representação do futebol brasileiro seja fortemente construída à imagem desses ídolos, *[como Pelé e Neymar]* criando uma falsa impressão de que o talento e o trabalho duro desses craques sejam uma pré-condição para o fim de qualquer tipo de discriminação, o racismo dentro e fora do campo persiste sendo um problema historicamente devastador. (ROCHA, 2018, n.p)

E ainda corria-se o risco de reforçar, principalmente nas crianças negras, que o único caminho possível para o deslocamento periferia-centro seria exclusivamente por meio desse veículo. Entretanto, conscientes dessa armadilha, o futebol como tema foi posto como ‘senha’, para que pudesse em seguida serem apresentadas outras referências de superação e resistência negra, em outros campos do saber. Após a pretensa abolição da escravatura, os negros acabaram se concentrando nos subúrbios das cidades e formando ali as periferias. A partir dessa ideia de se habitar a periferia da cidade é que se buscou refletir e reconhecer que, principalmente no Brasil, com o esporte, foi um dos elementos fundamentais para a afirmação negra. Em 1947, na pioneira obra sobre o assunto “*O negro no futebol brasileiro*”, o escritor e jornalista Mário Filho prospectou positivamente o futebol como instrumento de transformação social, superação do preconceito e isonomia política, com vistas à efervescência do esporte no processo de construção do mito da democracia racial. “Porquê em football não havia mais nem o mais

leve vislumbre de racismo. Todos os clubes com seus mulatos e seus pretos.” (FILHO, 2010, p.297). Segundo o autor, a partir das relações estabelecidas no campo, seria possível transpor a barreira das classes sociais e eliminar as tensões raciais presentes no processo de redemocratização política e social do país.

Nos dias atuais, constatamos que Filho (1947) teve suas expectativas largamente frustradas ao vermos os recorrentes casos de discriminação racial que diuturnamente brotam dos gramados. A cor da pele do atleta torna-se o principal alvo dos seus rivais na busca incessante de inferiorização e coisificação do indivíduo, dentro e fora do jogo, seja enquanto atleta ou torcedor.

No contexto do projeto Dançando a Nossa Cor, a coreografia *Rotas de Resistência* é recontextualizada como um segundo momento da história do negro no Brasil pós-colonial, onde apresenta a potência física e a criatividade no jogo como a forma que os negros encontraram para começar uma inserção social pela via do esporte. Com atmosfera lúdica, essa coreografia aciona também os recursos teatrais como veículo de comunicação. Os dançarinos estabelecem breves diálogos com a plateia formada quase que exclusivamente por crianças, com vistas a estimular a participação delas nos debates apresentados. “Vocês sabiam que o Santos foi o primeiro time que o Pelé jogou?” (GONZAGA, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014), e “O time do Vasco hoje usa um símbolo contra o preconceito racial que é o das duas mãos, uma negra e outra branca” (JERÔNIMO, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014), são exemplos.

Em suma, essa passagem coreográfica traz recontextualizada para o campo de compreensão da criança, a ideia do reconhecimento do negro narrando histórias interessantes, a história de alguns clubes de futebol que não permitiam nos anos 40 a entrada de jogadores negros. No processo de construção de um diálogo interessante para a faixa etária da plateia, as pesquisas do grupo levaram para o espaço da cena na escola outras histórias envolvendo jogadores e esportistas negros e como eles se articulavam para driblar o preconceito na estrutura desse esporte. O grupo termina nessa coreografia reafirmando que, na verdade, não é só no esporte e não só no futebol que pessoas negras estão posicionadas em lugares de destaque na sociedade contemporânea. A partir do contexto da coreografia que, no espaço da escola, buscou estabelecer referências positivas negras sobretudo para as crianças afrodescendentes, a Professora Vera Lúcia dos Santos Brito, professora regente 5º ano da E.M. Cecy Cardoso Porfírio, observou:

Você pega os negros mais famosos no esporte, na dança, mas aí as crianças não têm uma abertura para saber até que ponto eles podem estar inseridos na sociedade que dança e que produz cultura. Fica muito distante deles. O negro que está na televisão, posso ser eu amanhã? (BRITO, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014)

Nesse sentido, o grupo se fazia atento em considerar outras referências negras relevantes em outras áreas importantes do conhecimento como na medicina, na pesquisa científica e nos meios acadêmicos, como o geógrafo Milton Santos, e judiciais, como na época estava em evidência o trabalho do Juiz Joaquim Barbosa no Supremo Tribunal Federal. Obviamente, hoje teríamos outros tantos EXEMPLOS positivos, como na política, pela figura da deputada executada Mariele Franco, de quem falamos anteriormente.

Para alinhavar o debate proposto, a partir desse trabalho, oferecemos ao leitor um registro da coreografia “*Rotas de Resistência*” no contexto da cena, que está disponível a partir da minutagem: 06’09”, no endereço eletrônico https://www.youtube.com/watch?time_continue=369&v=vX8ihQXTU_M

4.6 MASHUP BRASIL E O CENÁRIO DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA EM DIÁLOGOS (TRANS)CONTEMPORÂNEOS

No processo de reconhecimento, em 2012 o grupo é selecionado em 1º lugar entre 92 grupos artísticos de todo o Brasil, e participou, de 19 a 24 de maio, da 4ª edição da Mostra Brasil *Juventude Transformando com Arte*⁷⁹, na cidade do Rio de Janeiro. Esse evento acontece bianualmente e é uma das principais vitrines de reconhecimento de trabalhos voltados para a valorização da Juventude. Angela Nogueira, coordenadora do Programa Juventude Transformando com Arte e da Mostra Brasil, ressalta que:

Além dos espetáculos, onde podem ser vistos trabalhos artísticos de excelência, a Mostra Brasil vem se configurando como um espaço inovador de encontros e trocas que potencializam a atuação desses grupos. Para os jovens é uma oportunidade única de estar com o outro, identificar diferenças e semelhanças e vivenciar outras formas de expressão da arte. (NOGUEIRA, Material de Divulgação CEEP, 2012)

⁷⁹ Mais informações sobre o evento e a noite de espetáculo de dança disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=49CoYZdbllI>> Sobre o TerraCotta a partir da minutagem 1’30”.

Juntamente com o TerraCotta, na noite dedicada à dança, participaram outros 9⁸⁰ grupos dos estados de SP, BA, RN, PA, RJ e PR. Além de se apresentarem em um dos maiores e mais importantes teatros do Brasil, o Teatro Carlos Gomes, os grupos selecionados tiveram a oportunidade de intercambiar informações e de conhecer outros importantes projetos socioculturais que entendem a dança como fator de transformação social desenvolvido em todo o Brasil. Essa iniciativa é do Centro de Estudo de Políticas Públicas do Estado do Rio de Janeiro, com apoio de instituições públicas e privadas.



Solo do bailarino Cláudio Victor, do TerraCotta, na 4^a Mostra Brasil. Ri de Janeiro/RJ - 23.Mai.2012. Foto: Elisângela Leite. Fonte: Acervo do grupo.

Naquele momento, a cidade do Rio de Janeiro foi o espaço para compartilhar nossas pesquisas estéticas e coreográficas, em um espetáculo produzido num contexto profissional no que se refere à produção, rotina de ensaios, aspectos cenotécnicos, processo de recriação com os outros grupos. Oito dias de intensos trabalhos, dirigidos pelo coreógrafo Frederico Paredes⁸¹, com quem especialmente aprendi muito, considerando sua larga experiência artística e pedagógica. Para além dessa perspectiva, a participação do grupo nessa mostra se torna singular pela extensão do aprendizado e pelas exponenciais trocas estabelecidas nas redes de contato, não só dos jovens, mas também entre os diretores dos grupos. Várias parcerias surgiram e os desdobramentos dessa iniciativa foram percebidas por anos. Destacamos também nosso reencontro com a Cia. de Dança da FUNCEB e com o diretor Denny Neves, dos quais falamos há pouco. Também considero importante pontuar que nessa teia de intercâmbios que envolvem a dinâmica própria dos jovens, também foram igualmente abundantes as trocas afetivas que

⁸⁰ Grupos que compuseram a mostra: Cia Dançando para não Dançar (RJ); Cia de Dança Infanto-Juvenil da FUNCEB (BA); Cia Crescer e Viver de Circo (RJ); EDISCA (CE); Escola de Dança de Paracuru (CE); Núcleo de Artes Cênicas; Sebastian (SP); Os Fantásticos do Passinho (RJ); Terra Cotta Dança Afrocontemporânea (MG) e PARTICIPAÇÕES ESPECIAIS Companhia Urbana de Dança (RJ) e Sebastian Fonseca (SP)

⁸¹Diretor, bailarino, coreógrafo e professor. Formado pela Escola e Faculdade Angel Vianna, onde hoje é professor, também possui *background* profissional em teatro e música. Dançou em companhias profissionais e, desde 1995, desenvolve sua trajetória autoral como coreógrafo. Tem participado de festivais no Brasil e no exterior como o Panorama, Springdance/Preview, KunstenFESTIVALdesArts, Fierce! e LiFE LiVE. Foi curador e diretor artístico da noite dedicada à dança da 3^a e 4^a Mostra Brasil.

assim como os elementos técnicos e poéticos contribuem significativamente para a construção de novo saberes.

Como resultado da participação exitosa do grupo, não apenas no espetáculo, mas também nas atividades formativas do evento, logo após a apresentação do grupo, o diretor geral do programa Criança Esperança, Ulysses Cruz, e o diretor de núcleo, Wolf Maia, anunciaram o convite para que o grupo integrasse a 27^a edição show, que é realizada em parceria pela Rede Globo e pela Unesco. Os diretores destacaram na fala de anúncio, a força, a energia e presença de cena do elenco e também a engenhosa coreografia do diretor, que mesclou elementos das danças negras com linguagens da dança contemporânea, perspectiva que estaria presente no show daquele ano. Com o tema “A Esperança É o que nos Move”, o projeto artístico destacou o povo brasileiro, contando a história da formação da identidade nacional, com vistas a narrar a saga dos povos africanos, indígenas portugueses, italianos e japoneses, divididos em rapsódias. Oportunidade que conferiu grande visibilidade e reconhecimento artístico e institucional do grupo conforme exemplifica o anexo 11 e matéria de televisão disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L58ER69evvs>.

O grupo TerraCotta e a Cia. de Dança da FUNCEB, que também foi convidada a participar do show, integrou a base coreográfica da ‘Rapsódia Africana’, que teve como mestre de cerimônia Carlinhos Brown, acompanhado dos cantores Leo Maia, Chico César, Negra Li e Toni Garrido. Assim se colocaria um novo desafio de construir um trabalho coreográfico inédito, com uma música de oito minutos, construída a partir de um *mash up* de diferentes partes de canções clássicas que trazem o tema da negritude. Também o desafio se fez, pois diferentemente das outras criações, durante os 2 meses de criação tínhamos orientações semanais quanto à composição de dança para a televisão. Teríamos que levar em conta todo o restante do projeto que estava pronto, ou seja, teríamos que produzir um trabalho formatado para o espaço do cenário, para as marcas de luz, para as indicações de câmeras, além da música. As habilidades acrobáticas derivadas da capoeira foram as mais solicitadas dentre o repertório gestual do grupo, pois segundo as orientações, seriam melhor adequadas ao ‘efeito’ para a cena.

O show aconteceu no dia 18 de agosto de 2012 e chegamos ao Rio dias antes para os ensaios gerais na Arena HSBC na Barra da Tijuca. Já na primeira passagem, fomos informados que do tempo de 8 minutos do trabalho só seriam usados 2 min, pois houve modificações no roteiro do espetáculo. Dias difíceis para os jovens dançarinos de todos os grupos convidados, que enfrentam 8 horas de ensaio por dia, além de extensas reuniões

sobre as modificações constantes do roteiro e figurino. Experiência das dinâmicas de uma linguagem nova a todos nós e que logo percebemos que não gostaríamos de repetir, apesar do aprendizado, das trocas artísticas, do encontro com a companhia de Salvador e demais trocas afetivas e profissionais realizadas.

Após participação no programa global - sem inferir juízo de valor ao adjetivo - além de um novo trabalho coreográfico, trouxemos na bagagem muitas perguntas, sobretudo sobre os rumos profissionais do elenco, entendendo que estávamos passando



TerraCotta Dança Afrocontemporânea e Cia Jovem da FUNCEB, bastidores do Programa Criança Esperança, 2012 Rio de Janeiro/ RJ. Foto: Dickson DuArte Pires. Fonte:

por uma considerável transformação do perfil e que, para atender as demandas desencadeadas dessa participação, teríamos que ter outra relação de dedicação com o trabalho do grupo.

Como o *mash up* musical teve assinatura de C. Brown, de quem já tínhamos certa proximidade desde a primeira visita a Salvador, fomos

autorizados posteriormente pela produção do programa a utilizá-la como trilha sonora da coreografia, que passamos a denominar de *Mash up Brasil ou Mistura Brasileira (2012)*. Parte do repertório do grupo, a coreografia é recriada ganhando a primeira adaptação para o espetáculo *Soul da Terra*⁸², no qual o bailarino e cantor Adriano Ribeiro é responsável por interpretar a música criada por Brown. Nesse processo, optamos por reduzir os movimentos acrobáticos da capoeira por uma gramática mais próxima da gestualidade que o grupo se interessava naquele momento, ou seja, uma movimentação híbrida, que para além de apresentar o repertório das matrizes populares também expunha a aproximação com a estética da dança contemporânea, principalmente no que



Espetáculo “*Soul da Terra*”, Teatro Rondon Pacheco Uberlândia – MG, 16.Nov.2012. Foto: Jorge Paul. Fonte: Acervo do artista

⁸² Estreado em 15 de agosto de 2012, no Teatro Rondon Pacheco, e reapresentado em novembro no programa de inauguração do Teatro Municipal de Uberlândia, em parceria com a Banda Nega Soul, esse trabalho posteriormente foi configurado para uma versão urbana, contemplado pelos prêmios Cena Minas 2013 e Funarte Arte na Rua em 2014. Folder físico anexado ao volume da tese.

se refere ao trabalho de solo. Tecnicamente, o trabalho apresenta com ênfase os conhecimentos em dança provenientes da experiência com o Raça Cia, de Dança em 2011, considerando a generosidade do diretor geral Edy Wilson⁸³ em abrir para o TerraCotta todas as aulas da programação do curso de verão.

Nesse mesmo processo de manipulação do estudo coreográfico original, em seguida, passa a integrar o Projeto Dançando a Nossa Cor na 3ª temporada 2013 da qual partem maior parte de nossas análises nesta tese de doutorado. Nesse segundo processo de (re)montagem, buscamos levar em conta a necessidade de estabelecer a recontextualização temática e das frases coreográficas, a fim de articular com mais eficácia e consciência o enredo do trabalho e como funciona no processo narrativo do projeto, que já tinha apresentado as coreografias “*De Angola ao Gueto*” e “*Rotas de Resistência*”. Nesse contexto, como “*Mistura Brasileira*” pretensamente fecharia o debate sobre o corpo negro proposto para estudantes, professores e profissionais da educação no contexto da escola? Nesse ínterim, destacamos três possibilidades não de respostas, mas de reflexões.

A primeira delas refere-se ao desejo do grupo, em particular, como o movimento de empoderamento feminino, principalmente apresentando a mulher negra como figura central nas novas configurações de família e sociedade que se desenhava no Brasil naquele momento. Também se afinava a reboque com o pensamento político que, presente no meio intelectual do Brasil desde os anos 50, a partir da primeira década deste século começava a ganhar força no panorama social, por meio da multiplicação dos coletivos que buscam estabelecer reflexões sobre o corpo, a sexualidade, a profissionalização e os desejos do corpo negro feminino. Conforme coloca a socióloga e ativista negra Patricia Hill Collins, na obra “*Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*.⁸⁴”(1991), mesmo dentro do movimento feminista negro é necessário estabelecer diferenciações, que estão ligadas primeiramente aos diferentes tons da pele, para se buscar alcançar a multiplicidade de ser mulher no contexto social, ocidental, patriarcal e branco. Collins aponta que:

⁸³Atual diretor geral da Raça Companhia de Dança de São Paulo, é Formado em Educação Física pela Escola de Educação de Assis - SP. Durante quatro anos atuou como bailarino da Raça Cia de Dança de São Paulo, trabalhou com os coreógrafos Henrique Rodovalho, Ivonice Satie, Roseli Rodrigues e Luis Arrieta. Responsável pela remontagem, em 2007, do ballet "Novos Tempos", de Roseli Rodrigues, para o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Professor convidado para workshops e júri nos principais eventos e instituições de dança do Brasil e América Latina. Edy Wilson avaliou o Grupo TerraCotta em diversos festivais e sempre ofereceu bolsa gratuita ao grupo nas oficinas que ministrou nesses eventos.

⁸⁴ Tradução do título da obra: Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política de empoderamento.

O pensamento feminista negro consiste no conhecimento especializado produzido por intelectuais afro-americanas, desenhados para expressar o ponto de vista das mulheres negras. As dimensões deste ponto de vista incluem a presença dos temas centrais característicos, a diversidade das experiências das mulheres negras em encontrar estes temas centrais, a variedade da consciência feminista afrocêntrica das mulheres negras em relação a estes temas centrais e suas experiências com eles, e a interdependência das experiências, consciências e ações das mulheres negras. Este pensamento especializado deve buscar infundir nas experiências e pensamentos cotidianos das mulheres negras novos significados ao rearticular a interdependência das experiências das mulheres negras e a consciência (COLLINS *apud* CARDOSO, 2008, p.4).

Reconhecida pelo primor de sua metodologia de pesquisa, Collins propõe dar visibilidade ao movimento político negro americano por meio de uma investigação no campo das poesias, da ficção e da música, ao mesmo tempo que remete o tema a uma revisão histórica e acadêmica. O uso da história oral e as entrevistas realizadas com mulheres negras, em distintos contextos sociais, culturais e geográficos estabelece a obra como um modelo de pesquisa nos anos 90, inclusive influenciando pesquisadores brasileiros do assunto, acentuado após sua primeira vinda em 2003.

No contexto de “*Mistura Brasileira*” para o chão da escola, destacamos na temporada 2013, o protagonismo das dançarinas, sobretudo de Erika Gonzaga, Clarita Claupero, Uiara Ferreira e Marina de Souza, sendo estas últimas, negras. Responsáveis pela condução das coreografias, imprimiram na obra o contorno feminino sem, contudo, deixar de lado a potência técnica e narrativa da obra. Narrativa que é complementada com a interlocução delas ao final da coreografia, na qual destacavam à plateia importantes figuras femininas negras no contexto da história. Ao mesmo tempo chamavam a atenção suas falas para a importância de assumir os fenótipos negros como espaço de afirmação, resistência e empoderamento, sobretudo a questão do cabelo para a menina negra, questão que apresentaremos no capítulo próximo.

Conservada do enredo original, a coreografia recontextualizada aborda também o tema da diversidade étnica e cultural brasileira, discutindo várias matrizes da formação da identidade contemporânea negra. Pela figura da Leila Lopes, que foi a primeira miss universo negra, podemos trabalhar essas ideias da beleza e da cor, como aspectos muito positivos que contribuem para a identidade e para a aceitação dos estudantes sobre a sua própria cor, sobre o seu próprio cabelo, sobre as suas próprias características físicas que tendem a ser apagadas pelos meios de comunicação de massa e mesmo no contexto da educação. Gustavo Henrique, que nessa coreografia é figura

central pelo domínio e apreço pela dança *free style* de Michael Jackson, inclusive realizando o consagrado “*Moonwalk*”, diz:

Tem um momento que eu represento os movimentos do Michael Jackson que foi um grande ícone pop mundial, uma grande referência em todos os aspectos artísticos para o mundo inteiro. O momento que eu estou representando o Michael é um momento que as crianças se identificam, representar um pouco do Michael que seja, nessa coreografia, é um momento muito importante não só para o projeto, não só para as crianças, mas, para mim também. Meu início na dança teve uma grande referência ao Michael Jackson, de quando eu era pequeno ficava horas e horas vendo vídeos. E à partir daí, eu fui descobrindo a minha vontade de dançar. Na nossa dança, a música dele é base para dançarmos o funk carioca e outros movimentos negros atuais no Brasil. É importante a gente perceber o quanto a imagem do Michael, a musicalidade, a história dele foi e sempre será importante no imaginário das crianças negras no Brasil. (LIMÍRIO, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014)

Dessa forma, para nós, enquanto coordenação do projeto, é interessante perceber como essa coreografia prospecta uma revista às referências positivas contemporâneas nos diferentes meios, sejam eles no universo do esporte, da moda, das pesquisas e outros.



Coreografia “*Mash up Brasil*”. Última coreografia do projeto, utilização de técnicas de dança contemporânea, *popping* e capoeira. Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo.

Mash Up Brasil encerra a participação da dança propriamente dita no projeto, em uma culminância pedagógica, artística e positiva, ao propor exemplos de superação e estabelecendo a representatividade de corpos negros na sociedade, em vários contextos. O dançarino Jemerson Carlos Silva – Bob, ao refletir sobre a questão a partir de uma apresentação numa escola na qual estudou na infância, recorta uma passagem do roteiro:

Tem uma brincadeira na coreografia que a gente pergunta para as crianças: quem aí é negro? Então, muitas crianças não se aceitam como negras, e lá foi o lugar que eu vi que teve essa maior aceitação de as crianças se assumirem como negras, de ter esse lance de falar: eu sou negro sim! Essa é a minha cultura e eu quero aprender mais sobre essa cultura. Então, pra mim foi a melhor apresentação essa terceira na escola Josiany França. (SILVA, 2014)

Em seu último movimento, a coreografia sugere uma reflexão pela Cultura da Paz, numa abordagem que focaliza a formação étnica, cultural, religiosa das identidades brasileiras, a partir do estabelecimento de um diálogo (trans)contemporâneo. Ou seja, uma rede de colaboração para uma prospecção de futuro transformado pelo trânsito entre os diferentes campos do saber, alcançado pelas estratégias de colaboração, respeito, tolerância, diversidade e solidariedade. Essa perspectiva se amplia sobretudo quando se pensa o lugar da escola como naturalmente um território permeado de conflitos, dialogismos e contradições, que positivamente abrem espaço para o discurso e o posicionamento do contraditório, é fundamental que se estabeleça uma educação fundamentada na cultura da paz. Derivado do pressuposto da ONU, na Declaração e Programa sobre uma Cultura de Paz (1999), e afinado com o pensamento de Freire (1994) o professor, escritor e pacifista brasileiro Marcelo Rezende Guimarães, que tem extensa obra dedicada ao tema, arremata:

À educação para a paz, entendida como espaço argumentativo, interessam especialmente certas situações-limite, caracterizadas pelo conflito e/ou pela violência, nas quais torna-se necessário instaurar o procedimento comunicativo como forma de resolução não-violenta, estabelecer uma ação de não-cooperação como instrumento para criar espaço de diálogo, ou ainda, quebrar a indiferença reinante em relação às questões da paz. (GUIMARÃES, 2006, p. 288-289)

Essa perspectiva é materializada na encenação, a partir da construção de uma gestualidade que convida à participação da plateia, pela simbologia trazida no figurino e pela natureza da trilha sonora que originalmente propõe a celebração da diversidade e o rompimento dos preconceitos.

Nesse momento de finalização da articulação do Projeto Dançando a Nossa Cor, acontece a quebra do espaço cênico no qual estudantes e professores se misturam com os dançarinos do TerraCotta para uma troca de energias positivas, por meio dos corpos que se reconhecem pelo movimento da dança. Jussara Rosa, mãe de um estudante da Escola Municipal Prof. Mário Godoy Castanho, no bairro Tocantins, pondera:



Interação com alunos e estudantes da Escola Municipal Prof. Mário Godoy Castanho em Uberlândia – MG, Grupo TerraCotta – 10.Abr.2013.
Foto: Daniel Pimenta. Fonte: Acervo do grupo.

Nesses 30 anos que eu moro aqui, como espectadora, como mãe, como uma pessoa da comunidade que participa sempre ativamente de alguns projetos ligados principalmente nessa parte da arte e da cultura, foi a primeira vez que eu vi e fiquei muito satisfeita. Espero que se repita por mais vezes. Dançaram e mostraram numa linguagem muito simples, através dos movimentos, um pouco do que é a nossa cultura, do que é a nossa história. (ROSA, depoimento vídeo-documentário DCN, 2014)



Interação entre estudantes e elenco do grupo TerraCotta ao final das ações do projeto Dançando a Nossa Cor, 3^a temporada, 2013. Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo.

O projeto Dançando a nossa Cor, ao propor uma rede de reflexões que passa pela natureza das matrizes estéticas da cultura popular, buscou estabelecer o debate sobre as questões negras presentes na contemporaneidade e que alcança a escola como parte viva na dinâmica social. Ao propor a descrição e análise sobre os processos de recontextualização dos saberes próprios dessa cultura no espaço escolar, muitos foram os desafios, pois julgamos impossível mensurar os desdobramentos e perspectivas dessas ações, considerando que o corpo que dança, canta e batuca estabelece conexões para além de sua própria fisiologia e se (trans)conecta a outros corpos, construindo sentidos e potencializando relações.

De todas as possibilidades de trocas estabelecidas nos espaços escolares, a escolha e utilização de determinadas teorias ou corrente filosófica, certamente o contato de vida estabelecidos entre a equipe do TerraCotta principalmente com os estudantes das escolas das regiões mais periféricas foi o elemento de maior aprendizado. Os estudantes, para além da articulação com a temática proposta pelo projeto viam nos dançarinos e em seus corpos negros-enegrecidos exemplos positivos de superação para suas próprias realidades. Na maioria das vezes, ao final da apresentação os estudantes buscavam saber mais sobre o trabalho do grupo e sobre aspectos pessoais, os integrantes do grupo, por sua vez aproveita o momento para baixar a adrenalina pós-apresentação e para saber mais sobre a vida dos pequenos. Processos realimentados na perspectiva dos encontros felizes

conforme aponta Teoria dos Afetos de Spinoza (2008) que revela que é no corpo e a partir do corpo que se estabelecem a potência de vida no reconhecimento dos iguais.

Assim, acreditamos que as questões apresentadas nesse quarto capítulo não refletem com precisão a amplitude desses encontros, sobretudo os encontros afetivos, que além de mediarem a produção de um conhecimento próprio dos sujeitos envolvidos no contexto escolar também estão impregnados nas nossas memórias. Contudo, intentou apresentar ao leitor os contornos estéticos que fundamentam o projeto em questão e que contribuíram como formação artística dos integrantes do grupo TerraCotta.



*atividade intercultural
Anexo 09 - Folder do TerraCotta em Salvador BA - 2013
aperfeiçoamento e
intercâmbio artístico*

TerraCotta em Salvador BA 21 a 28 de julho • 2013

23

Abertura da XXIII Mostra Artística dos Formandos do Curso de Educação Profissional Técnico Nível Médio em Dança da FUNCEB

19h00 Pausa Invertida Sobre Um Silêncio Coreográfico

20h30 RASGO

Teatro Xisto Bahia

25

11h30 Soul da Terra
Praça do Pelourinho
Cruzeiro de São Francisco

26

10h00 Soul da Terra
Escola de Dança da UFBA
Campus de Ondina

11h30 Comunicação de Pesquisa
Palestra com Dickson Duarte
PPG DANÇA - UFBA

18h00 Masch Up Brazil

Escola de Dança da FUNCEB

19h00 Atividade de formação e
intercambio com alunos e
professores da Escola de Dança e
Cia Jovem de Dança da FUNCEB
Escola de Dança da FUNCEB



TerraCotta - Associação Socio cultural de Educação, Arte e Pesquisa
Rua: Antônio Thomaz de Rezende, 370 - Bairro Oswaldo Rezende
CEP: 38400-487 - Tel: 3217 0296 - Uberlândia - MG



Festival de Dança do Triângulo 2010 - Matrizes e Reverberações
 Anexo 10 - "Rotas de resistência" - Resultado e avaliação das propostas dos grupos
 selecionados para o Festival de Dança do Triângulo 22ª ed/2010.

SECRETARIA DE
CULTURA
MUNICIPAL DE UBERLÂNDIA



RESULTADO DO FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO 2010

Ficha de Avaliação - Final

Nº Inscrição : 294 A

Coreografia : Rotas de Resistência

Tendência/Estilo : Dança de Composição Livre

Categoria : Amador

Forma de Apresentação : Grupo

ESPECIALISTA	CONSIDERAÇÃO	Nota De 0 a 10
ALEX SILVA	<p>O contexto atual contemporâneo nos lança o desafio de como navegar entre passado, presente e idéias de projeção de futuro e tentar construir linhas de pensamentos-ações que se interligam buscando constituir unidade, maneiras outras de organizar as linguagens...</p> <p>A colagem coreográfica não é uma estratégia muito interessante. Fica muito fragmentado! Então compromete quando proposta de organização cênica. Quebra a unidade narrativa.</p> <p>Os bailarinos são muito bons!</p> <p>O grupo tem opção de escolher um foco e desenvolvê-lo, esta opção acho a mais comum. O grupo pode investigar uma profusão dessas linguagens que apresentaram separadamente, este acho mais desafiador.</p> <p>Repensem a proposta! Parabéns!</p>	7,00
LUCIANE SILVA	<p>Coreografia merece desenho de luz em sua integridade.</p> <p>A composição coreográfica é esforçada em agregar os elementos da cultura afro mas traz um resultado "cimentado" em fragmentos - trechos que não estão conectados com fluidez. A composição musical segue também ressaltando esse caráter fragmentado citado anteriormente.</p> <p>A re-significação anunciada exige pesquisa para chegar em um trabalho com densidade.</p>	7,50
SIGRID NORA	<p>Bom! cumpre o proposto sem ser literal.</p> <p>ótimo elenco, seguro, versátil.</p> <p>Bom jogo sonoro, boa solução final.</p> <p>Ótimo entendimento das possibilidades de mestiçagem, embora a cena opte por quadros, o que significa da entendimento na unidade composicional, não na produção de novos vocabulários.</p> <p>Certifique-se que o operador de luz esteja atento, porque o projeto de luz neste trabalho não apenas ilumina a cena, mas compõem juntamente com os demais elementos constitutivos, precisa estar mais integrado.</p>	8,80
TOTAL . . . :	23,30	
MÉDIA . . . :	7,77	

Revista

CRIANÇA ESPERANÇA 2012 MINEIROS MARCAM PRESENÇA

GUERREIROS DO TERRA COTTA

DANÇARINOS DO GRUPO UBERLANDENSE ACOMPANHAM CARLINHOS BROWN NO PALCO PARA TRATAR DA ETNIA AFRICANA

NÚBIA MOTTA | REPÓRTER

A cor marrom avermelhada da pele, que serviu de inspiração para o nome do grupo de dança Terra Cotta, vai se contrastar com o branco das roupas para representar os príncipes africanos no palco da edição 2012 do “Criança Esperança”. Os sete dançarinos überlandenses foram convidados para participar ao vivo do programa da Rede Globo, no dia 18 de agosto, ao lado do cantor Carlinhos Brown, em um trecho do espetáculo denominado “Rapsódia Africana”.

O convite, segundo o coreógrafo do grupo, Dickson Duarte, surgiu depois de uma participação na 4ª Mostra Brasil, em maio, no Rio de Janeiro, para o qual o Terra Cotta foi selecionado em 1º lugar entre 92 grupos artísticos de todo o Brasil. “Os diretores do ‘Criança Esperança’, Wlisses Cruz e Wolf Maia, nos viram e, logo após a apresentação, vieram falar conosco. Não fiquei tão surpreso, porque esse convite é o resultado de muito trabalho”, disse Dickson Duarte.

Desde o último sábado (21), Erickson Damasceno, Cláudio Victor, Gustavo Henrique, Leandro Fernando, Cacá Reis, Marco Túlio e Dhyego Bertoldo e o coreógrafo Dickson Duarte vêm construindo a coreografia em seis horas de ensaio diário na Oficina Cultural. “Deixei os bailarinos dois dias sozinhos e falei o que eu queria. Quando vi, a coreografia estava ótima, com muitos movimentos acrobáticos com saltos em dupla, hip hop, capoeira, jazz, o que mostra a maturidade

deles”, afirmou Duarte.

Os dançarinos vão mostrar o resultado dos ensaios embalados por uma música de Carlinhos Brown, composta especialmente para o Terra Cotta. Eles deverão entrar no palco ao lado do cantor, vestidos de roupas brancas e cabelos produzidos pela cabeleireira Crislene Assunção. “Ainda não definimos

direito, mas os cabelos vão ser bem compridos com dread. Estou muito feliz, porque estamos colhendo o fruto de muita coisa juntos”, disse a cabeleireira.

SOBRE TERRA COTTA

O grupo Terra Cotta, dedicado à pesquisa da dança contemporânea com referências

na cultura negra, foi criado oficialmente em 2009 em um trabalho conjunto de profissionais de dança da cidade e alunos interessados da Escola Estadual Inácio Paes Leme.

Fora do muro das escolas, o grupo ganhou força e visibilidade pelo país. “Vai mudar muita coisa depois dessa apresentação no ‘Criança Esperança’. A mídia é muito im-

portante para o currículo de um artista”, disse o dançarino Cacá Reis, com experiência de 15 anos.

Depois do convite, um dos integrantes Marco Túlio Ribeiro, 19 anos, que está no grupo desde 2010, passou a servir de referência para os três irmãos mais novos. “Minha referência está muito feliz. Se minha mãe estivesse viva, acho que me

acompanharia para onde eu fosse”, disse o jovem que perdeu há mãe há 4 anos.

SERVIÇO

O Terra Cotta participará ao vivo do “Criança Esperança 2012”, que vai ao ar no dia 18 de agosto, às 22h, e será transmitido pela Rede Globo. Saiba mais sobre o grupo: <http://terracottadanca.blogspot.com/>



FILME COM
BEN AFFLECK
CONCORRE AO
LEÃO DE OURO
PÁGINA B8



Sete dançarinos vão se vestir de branco para representar os príncipes africanos no programa anual da Rede Globo ao lado de Carlinhos Brown em agosto

No meio de tantas faltas, restrições e conflitos, uma falta era maior:

Falta de um Pai. Sentia falta de uma figura acolhedora ou de um exemplo de positividade na minha vida. Um tempo depois conheci o Breaking dance, mais um período da minha vida de muita luta mas o ar da batalha sempre me deixava mais vivo e me fazia esquecer dos problemas! Era mais fácil suportar a vida dançando! um certo dia eu fui em um campeonato de breaking pra batalhar e um amigo da família chegou em mim e disse: Ta vendo aquele cara ali então ele é seu Pai.

Então foi no meio da dança que finalmente conheci meu tão esperado Pai.

Por ironia do destino também um dançarino, também alguém que se faz existir por meio da dança e se move por meio do corpo... também um corpo negro com outras grafias. PH é o nome dele!

Paulo Henrique, meu Pai.

Ao logo do todo esse tempo dancei em vários grupos, inclusive fiz parte de um grupo de Dança de Salão na Escola Leandro Theodoro e fui me envolvendo cada vez mais na dança e nas suas armadilhas.

capítulo 5

5 PEDAGOGIAS (DES)INTERDITADAS: PROPOSIÇÕES ARTÍSTICAS E PEDAGÓGICAS DO GRUPO TERRACOTTA POR MEIO DO PROJETO DANÇANDO A NOSSA COR

Pensar o corpo negro - e todas as questões presentes na constituição desse corpo enquanto ‘sujeito’(TOURAINE, 2006), numa perspectiva do ambiente escolar e dos processos de educação é, obviamente, um desafio pelo qual importantes pensadores vêm se debruçando nas últimas décadas. Para além de um corpo socialmente construído, é fundamental trazer para o debate as relações que estão postas na esfera da invisibilidade, mas que operam significativamente nos resultados desse processo.

Desenvolvido desde 2008 em escolas da rede pública municipal e estadual, o projeto Dançando a Nossa Cor se tornou referência pela qualidade das propostas artísticas, sendo exemplo de metodologia de ensino e inclusão de assuntos ligados à arte e à cultura popular no universo das escolas públicas.

Por meio das ações pedagógicas e artísticas do projeto, verificou-se que, em parte das escolas das redes de ensino, tanto na rede privada e na rede pública havia – e talvez ainda há - um relativo desconhecimento da função e dos objetivos da Lei 10.639/03 e de metodologias para sua eficaz aplicação.

Constatou-se que nessas escolas, práticas isoladas de docentes, ainda não qualificados para o trabalho com a cultura negra, funcionam como fator de alargamento do preconceito e fomento de processos discriminatórios, além de solidificarem clichês presentes no fenômeno midiático no qual ratifica a canônica abordagem do negro em situação desfavorável e diminuída frente a uma cultura hegemonicamente eurocentrista.

Percebe-se, nesses contextos, a reprodução de uma historiografia negra que não ultrapassa as recorrentes associações com elementos como a capoeira, o samba e a feijoada, numa perspectiva ilustrativa, e com dados sobre a violência, a pobreza e a marginalidade, num aspecto mais aprofundado. Seja sob qualquer uma dessas óticas, o aporte cultural e social negro é comumente vinculado, nos livros didáticos, exclusivamente quando se refere ao processo e à abolição da escravatura no Brasil, ao *Apharteid Sul-Africano* ou a qualquer referência aos demais processos sectaristas, presentes na violenta história dos povos negros.

Desde as primeiras ações nas escolas, em 2008, verificamos que as apresentações, palestras e oficinas do projeto, de fato, promoviam interesse, tanto por parte de alunos, quanto por parte dos professores, para o debate acerca da questão racial, de gênero e social que cercam as comunidades negras. Apenas no biênio 2009 e 2010 o

projeto percorreu 30 escolas da rede pública, 11 da rede particular, além de universidades particulares e institutos.

Outra questão observada nos trajetos do projeto Dançando a Nossa Cor pelas escolas diz respeito a determinadas práticas de professores em relação ao conteúdo Arte, trabalhado muitas vezes distante de uma reflexão crítica e emancipatória. Percebeu-se que, mesmo sob novos paradigmas da educação, que propõem em linhas gerais uma formação integral, libertária, crítica e emancipatória dos sujeitos, amplamente contemplada nos Planos Curriculares Nacionais, ainda é corriqueiro o ensino da Arte sob uma perspectiva meramente alegórica.

Os PCNs têm forte apelo conteudista e não operam sob a lógica e as particularidades da arte, sobretudo no campo da subjetividade. Recobram dessa uma dura estrutura utilitarista de outros conteúdos, ora na construção de elementos decorativos para atividades comemorativas e pontuais, ora como suporte para dramatização de certos conteúdos a serviço de outras disciplinas. Enfrentamentos cotidianos no ambiente escolar que requerem dos docentes, maioria, das disciplinas produtoras de subjetividades, uma postura de ruptura e de desinterdição desse pensamento anacrônico.

Diante disso, uma reflexão localizada nos aspectos da recepção do projeto e na verificação da forma como aconteceram essas diversas apresentações, percebeu-se que o fator instaurador do diálogo com a escola estava para além da arte. Localizava-se no poder de quebra da operacionalidade do cotidiano que o projeto instalava no ambiente escolar, numa abordagem oposta ao pensamento utilitarista do corpo, da cena e da arte.

Conforme aponta o educador argentino Gustavo Martins Piccolo, a noção da arte como interrupção da percepção cotidiana, é objeto de observação da filosofia desde Hegel e Lukács e nos convida a pensar nas diferentes dimensões dessa intercessão arte-vida:

Enquanto o cotidiano obnubila a essência dos fenômenos, a arte tem a função de resgatá-la, fornecendo, consequentemente, um nível de compreensão da realidade apurado e cognoscitivo. Todavia, duas problemáticas postas por Hegel (1964) angustiavam Lukács (1982) na análise que fazia de suas contribuições sobre a arte, quais sejam: 1) o fato de a obra de arte ser encarada como produto de indivíduos excepcionais, portanto, inalcançável para a maioria da humanidade, e 2) a consideração da arte como um fenômeno totalmente descolado da vida cotidiana, cujo produto sensível, a catarse, apenas se “materializa” mediante a abstração da concreticidade em que estamos submetidos. (PICCOLO, 2010, p. 5)

No caso específico da apresentação do Projeto Dançando a Nossa Cor, podemos acrescentar nesse processo de recepção e fricção entre arte-vida, outro fator: o exotismo.

Ainda hoje, a noção do corpo negro como elemento de percepção exótica é muito presente no ambiente escolar, principalmente colada na leitura do corpo negro que dança, mesmo que esse corpo esteja sendo lido por outros corpos negros, sendo um rastro de percepção da objetificação e interdição do corpo negro desde o período colonial. Percebemos, em determinadas circunstâncias que essa noção de exotismo ligada ao corpo negro, prospecta para esse corpo uma aproximação com a ideia de constructo folclórico, algo fora da práxis cotidiana e que é percebido estrangeiro da vida normatizada pelos padrões brancos e eurocêntricos, tornando-se assim de complexa assimilação.

Ratificando que as análises estabelecidas no capítulo anterior são na maioria derivadas da 3^a temporada-2013, a qual contou com financiamento público na esfera estadual, por meio do Prêmio Cena Minas e parceria da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Essa situação possibilitou que o projeto atuasse em 10 escolas da rede pública municipal e estadual de educação, se desdobrando em ações para a formação continuada de professores sobre as questões conceituais da cultura negra e metodologias para o cumprimento da Lei 10639/03.

Na 4^a temporada 2014, com financiamento do Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Uberlândia, o projeto se articulou com outras 10 escolas da rede municipal de ensino, incluindo a Escola Municipal Sobradinho e a Escola Municipal Domingas Camin⁸⁵, ambas na zona rural do município. Nessas duas temporadas, a parceria direta com o Centro Municipal de Estudos e Projetos Educacionais Julieta Diniz – CEMEPE possibilitou a ampliação da capilaridade pedagógica do projeto, sobretudo na mobilização dos professores e escolas da rede para participação das atividades pedagógicas nos encontros de formação continuada. Pensar em como contribuir na formação continuada de professores foi também uma das missões do projeto, tanto no que se refere às novas tecnologias didáticas quanto no que se refere à produção de conteúdo crítico e atualizado. Em um desses encontros de formação, realizados na E. M. Josiane França no bairro Canaã, o depoimento do professor Adonile Anselmo Guimarães nos chama a atenção e expõe a gravidade do déficit na formação, no que se refere aos temas que tangenciam as relações étnicas raciais nas práticas educativas em Uberlândia.

⁸⁵ Cobertura jornalística da TV Universitária ressaltando a relevância da articulação do projeto e na zona rural da cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DG12OrM2xA0>

A cultura negra está enfrentando alguns estágios. Digamos que o primeiro estágio é quando a cultura negra era levada para a sala de aula só para falar da escravidão, da exploração. Isso é importante, é muito importante! A história também tem esse papel pedagógico com a sociedade de mostrar o que é errado, o que foi errado, para que esse erro não se repita. Mas agora a gente tem que atravessar um outro estágio, esse estágio, no meu ponto de vista, é o estágio da cultura. A gente tem que superar essa visão eurocêntrica, essa visão negativa da África e, passar a mostrar o lado bom da África, o lado bom da cultura africana. O professor de história como eu, ele quando saiu da faculdade, ele não foi formado nessa cultura africana, ele não foi formado. Ele foi formado com a cultura eurocêntrica, europeia. (GUIMARÃES, 2014, Depoimento Vídeo-Documentário DNC/2014)

Além disso, a partir da atuação nessas escolas da rede estadual e municipal foi possível perceber as ideologias e concepções que permeavam o debate estético e a produção artística de cada unidade escolar, que em alguns casos ainda apresenta íntima filiação com o paradigma colonial e eurocêntrico em relação à cultura negra. Fator que interferiu significativamente no trabalho artístico do grupo, que buscou, a cada edição do projeto, criar alternativas estéticas para pensar soluções cênicas que contrapusessem os cliques e maneirismos, além de repensar as interdições dos corpos dos estudantes e os maniqueísmos presentes na tradição escolar.

5.1 A ESCOLA PÚBLICA E O CORPO APRISIONADO – PERSPECTIVAS DE UMA EDUCAÇÃO QUE INTERDITA AS PRÁTICAS CORPORais E OS SABERES PRÓPRIOS DAS CULTURAS NEGRAS

Diferentes pesquisas desenvolvidas no âmbito da educação, com foco nos processos de ensino e aprendizado, apresentam a ideia de corpo aprisionado que não está apenas vinculado às culturas negras. Transbordam estudos na literatura educacional que criticam desde os modelos endurecidos dos currículos até os aspectos arquitetônicos dos prédios escolares que “adestraram e submetem” os corpos para um não movimento numa perspectiva disciplinar “que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente.” (FOUCAULT, 1987, p. 127). Não obstante, o adestramento e disciplina propostos na teoria foucaultiana também subsidiaram a construção de um corpo em movimento, embora seja um movimento estabelecido a partir da rigidez, do enquadramento e da organização, como pode ser observado na participação das escolas nos desfiles cívicos de 7 de setembro.

Como bem sabemos, o paradigma do corpo estático, preso e enfileirado nas carteiras escolares, é prerrogativa para o trabalho intelectual. Condição *sine qua non* do modelo de ensino e aprendizado herdado da Europa, que não atende mais – se é que em algum tempo atendeu - às particularidades da educação brasileira.

Na direção oposta, nas atividades do projeto Dançando a Nossa Cor destinadas à formação de professores, buscou-se estabelecer provocações sistemáticas quanto à formação continuada, produção de material didático e o trato específico com as culturas negras, num macro pensamento que compõe as diretrizes da Educação para as Relações Étnico-Raciais que, concernente à formação docente, sugere as seguintes perspectivas:

É importante destacar que não se trata de mudar um foco etnocêntrico marcadamente de raiz europeia por um africano, mas de ampliar o foco dos currículos escolares para a diversidade cultural, racial, social e econômica brasileira. Nesta perspectiva, cabe às escolas incluir no contexto dos estudos e atividades, que proporciona diariamente, também as contribuições histórico-culturais dos povos indígenas e dos descendentes de asiáticos, além das de raiz africana e européia. É preciso ter clareza que o Art. 26A acrescido à Lei 9.394/1996 provoca bem mais do que inclusão de novos conteúdos, exige que se repensem relações étnico-raciais, sociais, pedagógicas, procedimentos de ensino, condições oferecidas para aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecida pelas escolas. (DCN's- Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico Raciais(...), 2004, p.17)

Nesse contexto de formação, foram realizados três encontros em formato de seminário livre, franqueados à participação de educadores, pesquisadores, estudantes e comunidade em geral, destinados a promover reflexões a partir de temas que perpassam a cultura negra e afro-brasileira. Por meio do debate sobre o Filme-Documentário Dançando a Nossa Cor, na perspectiva do cumprimento da Lei Federal 10.639/03, esse trabalho teve como foco destacar processos educacionais mediados pelas práticas corporais, artísticas e culturais.

O 1º Encontro, realizado em 27 de agosto de 2014, no Programa de Pós-Graduação da FACED/UFU, teve como debatedores a Profª. Drª. Maria Vieira Silva, o Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva e o Prof. Me. Dickson Duarte Pires. Tendo como público professores da Faculdade de Educação, além de estudantes dos cursos de Pedagogia, Mestrado e Doutorado, essa ação promoveu um amplo debate acerca dos currículos de formação dos professores, pautados por uma tradição europeia na definição dos temas e metodologias didáticas.

Os espaços de educação superior são fortemente marcados pelo modelo clássico e conservador de universidade que não estabelece um diálogo contínuo e atualizado com os problemas da sociedade. No caso específico do trato da Lei Federal 10.639/03, há ainda uma importante lacuna no trajeto de formação dos professores, que resvala no trabalho em sala de aula, que por falta de bases na formação do docente, acaba por negligenciar, reduzir ou mesmo interditar a abordagem do tema.



Integrantes do TerraCotta Gustavo Limírio, Jemeron Carlos Bob e Erickson Damasceno participam do 1º Encontro no PPG da FACED/UFU. Debatedor Profª. Drª. Maria Vieira Silva. 27.Ago.2014. Fonte: Acervo do grupo.

O depoimento da estudante Patrícia Franco, aluna do curso de Pedagogia FACED/UFU, que acompanhou a ação do projeto na Escola Estadual Lourdes Saraiva, revela com propriedade essa situação:

No curso de pedagogia, a gente não tem acesso às informações, a questão da origem africana, dos afro-brasileiros, a gente não tem disciplina ou matéria, não é incluído no nosso currículo isso. E é muito importante para que a gente possa estar passando isso para as nossas crianças. Faz parte da nossa história, faz parte do crescimento, desenvolvimento do nosso país. (FRANCO, depoimento vídeo-documentário DNC/2014)

Na mesma ocasião, a FACED recebeu a visita do professor Dr. Antonio Olmedo, do Instituto de Educação da Universidade de Londres que, acompanhando a articulação do projeto, coloca sobre a importância do reconhecimento pessoal docente frente aos processos pluralizados de construção das identidades. Fator que para além das metodologias e estratégias didáticas de abordagem do tema, percebe antes a implicação pessoal e particular dos indivíduos no processo, numa abordagem altruísta e numa percepção omnilateral dos sujeitos.

A apresentação que vimos hoje foi tão importante, tão poderosa, e me fez pensar muito em quem eu realmente sou. E me fez pensar sobre mim mesmo. E também me fez pensar em mim mesmo no plural. Me fez pensar em mim mesmo em conexão com as pessoas. Eu acho isso muito importante. Todo esse tempo que passamos aqui hoje. É muito importante que possamos dialogar com as nossas identidades. Olhar para elas positivamente e fortalecer todas as coisas positivas que podemos encontrar uns nos outros. É por isso que me senti especial essa noite. E é por isso que eu sinto que essas atividades precisam ser realizadas com mais frequência. Nós precisamos de incluir esse tipo de atividade em todos os dias, o modo como falamos, o modo como nos relacionamos com os outros. E, basicamente, no cotidiano de nossas escolas. (OLMEDO, Depoimento Vídeo-Documentário DNC/2014,) (tradução nossa).

A partir do apontamento de A. Olmedo é possível retomar o debate que parece canônico ao se pensar nas estratégias do trato da Lei 10639/03 no contexto da escola. É necessário buscar ações cotidianas para que esse debate se estabeleça naturalmente no contexto escolar e seja de fato abolida a percepção exótica, especial e folclórica que, como tratamos há pouco, ainda está presente nas diretrizes curriculares das escolas. É fundamental que as ações afirmativas e a pauta epistemológica negra avancem o ‘13 de maio’ e o ‘20 de novembro’ e se estabeleçam plenamente nos planos e ementas dos conteúdos, assim como é necessário que avancem também para além dos conteúdos de Arte, Literatura e História.

Já no 2º Encontro, a tônica das reflexões se ativera nas questões da formação de professores atuantes no ensino fundamental, do 5º ao 9º anos. Realizado na Escola Estadual Honório Guimarães, em 13 de setembro 2015, atuaram como debatedores: Prof. Dr. João Gabriel do Nascimento, Prof. Juscelino Souza e o Prof. Me. Dickson Duarte Pires. Tendo como interlocutores, professores estaduais, o encontro pontuou os principais enfrentamentos no cotidiano das escolas frente ao trato da cultura negra.



2ª encontro. Debate na Escola Estadual Honório Guimarães sobre a posição das escolas com relação ao trato da cultura negra, Dickson DuArte Pires, João Gabriel do Nascimento e Juscelino Souza. 13.Set.2015. Fonte: Arquivos Pessoais

Segundo relato dos participantes, os problemas vão desde a escassez de material didático, apoio da gestão pedagógica para realização de atividades ligadas à temática e o

desconhecimento da Lei, até às questões ligadas às crenças religiosas e ideológicas de professores, pais e estudantes. Novamente, percebe-se, nesse contexto, o problema de origem na estrutura da educação superior, que acarreta a carência dos professores em relação às metodologias de trabalho prático com a temática negra, por questões ligadas à formação inicial na universidade e à sua não inserção em processos de formação continuada. Paralelamente, percebeu-se a questão da gestão dos espaços escolares que, descompromissados com a efetivação da Lei, se colocam à margem dos processos, mesmo reconhecendo, com frequência, casos de discriminação, racismo e intolerância religiosa, no ambiente escolar.

Conforme aponta a pesquisadora Nilma Lima Gomes, Professora da Faculdade de Educação da UFMG, doutora em Antropologia Social/USP e coordenadora do Programa Ações Afirmativas na UFMG:

Os movimentos sociais, as lutas da comunidade negra exigem da escola posicionamento e a adoção de práticas pedagógicas que contribuam para a superação do racismo e da discriminação, sendo necessária uma formação político-pedagógica que subsidie um trabalho efetivo com a questão racial na instituição escolar. Boa vontade só não basta! (GOMES, 1999, p.62)

Logo, o último encontro com professores, realizado na Escola Estadual Enéas de Oliveira Guimarães, em 25 de novembro de 2015, se revelou como uma fonte abundante de reflexões. Tendo como debatedores o Prof. Me. João Gabriel do Nascimento, Prof. Me. Marival Baldoino de Santana e Prof. Me. Dickson Duarte Pires, que estão em processo de doutoramento, investigando questões ligadas às relações étnico-raciais, respectivamente nas áreas de História, Filosofia e Educação, o debate se encaminhou para um múltiplo olhar sobre os sujeitos que estavam presentes naquele momento. O que chamou a atenção do projeto para dialogar em específico com essa escola foi a inclinação que os professores apresentaram em dar continuidade a um trabalho exitoso iniciado em 2013. Naquele ano em que a Lei 10639/03 completou 10 anos em vigor, o grupo de professores negros – 7 negros de um universo de 25 brancos – aprovou, em assembleia, a inclusão, no Plano Político Pedagógico da escola, de ações efetivas conforme prerrogativas da Lei. Assim, todas as disciplinas apresentaram um plano de trabalho específico, que culminou ao final em uma mostra pedagógica aberta à comunidade, inclusive com a participação de pais e familiares na realização dos trabalhos.

Considerando que essa escola oferece ensino fundamental do 1º ao 5º ano, atendendo crianças de 6 a 10 anos, a atuação do professor nessa fase da vida escolar dos

estudantes, requer uma observação diferenciada e uma prática voltada sobretudo para as relações de afeto que permeiam o processo de ensino e aprendizado. Nessa fase, a criança está no início de sua formação intelectual, mas já traz consigo traços cognitivos, psicológicos, ideológicos, comportamentais e socioafetivos, adquiridos na sua primeira relação social, que é a família, assim, como aponta Silva (2005):

É necessário, então, que o professor procure conhecer o mundo desse aluno, porque é através desse conhecimento que será possível compreendê-lo e educá-lo, aproveitando e respeitando o conhecimento, o cotidiano, as experiências, a cultura, que ele traz consigo. (SILVA, 2005, p.74)

Nesse período da escolarização, os estímulos familiares que uma criança recebe nos anos primeiros de sua vida vão compor de forma significativa o sucesso intelectual, emocional e afetivo do sujeito na vida adulta e contribuir efetivamente para o seu pleno desenvolvimento psicossocial e ideológico. Dessa forma, o professor atuante nessa fase, além de suas competências técnicas, precisa estar atento ao histórico dos estudantes, percebendo, avaliando e dialogando com os históricos dos outros estudantes, além do seu próprio, considerando esse professor como sujeito histórico na sua prática docente.

Nesse sentido, endossando o que afirmou (SILVA, 2005), Hamilton Werneck, insere uma reflexão sobre a escola nesse contexto:

Uma escola de qualidade precisa ser solidária, percebendo as necessidades dos alunos. Ninguém melhor que o professor, que se encontra com eles muitas vezes na semana, para detectar suas necessidades e angústias. O professor participa de uma troca de conhecimentos entre seres humanos em construção. (WERNECK, 2004, p.83)

Portanto, é nesse panorama que se localizam as principais reflexões suscitadas nesse terceiro encontro de formação de professores, promovido pelo projeto Dançando a Nossa Cor. Importante salientar que a Escola Estadual Enéas de Oliveira Guimarães, apesar de estar localizada na região central de Uberlândia, recebe um público formado majoritariamente por filhos de trabalhadores domésticos, do comércio e ambulantes que atuam na região central. Atende também as famílias do bairro Patrimônio, formado a partir de um Quilombo e que atualmente é considerado uma comunidade de resistência das tradições negras na cidade.

Uma dessas reflexões refere-se à constituição e participação das famílias dos estudantes negros no ambiente escolar, considerando os processos históricos que assolam as famílias negras e pobres, nos quais muitos pais não tiveram acesso a uma formação

escolar substancial. Fator que infere diretamente no processo de ensino e aprendizagem dos filhos, uma vez que acreditam não conseguirem acompanhar pedagogicamente o trajeto formativo da criança. Também em decorrência disso, julgam não possuírem conhecimentos dos instrumentos técnicos básicos para dialogar com professores a fim de colaborar na realização das tarefas cotidianas, oriundas do planejamento didático.

Segundo os professores dessa escola, essa é uma das principais queixas dos pais e que nos leva a pensar o quanto nós, na condição de educadores, estamos presos a uma percepção historiográfica equivocada e que não dialoga integralmente com nosso tempo, haja vista que pais e professores não superaram os modelos estereotipados de família negra brasileira construídos nas últimas décadas, ou seja, carece ainda de uma compreensão do processo social, que historicamente excluiu os negros do processo da educação formal e da escolarização. Esse contexto refere-se com ênfase no início do século XX, porém seus desdobramentos podem ser sentidos ainda hoje na forma que em geral as famílias negras e pobres se relacionam com a escola e com a vida escolar dos filhos. Percebemos também que, além dos pais, os próprios professores apresentam pensamentos equivocados ao ler a realidade das famílias negras das escolas.

A psicopedagoga Edna Martins e a arte-educadora Aparecida das Graças Geraldo (2013) apresentam crítica pontual à percepção de importantes autores da educação regimentada, a partir de aproximações com teorias psicológicas a partir da década dos anos 60. Essas teorias que surgem à sombra do positivismo psicológico e da psicanálise subestimam a relação da família negra no diálogo com a escola. Um desses autores, o psicólogo norte-americano David Paul Ausubel (1980) apresenta que

[...] muito mais instáveis do que as famílias brancas de classe Baixa. Os lares desfeitos são bem mais comuns entre famílias negras do que entre famílias brancas com pais mais ausentes e uma atmosfera familiar negativa para a educação das crianças.” (AUSUBEL; NOVAK&HANESIAN, 1980, p. 406 *apud* MARTINS; GERALDO, 2013o, p.59)

Essas observações, apesar de apontarem para uma reflexão sobre o contexto familiar negro, desconsideravam as relações e consideravam as relações econômicas imbricadas em todo processo de constituição da classe trabalhadora, formada majoritariamente por indivíduos negros, vitimados historicamente pelas políticas de exploração. Assim, as autoras atualizam a questão colocada nos anos 60, afirmando que

Os autores apresentam uma família negra estereotipada, sem apontar a teia de relações engendradas numa sociedade capitalista em que desigualdades sociais e raciais colocam alguns grupos familiares fazendo parte de perversas estatísticas. Não apontam que o negro em seu processo histórico foi vitimizado pelos processos sociais, políticos e econômicos excludentes. Dessa forma, as famílias negras e pobres passam a ser vistas pela negatividade, falta ou carência, descartando a historicidade e as determinações econômicas e políticas que compõem suas particularidades. (MARTINS; GERALDO, 2012, p.59)

A autora é incisiva ao refutar esse paradigma muito presente no universo escolar e diz, ao se referir aos autores do início da década passada: "... sugerem que as mães de crianças pobres e negras deixam os filhos "largados" sem o devido acompanhamento e por fim há aquela ideia de que pais das crianças negras e pobres não dão o devido valor à escola". (MARTINS, 2012, p. 67). A questão não deve ser tratada de modo tão simplista e ingênuo. É fundamental que sejam considerados nesse discurso os aspectos subjetivos, emocionais e afetivos, além dos aspectos conjunturais que envolvem as famílias negras, e, é claro, verificar todo o contexto social, geográfico, histórico e econômico em que essas famílias estão inseridas.

Dessa forma, ao refletir sobre os apontamentos dos professores dessa escola acerca da participação das famílias negras no processo de aprendizagem, percebe-se que, como enfatiza (MARTINS, 2012), essas elaborações presentes na pauta escolar das famílias negras precisam ser desconstruídas. Assim como a recontextualização do discurso social que não se liberta da ideia de que pais de estudantes negros e pobres não se "interessam" pela formação intelectual dos seus filhos e que a causa do abandono escolar está ligada à necessidade da criança ou do adolescente trabalhar para contribuir na renda familiar. Ao encontro dessa perspectiva de buscar correlações entre a família negra no contexto da educação, os professores Ricardo Henriques e Eliane Cavalleiro, nos ajudam a pensar na questão, a partir do conjunto de instituições nas quais a estrutura do racismo e do preconceito está nos seus fundamentos, nas suas práticas:

A dinâmica brasileira das relações raciais materializa, em toda sociedade, uma lógica de segregação amparada em preconceitos e estereótipos raciais disseminados e fortalecidos pelas mais diversas instituições sociais, entre elas: a escola, a Igreja, os meios de comunicação e a família, em especial. Esse quadro vai além da violação individual. Em termos coletivos, remete ao cotidiano da população negra, no qual a cor acaba por explicar parte significativa das desigualdades encontradas nos níveis de renda, educação, saúde, moradia, trabalho, lazer, violência, entre outros. (HENRIQUES; CAVALLEIRO, 2005, p.212).

Uma segunda reflexão, que parte do encontro realizado na Escola Estadual Enéas de Oliveira Guimarães, apresenta outra questão largamente recorrente nos ambientes escolares em geral. Essa reflexão problematiza os processos de reconhecimento da identidade negra dos estudantes no trajeto escolar. Questão que pretendemos tratar de forma especial, pois articula significativamente com o tema central e paralelo dessa pesquisa, uma vez que problematiza os processos de identificação, empoderamento e posicionamento político dos corpos negros.

Nesse encontro, grande parte das falas dos professores apresentou a baixa autoestima do estudante negro como fator de interdição do aprendizado, reafirmando as dificuldades que esse estudante apresenta por não se reconhecer nos lugares de representação e legitimação do poder social. Segundo os professores, a falta de referências positivas tanto na família, quanto na sociedade em geral é um dado que desmotiva o estudante que não consegue perceber, na escola, um caminho de superação da sua realidade.

Nesse contexto, sobretudo a exclusão dos fenótipos negros das representações midiáticas de sucesso e, como vimos, do próprio livro didático, traz ao aluno negro a dificuldade de se perceber enquanto sujeito cultural pertencente ao ambiente e às práticas escolares exitosas. Fatores como a cor da pele, textura do cabelo, aspectos da composição e estrutura corporal ainda são elementos de segregação subjetiva e que reforçam a ideia de posicionamento social inferiorizado.

A abjeção social decorre da criação de “marcadores sociais” que, formulados a partir de teorias biológicas errôneas, fazem das marcas corporais elementos através dos quais se pode homogeneizar os sujeitos e naturalizar identidades. A reificação de que era objeto o africano escravizado e seus descendentes foi metamorfoseada, no fim do século XIX e início do XX, em teorias racistas que tiveram por base aquilo que na época era considerado biologia científica. A ideia de raça dos sujeitos passou a ser deduzida por meio dessas marcas corporais, dedução que resultou na essencialização das identidades. (FERNANDES; SOUZA, 2016, p.105)

O trecho apontado acima é parte da obra *Identidade Negra entre exclusão e liberdade*, de Viviane Barboza Fernandes e Maria Cecilia Cortez Christiano de Souza, ambas pesquisadoras de evidente engajamento nas questões do corpo negro e educação brasileira. A passagem nos permite refletir sobre as epistemologias, que ainda são imperativas no ambiente escolar, ratificam a condição diminuída do negro frente aos padrões sociais.

Todavia, as autoras retomam um contexto de percepção dos corpos negros do início do século XX ainda colado aos processos arrastados da dinâmica escravocrata, que vai de encontro ao proposto por Nilma Lino Gomes (2008), quando aponta que a inferiorização material e simbólica do corpo negro foi um instrumento perverso, largamente utilizado pelo regime escravista para justificar a reificação do homem negro e encobrir as intenções econômicas e políticas do sistema.

Entretanto, de lá para cá, muitos avanços podem ser percebidos no sentido da transformação da leitura dos indivíduos e dos coletivos negros, nas relações de trabalho, representatividade social, posicionamento político e sobretudo, com a instituição escolar em todos os níveis da educação. É inegável o trabalho de algumas dezenas de pesquisadores e teorias se estabeleceram num contradiscorso que revelou o debate para além das questões biológicas e do entendimento de raça, presentes no Brasil colônia, Império e início da República. A própria Lei 10.639/03 é um exemplo desse avanço na legislação que atende às necessidades de transformação da educação, mas como já vimos, precisa de aperfeiçoamentos e de estratégias para seu efetivo cumprimento.

Todavia, considerando que a cor da pele ainda é um importante marcador social no contexto subjetivo, estrutural e social que determinam as relações de poder na sociedade, as autoras relembram que Frantz Fanon (2008)

já havia chamado esse processo de “esquema epidérmico” do sistema colonial, o arcabouço de discursos culturais, políticos e históricos de estigmatização do negro. Ele aponta que certas sociedades, não só nas Américas, constroem discursos e significados que tentam reduzir o negro a uma cor, levando-o a elaborar um esquema corporal histórico-social de acordo com elementos fornecidos por um outro, o branco, e não por ele próprio. (FERNANDES; SOUZA, 2016, p.106-107)

Essa complexa trama que envolve tanto os aspectos objetivos quanto os subjetivos das relações identitárias negras, no campo da educação, é ainda ampliada quando se aproximam desse discurso, os processos que compõem a mobilidade de identidades dos sujeitos, frente aos grupos de pertencimento ou representatividade. Nesse caso, estamos tratando dos processos de formação de sujeitos negros, pertencentes a um modelo de escola excludente e que não considera, em grande parte, as questões inerentes às identidades negras no contexto da formação e da educação.

A partir do discurso dos professores nesse encontro, aferimos que a questão da construção da identidade negra é delicada, sendo também observada, com importante recorrência, no percurso do Projeto Dançando a Nossa Cor, nas escolas de Uberlândia.

Percebemos que, em particular, as ponderações circunscritas nos encadeamentos identitários negros e presentes no imaginário überlandense são problematizações ainda pouco assimiladas nas práticas pedagógicas da educação fundamental. Não se considera, portanto, a identidade negra como um processo cultural, social e histórico, permeado de uma densidade conflituosa e que sugere vários diálogos.

Segundo nos aponta Nilma Gomes (2003; 2004), a construção da identidade negra no Brasil se torna ainda mais complexa, pois implica na construção e reelaboração dos sentidos, não apenas no indivíduo, mas de todo grupo étnico-racial que historicamente é olhado por cima e, por essa condição, já carrega estigmas de inferioridade.

No ambiente escolar, com ênfase, esses processos se tornam mais evidentes, pois são inseridos outros componentes sociais que dialogam ou não com as perspectivas particulares dos próprios estudantes negros.

De identidade negra é também uma construção política. Por isso, ela não pode ser vista de forma idealizada ou romantizada. O que isso significa? Significa que, no contexto das relações de poder e dominação vividas historicamente pelos negros, no Brasil e na diáspora, a construção de elos simbólicos vinculados à uma matriz cultural africana tornou-se um imperativo na trajetória de vida e política dos(as) negros(as) brasileiros(as). Ser negro e afirmar-se negro, no Brasil, não se limita à cor da pele. É uma postura política. É importante que os educadores e as educadoras negros(as) e brancos(as) compreendam a radicalidade desse processo. (GOMES, 2004, p.9)

Talvez seja nos processos de formação pedagógica no âmbito da Universidade ou nos processos de formação continuada que os confrontos de ideias, acerca da identidade negra, devam ser colocados como um desafio na construção de reflexões políticas além de educacionais, evidentemente. Pois é da política e das suas relações ocultas que depreendem uma série de outros enfrentamentos, que colaboram para a interdição simbólica dos saberes culturais negros nos espaços oficiais de aprendizagem.

E nesse contexto, a arte negra parece ter que percorrer um longo caminho para que se estabeleça nesses espaços formais de educação. Por natureza, a esses saberes artísticos que nos chega sob o adjetivo de afrodescendente, arregimenta de forma contundente elementos da religiosidade, da corporeidade, da resistência e de um movimento natural de ruptura aos modelos de dominação hegemônica que ainda imperam no modelo europeu da escola brasileira.

Nesse contexto, importante destacar o pensamento expresso pelo professor Prof. Me. João Gabriel do Nascimento que, além de pesquisador associado do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de Uberlândia (NEAB-UFU), possui experiência como professor de ensino fundamental, médio, Ensino de Jovens e Adultos (EJA).



Após a exibição do Documentário “*Dançando a nossa cor*”, o Prof.^o Dr. João Gabriel do Nascimento expõe perspectivas para a formação docente, 3º encontro de Formação de Professores, Escola Estadual Enéias de Oliveira Guimarães Uberlândia – MG. Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo.

Após participar dos encontros de formação continuada do Projeto Dançando a Nossa Cor, deixa pesarosamente evidente que a ausência de representatividade do negro em situações privilegiadas e as implicações disso na formação de valores e da autoestima de estudantes negros, no contexto de Uberlândia, é um fator que interfere significativamente no desejo de crianças e jovens pelo trajeto escolar, pois não se sentem representados e estimulados a uma ruptura com o histórico social e familiar da condição negra.

Não nos vermos em locais que a sociedade determina como “lugares de sucesso” ou “lugares de valor” determinam de modo contundente na construção de nossa identidade e manutenção de nossa autoestima. Por este motivo é de extrema importância que negras e negros estejam ocupando esses lugares para que crianças e jovens negras e negros se identifiquem e consequentemente tenham referenciais positivos para construírem suas identidades e valorizarem sua autoestima. No contexto de Uberlândia, é sempre importante termos professores/as, gestores escolares, médicos/as, dentistas, artistas negros e negras, para evidenciar para estudantes negros/as que eles/as também podem ser esses profissionais no futuro. Em suma, a referência palpável é fundamental quando o assunto é relações étnico-raciais, por interferir de modo direto e indireto na composição identitária do sujeito. (NASCIMENTO, 2015)

Numa avaliação geral das atividades do Projeto Dançando a Nossa Cor, que se referiu aos encontros realizados com professores das redes estadual e municipal de ensino, ficou evidente a necessidade de uma espessa formação continuada de docentes para a

tratativa socialmente crítica, filosoficamente fundamentada e historicamente coerente da Lei 10639/03, sobretudo, considerando o panorama sociocultural de Uberlândia que traz em sua recente história, marcas de uma vultosa prática de apartamento racial, conforme tratamos no Capítulo 1 desta tese.

É fato ponderar que a formação de profissionais apresenta uma lacuna no que se refere às temáticas relacionadas às questões afrodescendentes. E se tratando de profissionais da educação, essa vaga tem efeitos mais densos e violentos, visto que a escola pública é bem diversa e os/as profissionais nem sempre estão prontos para trabalhar com a diversidade étnico-racial presente nas salas de aula. Bem como é importante considerar a relevância da articulação entre educação e identidade negra como processo para a reeducação do olhar pedagógico sobre o negro e suas questões.

As falas registradas nesses encontros com professores apontam ainda a confirmação de que a escola é um dos locais onde a população negra é discriminada sendo, conjunturalmente, os negros na escola considerados inferiores, independente dos papéis que ocupam.

Conforme nos coloca a pesquisadora e professora baiana Makota Valdina Pinto, presente no lançamento do Encontro Nacional de Educação, Saúde e Cultura Populares (ENESCPOP/UFU/2008), sendo uma das mais representativas mulheres comprometidas com a educação das minorias étnicas

[...]a escola excludente não é mero discurso de jovens educadores, onde a mesma conta que respondendo honestamente vamos constatar que a educação desenvolvida nas escolas tem contribuído para o reforço e a reprodução de racismo, de preconceitos, de mecanismos de exclusão, de discriminação, de inferiorização do negro em nossa sociedade. E isso vem se processando ao longo de décadas e, até mesmo com a utilização do próprio negro, uma vez que nós, educadores, aqui na Bahia, somos em maioria negros, afrodescendentes, embora grande parte não se reconheça como tal. Isto porque, pesam sobre nós os mecanismos existentes na sociedade que têm como objetivo fragmentar a identidade negra e promover a autonegação do negro. (PINTO, 2006, p.5)

Nesse sentido, a formação continuada de profissionais da educação, no que se refere à Lei 10.639/2003, é mais do que relevante e necessária. É toda uma estratégia que urge para que crianças e jovens negras/os começem a considerar a escola como espaço de acolhimento e não mais como um espaço/tempo hostil. A partir dos resultados alcançados com o projeto, acredito que as outras iniciativas de formação continuada contribuíram para/com os profissionais da educação na desmistificação de vários temas relacionados à população negra e consequentemente ao continente africano. Desmistificação essa que

contribui de modo efetivo na promoção da autoestima do/a estudante negro/a, bem como na sua permanência na escola.

Dessa forma, considera-se que as ações formativas do projeto Dançando a Nossa Cor se lançaram como um instrumento provocativo dessas questões e levaram os participantes a uma reflexão substancial e positiva que, em certos casos, foram desdobradas em outras ações afirmativas de cunhos pedagógicos e culturais. Considera-se também que a oferta de formação continuada é uma possibilidade de combate ao racismo dentro e fora da escola, pois os impactos dessa capacitação serão sentidos não apenas no cotidiano escolar, mas na comunidade de modo geral.

É pelos caminhos da formação de todos os envolvidos na educação que a escola passará a ver os estudantes e profissionais negros/as de um modo menos estereotipado, contribuindo assim para uma relação menos desigual, seja no real ou imaginário do ato educativo, seja no mundo objetivo ou nas práticas subjetivas e simbólicas inerentes ao complexo processo da produção do conhecimento. “A arte de educar para a cidadania, para superar a cultura do preconceito e da discriminação exige desejo, afetividade e determinação de contribuir com um tempo de justiça, um tempo de reparação” (SANTANA, 2006, p.8).

5.2 VIDEODOCUMENTÁRIO DANÇANDO A NOSSA COR – DIÁLOGOS POSSÍVEIS A PARTIR DE UM CORPO-LINGUAGEM EM MOVIMENTO

Em uma ação continuada, o projeto Dançando a Nossa Cor se desdobrou em um Filme-Documentário de média-metragem (50 min.), produzido pela Digiteca Filmes com recursos da Diretoria de Culturas da Pró-Reitoria de Extensão da UFU, com acompanhamento pedagógico da Faculdade de Educação e assessoria da Prof. Dra. Maria Vieira Silva. Lançado em novembro de 2014, com tiragem inicial de 1.000 cópias, esse material se configurou para além do registro das atividades formativas e artísticas do projeto nas dez escolas que o projeto articulou em 2013, conforme descrito na tabela 03. O resultado dessa produção audiovisual apresenta um volume considerável de depoimentos de professores, estudantes, pais, gestores escolares e artistas que apresentam um panorama específico do tema, no campo de amostragem da cidade de Uberlândia. Parte desse material também é apresentado nessa tese de doutorado como fonte de dados e é diretamente inserido no corpo do texto.

O programa de pré-lançamento do material foi realizado em 3 de dezembro de 2013, no auditório Cícero Diniz da Prefeitura Municipal de Uberlândia, e contou com a participação de representantes do movimento negro, gestores escolares e de instituições privadas de ensino e representantes das religiões de matriz africana. Da Secretaria Municipal de Cultura, Mônica Debs; da Secretaria Municipal de Educação, Gercina Santana Novais, da Pró-Reitoria de Extensão, Dalva Maria de Oliveira Silva e do diretor da Faculdade de Educação, Marcelo Soares Pereira Silva. Nessa oportunidade, após a exibição foi realizado um debate sobre os aspectos conceituais e metodológicos do filme e o TerraCotta prestou homenagem a diversas figuras da militância negra no campo da educação e da cultura.



Coquetel de lançamento documentário “Dançando a nossa cor”, Auditório Cícero Diniz. À direita, Prof.^a Pró-reitora Dalva Maria de Oliveira Silva, Prof.^o Me. Dickson DuArte, Prof.^a Marcelo Soares Pereira Silva, Uberlândia – MG. 03/12/2013. Foto: Alisson Rodrigues. Fonte: Acervo do grupo.

Distribuindo aos presentes nessa ocasião, a versão física do videodocumentário, foi disponibilizada a 83 escolas da Rede Municipal, 30 entidades da Organização Sociedade Civil (OSC) conveniadas à prefeitura de 40 escolas da rede estadual de Uberlândia e Araguari. Além de escolas privadas, universidades e ONGs, essa produção audiovisual objetivou compor o acervo de material didático sugerido aos educadores para que reflitam sobre a pertinência do trato da cultura negra e popular no âmbito da escola e o cumprimento da Lei Federal 10639/03. O restante do material foi distribuído nos anos seguintes a instituições parceiras do TerraCotta, patrocinadores, apoiadores e festivais.

Esperamos ainda ser contemplados com recursos via lei de incentivo ou apoio direto para que possamos realizar nova tiragem e realizar o lançamento nas plataformas da *internet*. Por ora convidamos o leitor para acessar a versão digital do vídeo-documentário Dançando a Nossa Cor por meio do endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=_XZQiDtFYho&feature=youtu.be

Todas as etapas de produção do material de cunho documental, a saber: concepção, roteirização, captação de som e imagem externa, gravação de passagens de estúdio, direção técnica, direção artística, edição, montagem, sonorização e finalização, foram acompanhadas e tiveram a participação dos integrantes do TerraCotta. Situação que se configurou como um potente processo pedagógico no qual a equipe da Digiteca Filmes, no sensível trabalho do diretor Marcelo Bazai, transformou em mais um território de aprendizado para o grupo. Não obstante esse momento também se configurou um novo processo de recontextualização dos saberes, sobretudo na reelaboração dos códigos, signos e sentidos (BERNSTEIN, 1998), provenientes das culturas de tradição que passou pelo contexto da escola e da educação formal e posteriormente foi novamente recontextualizado para a linguagem do audiovisual.

Sedutor é para mim, que estive à frente de todo esse processo, tecer uma análise mais específica, que nos permita observar como esse material audiovisual produzido funcionou como instrumento formativo dos próprios dançarinos do grupo. Todavia, para continuidade do foco deste trabalho encaminharemos a análise para articular o objetivo que moveu o grupo na criação desse material. Para além das temporadas oficiais do projeto Dançando a Nossa Cor nas escolas, sem contar outras tantas apresentações esporádicas e participação em abertura/encerramento de eventos educacionais, uma tônica sempre esteve presente: a escassez de material didático para trabalho com a temática da Lei 10639/03. Situação que, aliada à incompleta formação docente e fracas metodologias de trabalho, ausência do currículo oficial e até mesmo do currículo oculto, e ainda relegada ao trabalho isolado de alguns professores envolvidos na causa, tudo isso confere ao debate sobre a episteme negra e afrodescendente no contexto da escola, um trabalho hercúleo.

A escassez de material didático para a tratativa do tema é um fator complicador, não superado e que compromete substancialmente o trabalho docente. Além da insuficiência de acervos que tratem do tema, há também na escola pública a deficiência de recursos para a aquisição de materiais didáticos primários e de apoio. Situação claramente ilustrada na fala de Silvana Paixão, professora de história na Educação de Jovens e Adultos da E.E. Lourdes de Carvalho.

Olha, o material infelizmente ainda é muito precário. A escola não tem recursos, xerox, recursos para comprar vídeos e documentários. A gente tem que buscar na universidade, às vezes até comprar em grupos, alguns professores fazem algum grupinho e compram material pra trabalhar porque, infelizmente, didaticamente é meio complicado para trabalhar a questão da lei. Agora que está começando. Nessa última escolha de livro, que nós conseguimos colocar um livro que trabalhe mais a temática. (PAIXÃO, depoimento vídeo-documentário DNC/2014)

Conforme reflete a socióloga Antonia Garcia, doutora do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a ausência e a inadequação do material didático limitam e interditam a ação dos professores. Principalmente daqueles não negros e que estão distantes de uma prática cultural negra ou não estão engajados numa reflexão sobre as questões econômicas, sociais, artísticas, culturais ou educacionais pertencentes às sociedades negras. Os livros didáticos “precisam abordar a participação do povo negro na construção do país, na construção da riqueza nacional, na acumulação do capital e também as suas batalhas, rebeliões, quilombos e suas lutas mais contemporâneas. (GARCIA, 2007 *apud* LIMA, 2014, p.99)

Estudiosos de referência como o antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga, especialista em antropologia da população afro-brasileira, desde sua obra “*Superando o racismo na escola*” (1999) é categórico ao afirmar as incongruências, deficiências e os desserviços prestados pelo projeto do livro didático na educação brasileira, face à construção da identidade negra. Controlado por mecanismos estatais, sempre esteve, principalmente no Brasil, a serviço do processo de embranquecimento social que visa à criminalização e à desqualificação do negro/a, não deixando esmaecer o legado anímico e escravocrata do período colonial.

Uma parcela expressiva de pesquisadores africanos e latino-americanos afinados com o discurso de Munanga (2006) e que militam no debate das questões negras na educação, dedicaram-se nas últimas décadas a densas análises que deixam clara a estigmatização negra e o projeto de subjugos social nos diferentes contextos escolares. Além de legitimar uma pseudoideia de superioridade branca, esse projeto fez com que, durante séculos, as populações negras aceitassem com parcimônia o lugar de inferioridade intelectual, social e psicoafetiva. Elementos que, segundo esses pesquisadores, ainda são presentes no currículo oculto da educação brasileira e que são reforçados direta ou indiretamente pelas representações oficializadas do/a negro/a nos livros didáticos.

O livro didático, de modo geral, omite o processo histórico-cultural, o cotidiano e as experiências dos segmentos subalternos da sociedade, como o índio, o negro, a mulher, entre outros. Em relação ao segmento negro, sua quase total ausência nos livros e a sua rara presença de forma estereotipada concorrem em grande parte para a fragmentação da sua identidade e auto-estima. (SILVA, 2004, p. 51)

Numa perspectiva mais ampla, percebe-se a necessidade de superação do livro didático enquanto principal instrumento mediador do aprendizado no espaço escolar. Percepção que remonta ao século XIX e oficializa a proposta de conteúdos e métodos expressos nos programas curriculares de determinadas instituições de ensino, além de estarem intimamente vinculados com a ideologia da classe dominante e ao modelo de escola herdado da Europa, desde as capitâncias. Modelo que por si só já contém no seu bojo uma estrutura pedagógica evidentemente excludente e que não reconhece as questões de pertença dos negros e indígenas.

Por outro lado, há que considerar avanços no que diz respeito à representação social e simbólica do negro nos livros didáticos, nas últimas décadas. A educadora e pesquisadora da educação Ana Célia da Silva, na obra “*A Representação Social do Negro no Livro Didático: O que mudou? Por que mudou?*” (2011) faz um importante trabalho que aponta avanços significativos - mas não suficientes - na direção de buscar uma representação negra afinada com a realidade da sociedade brasileira e livre dos maneirismos históricos. Numa parte desse trabalho, a autora dedica-se à análise de quinze livros de Língua Portuguesa, adotados pelo MEC para a educação básica nos anos 90, identificando em cada um deles a forma como foram representados e descritos os personagens negros. A autora aponta que, em termos quantitativos, houve por parte dos ilustradores uma maior atenção aos dispositivos legais que recomendam a paridade das etnias brasileiras e os personagens negros também passam a assumir contextos humanizados com nomes próprios, relações familiares, afetivas e ocupando posições sociais. Entretanto, a Silva (2011) é categórica ao analisar os traços fenotípicos e os valores socioculturais atribuídos a esses personagens.

Contudo, chamou-me a atenção a semelhança dos traços fisionômicos de grande parte dos personagens negros aos traços fisionômicos dos personagens brancos, bem como uma igualdade de status socioeconômico e de valores culturais atribuídos aos personagens brancos, que sugerem uma equalização ou assimilação da representação social do negro nos textos e ilustrações. (SILVA, 2011, p.69)

Na gestão Federal dos governos Petistas, sobretudo de 2005 a 2012, enquanto Fernando Haddad esteve à frente da pasta da Educação, priorizou-se a estruturação de políticas reparatórias e compensatórias que intencionaram promover econômica e socialmente as comunidades negras. Além de instituir uma política efetiva para a afirmação positiva na representação negra e indígena nos programas de escolha dos livros didáticos, esse governo promoveu mecanismos de ampliação e acesso de negros e negras nos diferentes setores do governo, inclusive no contexto da educação superior.

Assim, alinhado a essas observações é que surgiu no grupo TerraCotta o desejo de contribuir com a produção de instrumentos didáticos sobre a temática negra na escola. Sobretudo, pensando no vídeo como linguagem, uma vez que está mais próximo das mídias contemporâneas de comunicação. Aliou-se, a esse pensamento, o fato de que é necessário lançar mão de recursos de aprendizado que repensem o cotidiano do estudante e que promovam a ruptura no trabalho rotineiro do professor que, em muitos casos, tem apenas o livro didático, a lousa e o discurso verbal a seu favor. “Comecei a conhecer a lei 10.639, a entender a lei 10.639, e trabalhar com meus alunos de uma forma bem mais restrita, por não ter muito material na escola” arremata Maria das Graças Soares, professora de história da E.M. Orlanda Neves, em depoimento. (SOARES, 2014)

Por se tratar de um material produzido a partir de uma prática realizada no contexto da cidade de Uberlândia e devolvida para a própria cidade e região, acreditou-se que o filme-documentário poderia ser um instrumento de apoio, em contraponto ao anacronismo descontextualizado do livro didático. Por tratar em parte de problemáticas presentes no universo próximo dos estudantes e professores, essa produção audiovisual também dialoga com as práticas pedagógicas de cada escola, com vistas a destacar os



O bailarino Cleber Jerônimo no processo de captação de imagens e finalização em estúdio para o documentário “Dançando a nossa cor”, Digiteca Filmes, Uberlândia - MG. 25.Out.2013. Fotos por Rafael Patente. Fonte: Acervo do grupo

corpos, as memórias, as crenças e os desejos dos estudantes e professores negros que habitavam cada um desses contextos.

Também no campo de registro estético e de proposta metodológica na linguagem audiovisual, o Projeto Dançando a Nossa Cor foi objeto de estudo da disciplina Projeto Integrado de Prática Educativa – II, ministrada no segundo semestre de 2014, pela professora Ms. Clarissa Monteiro Borges, no Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia. Esse material foi produzido pelo mestre em filosofia e estudante de artes visuais da UFU, Claudio Henrique Oliveira, produzido como trabalho final do conteúdo e está acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MLJu9Uczlz0>

5.3 CARTILHA DANÇANDO A NOSSA COR: UMA PROPOSTA DIDÁTICA PARA PEDAGOGIAS NEGRAS CONTINUADAS

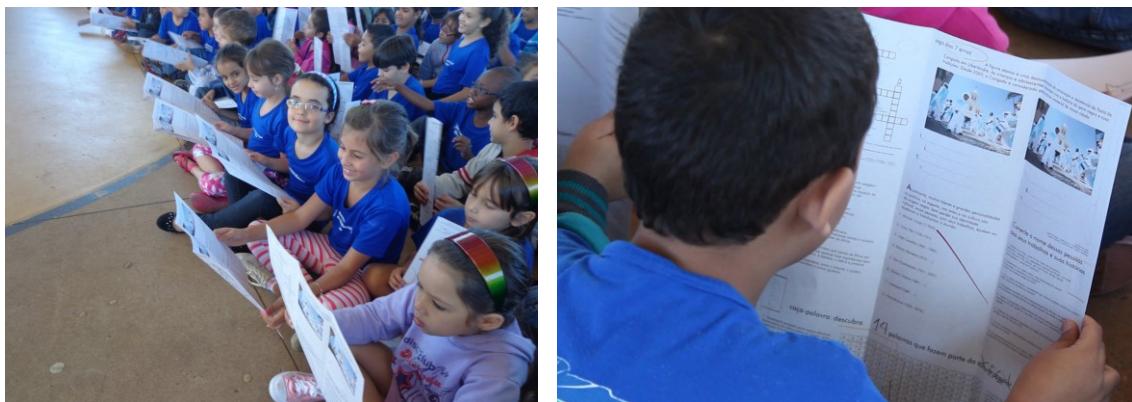
Afinados com o compromisso de estabelecer uma relação de produção de conhecimento continuada com a escola, para além das tratativas estéticas propostas pelo projeto Dançando a Nossa Cor, em 2013 desenvolvemos um material complementar para que os professores pudessem continuar as reflexões com os estudantes em momento posterior à articulação do projeto. De forma simples e sem pretensões metodológicas complexas, a cartilha Dançando a Nossa Cor se configurou como material que tanto poderia estabelecer interatividade direta com os estudantes, como também servir como sugestão para que o professor pudesse desenvolver outros materiais a partir dos temas elencados.

A estrutura do material apresentou 6 exercícios pensados em forma de jogos, buscando, por meio da ludicidade, despertar o interesse dos estudantes em rever o conhecimento articulado na apresentação. O primeiro exercício se apresentou em forma de ‘Palavra Cruzada’, requisitando conhecimentos genéricos sobre a cultura negra, sendo que alguns deles foram reiteradas vezes abordados na articulação do projeto. Em seguida, ‘Você Sabia?’’ apresentava três conceitos recorrentes no senso comum, quando se refere à religiosidade afro-brasileira. Um desses conceitos apresentava a etimologia da palavra ‘macumba’ sendo “um antigo instrumento musical de percussão, uma espécie de reco-reco, que produz um som rouco por ser confeccionado de madeira e é de origem africana.” (CARTILHA/DNC/2013).

Em seguida, a proposta foi do “Jogo dos 7 erros”, na qual a imagem trabalhada traz em primeiro plano uma criança do Terno de Marujó Azul de Maio, na Festa do

Congado em Uberlândia, em frente à Igreja Nossa Senhora do Rosário. A escolha dessa imagem levou em consideração o fato de que a maioria dos integrantes do TerraCotta, muito em função da localização geográfica, eram integrantes desse grupo de congado. O quinto exercício revisitava a construção das identidades negras e abordava a necessidade de representações positivas. Oito personalidades deveriam ser ligadas às suas respectivas descrições sociais. Não apenas figuras negras do contexto nacional e internacional figuravam nesse exercício, mas também nomes de imensurável relevância municipal e regional como o Seu Charqueada⁸⁶. Pelo seu caráter de abrangência de conhecimento, esse exercício é um exemplo na necessidade de mediação do professor na realização e compreensão dos contextos. Por fim, um jogo de ‘Caça Palavras’ propunha a localização em uma matriz geométrica de 18 palavras que fazem parte da cultura popular brasileira de matriz negra.

A distribuição desse material era feita ao final das apresentações artísticas, ainda nas quadras ou pátios das escolas, ou eram feitas pelos professores às suas respectivas turmas em momento que considerasse oportuno. A nossa orientação era que esse trabalho pós-didático com a cartilha pudesse ser realizado na mesma semana da articulação do projeto aproveitando o ensejo e considerando o frescor da experiência vivida.



O Projeto Dançando a Nossa Cor disponibiliza ao final das ações uma cartilha para trabalhar, de forma mais lúdica, a cultura negra com os estudantes de diferentes escolas. 2013 Foto por Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo

Posteriormente, tivemos acesso a alguns relatos de professores que descreveram como foi esse trabalho e como os estudantes se articularam positivamente com o material. Todavia, como não desenvolvemos uma metodologia de acolhimento desses dados e considerando que essa perspectiva não se configurava na centralidade pedagógica do

⁸⁶ Uma das principais figuras do congado überlandense, Geraldo Miguel, o seu Charqueada, nasceu em janeiro 1901 e morreu em agosto 2007. Capitão-Ancião do terno de Moçambique Pena Branca, foi integrante do congadeiro mais antigo de Uberlândia, dançador de gunga e de bastão. Respeitado pela sua sabedoria, memória e compromisso com as questões ancestrais, o bastão usado em vida pelo Seu Charqueada foi tombado como patrimônio cultural da cidade de Uberlândia.

projeto, não temos dados suficientes que nos permitam uma análise quantitativa ou qualitativa do desdobramento desse material. Nossa desejo aqui é apenas de informar sobre essa etapa do Projeto Dançando a Nossa Cor e reforçar o nosso compromisso com a produção do conhecimento a partir das referências epistemológicas negras. Também consideramos que a organização, seleção de conteúdo, formatação e distribuição dessa cartilha não se fez a partir de um estudo pedagógico aprofundado, considerando que esse conhecimento na produção de material didático não estava em foco na articulação do projeto. Um exemplar dessa Cartilha está nos anexos desta tese.

Dessa forma, para concluir os apontamentos deste capítulo, ratificamos que para a efetivação do debate de políticas afirmativas para a sociedade negra são muitos os desafios. Os diferentes cenários da educação para as relações étnico-raciais trazem no bojo complexas redes de interesses, que vão desde as políticas públicas numa macroescala até uma dimensão micro, que depende do desejo próprio e subjetivo do professor no contexto da escola. Todo esse debate acerca da formação do professor, a representatividade dos livros didáticos, a utilização de recursos paradidáticos e complementares passa irrestritamente pelas políticas da gestão educacional, que é a instância responsável por pautar essas abordagens no efetivo do cotidiano escolar.

No planejamento da gestão escolar é que são definidos os recursos destinados à formação continuada de professores, à elaboração e a distribuição de materiais didáticos e paradidáticos; as prioridades e as temáticas a serem abordadas no decorrer de sua gestão. Para que a temática étnico-racial seja contemplada, identifica-se a necessidade de um corpo técnico com conhecimento e experiência no trato dessa temática, pois o desconhecimento e sobretudo as ideias atreladas às ideologias racistas impedem a elaboração de uma agenda de políticas educacionais afirmativas para o respeito e a valorização da diversidade étnico-racial (HENRIQUES; CAVALLEIRO, 2005, p. 214).

A partir do entendimento, sobretudo dos manejos da arte no contexto da educação, percebemos que o debate acerca das questões negras é historicamente tensionado por diferentes variáveis políticas, sociais, econômicas e epidemiológicas. Consideramos que os avanços observados sobretudo no campo da institucionalização dos processos de ensino e aprendizado, apontam no passado recente para a diminuição das discrepâncias ideológicas. Todavia, o atual cenário político brasileiro infere retrocessos que mais uma vez tendem a apagar da legitimidade os processos culturais negros e das outras comunidades não afinadas com o discurso ultraliberal direitista que se instala.

Situação que mais uma vez justifica nosso trabalho para além de um componente acadêmico, mas sobretudo como um instrumento de luta, resistência e militância política, na perspectiva de contribuir para a ressignificação dos processos educativos, valorizando os saberes das culturas negras e, maiormente, visibilizando os corpos nas suas múltiplas inteligências.

Tabela 03 – Escolas articuladas no projeto “Dançando a Nossa Cor” – 3ª temporada - 2013

Instituição	Data	Horário da apresentação	Endereço	Diretor(a)	Público participante
E. E. Afrânio Rodrigues da Cunha	27/02/2013	13:30 Vespertino	R. Mundial,640, Jardim Brasília	Sônia Aparecida Medeiros Cunha	Nível Ensino Fundamental 1
E. M. Prof. Luis Rocha e Silva	06/03/2013	10:00 Matutino	Av. Afonso Arinos, 470, Tubalina	Divina Lúcia De Sousa	Nível Ensino Fundamental 2
E. M. Professora Josiany França	13/03/2012	10:00 Matutino	R. Nazaré, 519 Canaã	Adenilse Oliveira de Souza	Nível Ensino Fundamental 2
E. M. Cecy Cardoso Porfírio.	20/03/2013	13:30 Vespertino	Av. Jequitinhonha, 415, Mansour	Cilmor Joana de Sousa	Nível Ensino Fundamental 1
E. M. Orlanda Neves Strack	27/03/2013	10:00 Matutino	R. Da Produção, nº1675, Minas Gerais	Elisandra Beatriz de Faria	Nível Ensino Fundamental 2
E. M. Odilon Custódio Pereira	03/04/2013	14:00 Vespertino	R. Chapada da Diamantina, 355, Seringueiras	Izabel Fernanda	Nível Ensino Fundamental 1
E. M. Prof. Mário Godoy Castanho	10/04/2013	10:00 Matutino	Rua. Joaquim Roberto de Souza, 508, Tocantins	Maria Aparecida de Sousa	Nível Ensino Fundamental 2
E. M. Prof. Osvaldo Vieira Gonçalves	17/04/2013	10:00 Matutino	Praça da Independência, s/nº, Custódio Pereira	Vanuza Souza	Nível Ensino Fundamental 2
E.M. Freitas Azevedo	24/04/2013	16:00 Vespertino	Aldo Borges Leão, 2309, Morada Nova	Lara Cristina Lara	Nível Ensino Fundamental 1
E. E. Lourdes Carvalho	08/05/2013	19:30 Noturno	Rua Gentil Cardoso de Paula, 10, Alvorada	Silvana Paixão (Prof. Hist)	Modalidade EJA

Em 2011 passei a integrar o elenco do grupo TerraCotta, numa fase de descobertas importantes sobre os meus próprios trajetos, sobre os meus trajetos enquanto bailarino negro que precisava repensar suas próprias histórias e rever minha identidade.

Me reconhecer nos elementos da minha própria cultura era uma necessidade. Nesse período fiz várias viagens, conheci Salvador a Terra da Cultura Negra, me sentia mais vivo, mais intenso, impregnado de negritude de ancestralidade.

No meu corpo era escrito de diferentes formas, grafado por várias impressões, formado por estéticas da cultura popular, do breaking, da dança de salão e finalmente da dança contemporânea ou afro contemporânea.. Não sei bem definir isso. Continuo pulsando, dançando e fazendo a vida se mover em mim através dos meus movimentos.... Ainda confuso.

capítulo 6

6 PEDAGOGIA DAS IMAGENS: O REGISTRO FOTOGRÁFICO COMO POTÊNCIA POÉTICA NA CONSTRUÇÃO DE CORPOS [RE]CONTEXTUALIZADOS

Buscando estabelecer sentidos para além das palavras, esse capítulo é um desejo poético em construir narrativas que busque sugerir ao leitor o diálogo entre as produções coreográficas do TerraCotta Dança Afro Contemporânea e as ações artísticas e pedagógicas que teceram as tramas subjetivas, sensoriais e estruturais do Projeto Dançando a Nossa Cor.

Entendo a indissociabilidade destes objetos, que num processo dinâmico se aproximam e se afastam, as imagens buscam apresentar pistas do segundo momento de recontextualizações que, na 4^a temporada, convidou o grupo Fúria do Gueto, dirigido pelo Wesley da Rocha – O chocolate, bem como o artista e filósofo Claudio Henrique de Oliveira compondo, sobretudo, os processos afetivos de desse projeto.



Terras e memórias – TerraCotta Dança AfroContemporânea



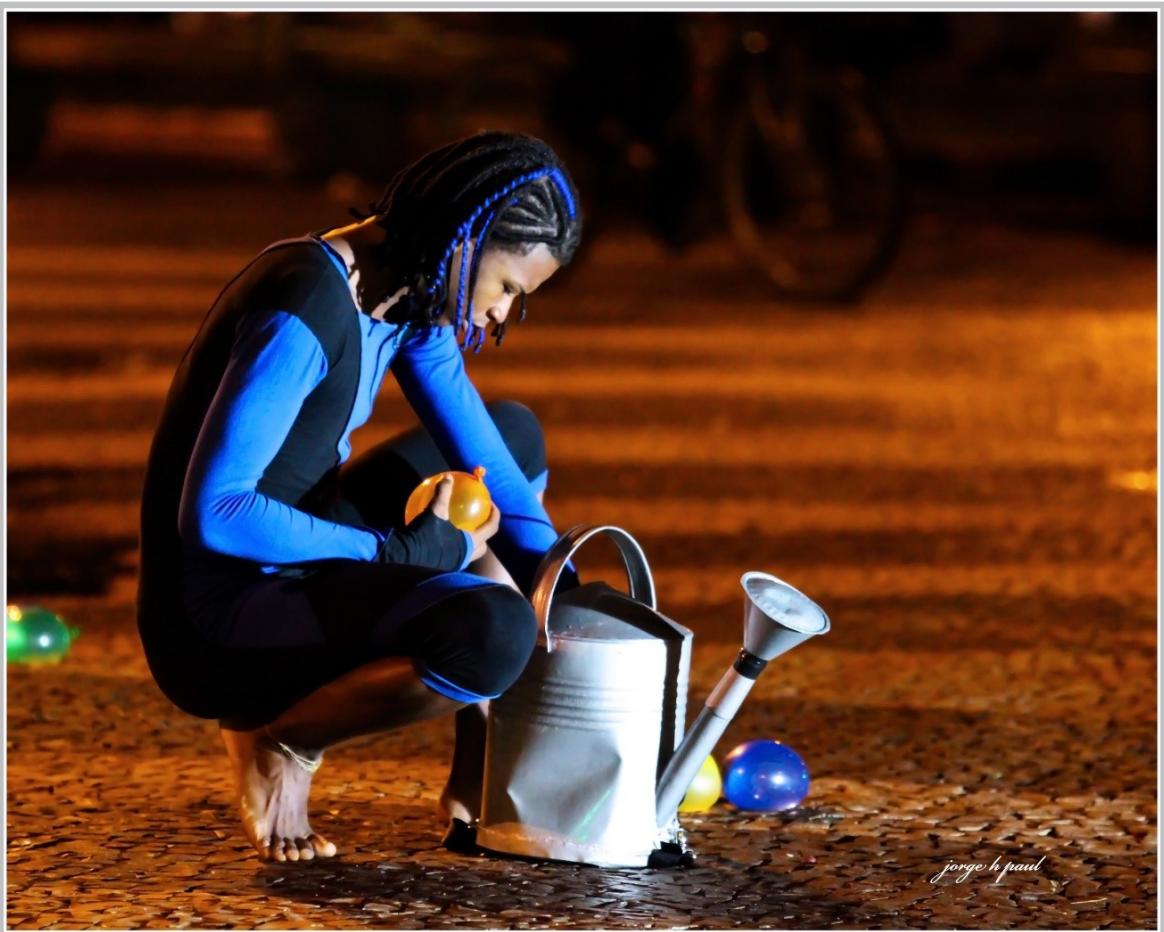
E.M. Eugênio Pimentel Arantes– Projeto Dançando a Nossa Cor



Rasgo – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E. M. Hilda Leão Carneiro – Projeto Dançando a Nossa Cor



Intervenção Anjos d'Água – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Domingos Pimentel de Ulhôa – Projeto Dançando a Nossa Cor



Ressonâncias – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Professor Eurico Silva – Projeto Dançando a Nossa Cor



Pausa invertida – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.E. Domingos Pimentel de Ulhôa – Projeto Dançando a Nossa Cor



Acquaplay – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E. M. Hilda Leão Carneiro – Projeto Dançando a Nossa Cor



Anjos d'Água – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Amanda Carneiro Teixeira – Projeto Dançando a Nossa Cor



Roda d'Água – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E. M. Hilda Leão Carneiro – Projeto Dançando a Nossa Cor



Rotas Contemporâneas – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Domingas Camin – Projeto Dançando a Nossa Cor



Memórias retiradas – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Amanda Carneiro Teixeira – Projeto Dançando a Nossa Cor



Mangnólias – TerraCotta Dança AfroContemporânea



E.M. Presidente Itamar Franco – Projeto Dançando a Nossa Cor

Começo a investigar Nina Simone e Ismael Ivo na perspectiva de buscar outras referências que pudesse orientar esse trabalho. Uma busca de outras grafias da corporeidade negra para além dos tambores, para além dos ícones sedimentados da cultura negra.

Nesse processo me reconhece em outras violências. Me sinto carregado no colo e aparado por um trajeto que talvez possa se o meu também. Um trajeto de violência, de sangue, de afetos, de espírito.

considerações finais

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PERCEPTIVAS DO CORPO NEGRO NO CRUZAMENTO PARADIGMÁTICO ENTRE ARTE E EDUCAÇÃO

A dança pode funcionar no contexto da educação como um instrumento de imensuráveis contribuições como mecanismo didático, mas sobretudo como veículo de ebilições poéticas.

Balkrishna Doshi

Questões metodológicas nos impõem recortes e olhares que, por vezes, fragmentam uma compreensão do todo. O todo que se faz pelas costuras das partes pode espontaneamente deixar escapar reflexões que nos ajudariam a desenvolver um pensamento mais fluido e contínuo, necessário sobretudo nos campos da educação e da arte, marcados pela subjetividade. Dessa forma, a análise desta tese não abrangeu um segundo momento do Projeto Dançando a nossa Cor e, consequentemente, do Grupo TerraCotta, que em 2013 apresentou outro perfil. Os integrantes do primeiro elenco de 2007, já adultos, seguiram por diferentes trajetos, uns trilharam o caminho da arte e outros apostaram em novas experiências pessoais e profissionais.

Mesmo não sendo objeto de estudo desta tese, considero importante ressaltar que em 2014, em sua 4^a temporada, o projeto estendeu suas ações para mais dez escolas de Uberlândia, com patrocínio do Instituto Algar, por meio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura. Nesse desdobramento, além do grupo de artistas do TerraCotta, foram convidados outros coletivos que apresentavam afinidades com a filosofia do projeto. Os grupos überlandenses Strondum e Fúria do Gueto apresentaram suas releituras sobre os temas, garantindo o efeito multiplicador e formativo do projeto. Um outro momento para a pedagogia de corpos negros, que nos relembra que os processos são feitos por pessoas, mas que, em uma via dupla de sentidos, são as pessoas que determinam os processos, através dos seus desejos. As imagens do capítulo 6 nos levam a perceber esse momento e nos estimulam a concluir o quanto a aproximação dos procedimentos artísticos e pedagógicos pode ser potente na continuidade das ações que se apoiam na arte como veículo de transformação.

O capítulo 5 nos ofereceu uma perspectiva de pensar como podem se dar as metodologias pedagógicas que busquem olhar para os corpos negros para além da dimensão física, alcançando o campo afetivo e simbólico. Os encontros com professores da rede estadual de educação, revelaram que, ao analisar seu perfil de formação (arte-

educadores), percebe-se que há uma significativa lacuna no entendimento historiográfico e cronológico dos fatos relativos aos sistemas culturais e artísticos, presentes nas diásporas negras. Da mesma forma, mesmo aos professores negros ou aqueles enegrecidos pela militância ou empatia pela causa do combate ao racismo, da Educação para as relações étnico-raciais, faltam instrumentos e métodos que subsidiem com qualidade suas práticas. O imaginário do corpo negro, sempre ligado às questões celebrativas, ritualísticas e sagradas da cultura, podem interromper uma análise política que discuta os corpos negros pelos aspectos da violência. Reflexão urgente no ambiente acadêmico para de fato produzir um conhecimento crítico, reflexivo e emancipatório.

Já o capítulo 4, que se configurou como o mais denso da tese, buscando articular o Projeto Dançando a Nossa Cor na movência dos códigos negros da cultura de tradição para o universo pedagógico escolar. As análises se concentraram nas questões musicais que costuram as apresentações do projeto, dando destaque para a utilização de canções e instrumentos do universo da música popular brasileira. Procurou-se destacar as reflexões sobre os métodos de ensino e articulação da música, pontuando a necessidade de contextualizar o conhecimento presente na cultura de tradição popular para a experiência pedagógica. Nesse mesmo capítulo, pretende-se dialogar com as reflexões oriundas especificamente das passagens coreográficas do projeto, tendo o corpo, os padrões de movimentos e a gestualidade negra e afro-brasileira, como motes do debate. Ao que se pôde perceber nas considerações realizadas, essa foi a parte do texto que produziu o maior volume de reflexões e interconexões no campo da arte e da educação. Objetivou problematizar diversas questões socioculturais que permeiam a cultura negra e que, interpretadas equivocadamente, tendem a contribuir com os sistemas sectaristas e preconceituosos da sociedade contemporânea.

O capítulo 3 apresentou a perspectiva das políticas públicas de Uberlândia, voltadas para a produção das danças negras, percebendo a importância das ações formativas fomentadas pelo Estado ao considerar que as estéticas das danças negras não detêm valor mercadológico, ou seja, pelo menos no contexto local, não são produtos de academias e escolas de dança, onde ainda imperam as decantações clássicas/europeias/brancas. Foi fundamental ressaltar os projetos realizados com a temática negra, principalmente no Festival de Dança do Triângulo 22^a ed./2010, que trouxe como tema O Corpo Negro e suas Identidades. Considerou-se também, nesse contexto, que as danças negras são movimentos espontâneos, majoritariamente ligados a projetos sociais e ações culturais em periferias e que, uma vez que não se tem

investimento do Estado, enquanto política pública de fomento, é natural que esses corpos negros, bem como suas práticas de dança, desapareçam da cena artística.

Também nessa seção do texto tentamos refletir como a produção artística do Grupo TerraCotta, com vistas à análise de parte de suas composições coreográficas, se constituiu como espaço legítimo de formação. Analisamos como os espetáculos criados, as apresentações nos festivais, bem como as viagens para participação em cursos de aperfeiçoamento, constituíram profícios recursos metodológicos que ofereceram aos integrantes do grupo a ampliação dos saberes técnicos, poéticos e conceituais do universo da dança como um todo.

Também tentou-se expor, nas entrelinhas do texto, como escolhas estéticas do grupo tangenciam, além da pauta negra, o universo feminino e suas questões. Certamente, essa assinatura poética é decorrente da minha posição social e política, mas também revela o referencial familiar dos bailarinos que foram criados somente por suas mães e não tiveram uma substancial referência masculina. Deve-se também ao fato da própria cosmologia africana destacar o papel da mulher na prospecção da vida e da organização do cotidiano. Em minha recente passagem pela África do Sul, pude verificar como a figura da mulher desempenha papéis interessantes nos diferentes contextos econômicos, religiosos e estrutural das famílias. Como desdobramento, essa observação me sugere realizar, *a posteriori*, uma investigação sobre essa questão, sobretudo, por considerar a sexualidade do grupo que socialmente se coloca como heterossexual e assume uma postura extremamente respeitosa à mulher. Considerando a atual condição pragmática de misoginia, cultura do estupro e inferiorização social da mulher, talvez seja pertinente destacar o posicionamento do grupo, enfatizando principalmente o comportamento dos bailarinos sobre o feminino, tanto no aspecto artístico-simbólico, quanto no aspecto cotidiano-político.



Coreografia “Águas de cheiro – Terras e memórias”, espetáculo dedicado às questões femininas e ao universo familiar dos bailarinos. Grupo Convidado Abertura do Festival de Inverno de Itabira. 37^ªed. - Itabira – MG, - 10.Jul.2011. Foto: Cássio Domingues. Fonte: Acervo do grupo.

Finalmente, esse capítulo procurou evidenciar que esses aspectos foram alinhavados pela minha trajetória pessoal enquanto artista, produtor cultural e docente, percebendo como as questões negras sempre estiveram presentes nesses três aspectos da minha formação e atuação profissional. Destacaram-se nessa análise todos os elementos que compõem a identidade política, social e artística da minha relação enquanto fundador e diretor artístico do grupo.

O capítulo 2, para além da sua relevância metodológica, no sentido de organizar um pensamento das pedagogias dos corpos negros, observados por outro prisma que não somente a dança de rua, nos levou a lançar efetivos esforços para construir uma trajetória das danças negras, ressaltando a importância do Grupo Cultural de Dança Afro da Universidade Federal de Uberlândia. Da mesma forma, os esforços empenhados nesse capítulo nos possibilitaram perceber as trajetórias artísticas dos ex-integrantes desse grupo e como atualmente parte deles ainda atuam na resistência estética para os corpos negros, ligada à uma percepção de ancestralidade, mítica e religiosa das danças negras, e como se conectam com as questões contemporâneas da arte. Ademais, essa passagem versou sobre as memórias dos indivíduos que, enquanto corpos negros e enegrecidos, são percebidos no contexto central de relevância acadêmica, artística e social dessa pesquisa, especialmente no desejo de construir uma narrativa desses corpos no contexto de Uberlândia.

Iniciando a estrutura do pensamento da tese, o capítulo 1 se coloca como território de construção de pensamentos, revisitação de conceitos e percepção de novos paradigmas, em especial pela necessidade de ouvir outras vozes, principalmente as do sul, para criar, no campo epistemológico, a interlocução para os debates propostos. Sem diminuir a importância de determinados autores consagrados, esforçamos em estabelecer outras aproximações especialmente com autores sul-africanos, sul-americanos – com ênfase para brasileiros e überlandenses, - no sentido de fazer ecoar os desdobramentos desta pesquisa como subsídio para outros pesquisadores que se interessem pelo contexto das corporeidades negras. Em diálogo com os diferentes processos, a metodologia de trabalho prospectou a necessidade latente de buscar (re)territorializar o discurso na corrente do pensamento contemporâneo capaz de perceber os corpos negros a partir das perspectivas que se fortalecem nos estudos decoloniais. Esse capítulo nos confere a certeza da necessidade de outros voos sobre os conceitos, temas e narrativas nesses espaços reflexivos, apontando possíveis caminhos para futuras pesquisas acadêmicas e projetos estéticos. Entendendo que a perspectiva formativa, enquanto artista e docente,

não se encerra com a conclusão deste doutorado, vislumbramos a possibilidade de efetivar parcerias já esboçadas com docentes da Universidade da Cidade do Cabo. As interconexões com os estudos da dança sul-africana surgem como potência para que se construa, no campo da educação e das artes, o caminho oposto sobre a visão romantizada e idealizada de uma África mítica, que se impõe na concepção de grande parte da comunidade negra, especialmente entre os portadores de tradição que, no percurso de migração para a carreira acadêmica ou artística, tendem a ratificar essa percepção. A rigor, no campo da educação, o corpo negro celebrativo, pulsante, colorido e folclorizado, precisa dar espaço para a compreensão de um corpo negro violentado, interrompido e subjugado, que ainda padece na mão do Estado e apresenta as feridas abertas dos sistemas segregacionistas. Adensar uma proposta artística e pedagógica para a reflexão dos corpos negros em situação de violência, se coloca como possibilidade de desdobramento para os estudos colaborativos entre o Brasil e a África do Sul, percebendo os pontos de contato e distanciamento, na reflexão dos regimes separatistas, impostos aos corpos negros nesses dois cenários.

Com o desfecho das reflexões estabelecidas no conjunto dos capítulos, recorremos à visão lúcida de Munanga Kabengele, que nos aponta o quanto ainda estamos longe de superar os desafios impostos aos corpos negros nas diferentes conjunturas:

As propostas de combate ao racismo não estão mais no abandono ou na erradicação da raça, que é apenas um conceito e não uma realidade, nem no uso dos léxicos cômodos como os de “etnia”, de “identidade” ou de “diversidade cultural”, pois o racismo é uma ideologia capaz de parasitar em todos os conceitos. (Munanga, 2006, p.53)

É nesse sentido que vislumbramos, enquanto corpos negros atuantes no campo da educação e/ou das artes, poder manter em riste a bandeira de luta e resistência, mas procurando estabelecer o diálogo, o respeito como princípio das relações humanas, a fim de não incorrermos nos mesmos modelos de violência, intolerância e crueldade pelos quais os colonizadores se pautaram.

Da mesma forma, foi importante perceber quais são as minhas encruzilhadas internas, meus desejos de artista, minhas tendências na escrita, que privilegiam ou soterram fatos e informações na tentativa de esboçar na forma de texto rizomático, um emaranhado de questionamentos, um conjunto de dúvidas divididas em ilhas e algumas frágeis certezas que podem sucumbir na próxima linha. Se reconhecer no desenvolvimento do trabalho, além de explicitar a natureza, a justificativa e a delimitação

do problema da pesquisa, foi um processo que me permitiu uma auto negociação, no sentido de eleger o grau de exposição e como falar de mim como objeto da própria pesquisa, na intenção de que essa ação se tornasse relevante para o leitor e para os estudos contemporâneos em arte e educação.

No campo da produção artística do TerraCotta DançaAfroContemporânea pontuamos o trabalho estético e político do grupo focado na investigação das violências como aporte poético presente no exercício performativo (em processo) *Mangnólias: Negras Grafias em Outros Trajetos*. Esse trabalho busca materializar no espaço cênico os atuais pensamentos que movem nossa consciência artística acerca dos corpos negros, tendo como performer o dançarino Jemerson Carlos Bob, que atualmente é aluno do Curso de Graduação em Dança da UFU.



“Mangnólias – Negras Grafias em Outros Trajetos”, Performance: Jemerson Carlos Bob, Direção: Dickson DuArte, 19.Nov.2015. Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia – MG. Foto: Luciano Marques. Fonte: Acervo do grupo.

Nas apresentações realizadas desde 2015 o trabalho buscar estabelecer outros mecanismos estéticos para o processo da arte-educação, com destaque para corpo negro enquanto território de reflexões das diversas concepções de violências na atualidade. Por meio da dança contemporânea experimental, *Mangnólias* propõe que sejam tratados, com aprofundamento qualitativo temas complexos como a nudez, a exploração sexual, o sofrimento psíquico, a exploração nas relações de trabalho e o genocídio da juventude negra como pautas urgentes para as reflexões, principalmente nos espaços de formação docentes acerca da condição negra contemporânea, ampliado e atualizado o entendimento Lei Federal 10.639/03. Parte do material autobiográfico levantado para esse trabalho está colocado como escrita poética nas folhas de capa dos capítulos dessa tese.

Finalmente, pontuamos que os processos continuados em diásporas se anunciam em diferentes possibilidades para a reelaboração das estéticas negras como lugar de reposicionamento político. Consideraremos a investigação do corpo negro e a escola, como princípio e objeto das reflexões, entendendo o contexto social e cultural das

manifestações de origem afro-brasileiras como um caminho de profícias possibilidades e que chamam a atenção para os vários destinos e chegadas, nos desafios para a construção crítica de diferentes metodologias educativas que se façam pelas relações de afeto e altruísmo, tão necessárias para os enfretamentos cotidianos nesses tempos cinza de sentidos nos quais cores parecem esmaecidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, André Luiz Monteiro de. *A Música Sagrada dos Ogãs no Terreiro de Umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da Cidade Goiana De Itaberai: Representações e Identidades.* Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013. Disponível em: https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Andre%CC%81_monteiro_dissertac%CC%A7a%CC%83o.pdf. Acesso em: 24 fev.2017.

ALVES, Leonardo Marcondes. *Fredrik Barth:* transacionalismo, fronteira e etnicidade. 2018. Não paginado. Disponível em: www.ensaiosenotas.com. Acesso em: 19 out.2018.

AMIGUES, René. ‘Trabalho do professor e trabalho de ensino’. In: MACHADO, Anna Rachel. (org.). *O ensino como trabalho:* uma abordagem discursiva. Londrina (PR): Eduel, cap. 2, p.35-53.2004.

ANJOS, Kátia Silva Souza; OLIVEIRA, Régia Cristina; VELARD, Marília. A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica, Rev Bras Educ Fís Esporte, (São Paulo) 2015. Jul-Set; 29(3):439-52.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. A utilização dos recursos da cartografia conduzida para uma África desmistificada. *Revista Humanidades*, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, v. 6, n. 22, p. 12-32, 1989.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. Cartografia da Diáspora África – Brasil. *Revista da ANPEGE*, v. 7, n. 1, número especial, p. 261-274, out.2011. Disponível em: <http://anpege.org.br/revista/ojs-2.4.6/index.php/anpege08/article/view/162/RAE22>. Acesso em: 12 nov.2016.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos; CYPRIANO, André. Quilombolas – tradições e cultura da resistência. Aori Comunicações. São Paulo: Petrobras, 2006.

ARROYO, Margarete. Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1999.

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, Curitiba, n.5, p.13-20, 2000.

BARBOSA, Márcio. Questões sobre literatura negra. In: *Reflexões sobre a literatura afrobrasileira*. São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, p. 50-55, 1985.

BARTH, Fredrik. O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas (organização de Tomke Lask). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 2000.

BASTOS, Abguar. *Os cultos mágico-religiosos no brasil*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BERNSTEIN, Basil. *A estruturação do discurso pedagógico: classe, códigos e controle*. Petrópolis: Vozes, 1996

BERNSTEIN, Basil. *Pedagogía, control simbólico e identidad*: teoría, investigación y crítica. Madrid: Ediciones Morata, 1998.

BIÃO, Armindo (org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P & A, 2007.

BONESSO, Márcio. *Política de segurança pública: ciência e gestão na prevenção à criminalidade em Uberlândia-MG*. Tese de doutorado. São Carlos: UFSCar, 2015.

BONESSO, Márcio. *Políticas de segurança pública: ciência e gestão na prevenção a criminalidade em Uberlândia-MG*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

BRASIL / CNE / MINISTERIO DA EDUCAÇÃO. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura AfroBrasileira e Africana. Brasilia, 2004.

BRASIL, Lei nº10639 de 9 de janeiro de 2003. Ministério da Educação. Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnicos Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Brasília: MEC/SECAD, 2005.

BRASIL, Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares Nacionais: Língua Portuguesa. Brasília, p. 14.1997

BRASIL. MEC. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. – Brasília: MEC/SEPPIR, 2004.

BRASIL. MEC. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Pluralidade Cultural e Orientação Sexual*. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro101.pdf>. Acesso em: 17 dez.2016.

BRASIL. MEC. Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais. Brasília: SECAD, 2006.

BRASILEIRO, Jeremias. *As congadas de Minas Gerais*. Brasília: Fundação Cultural Palmares/ SEPPIR, 2001.

BRASILEIRO, Jeremias. *Cultura afro-brasileira na escola: o Congado em sala de aula*. São Paulo: Ed. Ícone, 2010.

BRASILEIRO, Jeremias. *Moinhos da memória*. São Paulo: Ed. Subsolo, 2016.

CAMINADA, Eliana. *História da dança: evolução cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CAPUTO, Stela Guedes. Educação em terreiros de candomblé – contribuições para uma educação multicultural crítica. In: CANDAU, Vera (org). *Educação Intercultural e Cotidiana Escolar*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2006.

CARDOSO, Cláudia Pons. História das mulheres negras e pensamento feminista negro: algumas reflexões. In: *Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder*. Florianópolis, 25-28 ago. 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST69/Claudia_Pons_Cardoso_69.pdf. Acesso em: 9 out.2017.

CAYRES, Paulo. *Nota da Secretaria Sindical Nacional do PT sobre Marielle*. Disponível em: <http://www.pt.org.br/nota-da-secretaria-sindical-nacional-do-pt-sobre-marielle/>. Acesso em: 10 set.2018.

CERQUEIRA, Daniel et al. *Atlas da Violência 2018*. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Fórum Brasileiro de Segurança Pública: Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33509&Itemid=432. Acesso em: 11 set.2018.

COELHO, José Luiz Ligiéro. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v. 6, 1998/99.

COLLINS, Patrícia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. New York, London: Routledge, 1991.

COSTA, Tiago Bartolomeu. *Blog O Melhor Anjo. Na primeira pessoa (II): Luiz de Abreu*. 06 jun.2006. Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/06/na-primeira-pessoa-ii-luiz-de-abreu.html>. Acesso em: 12.abr.2019

CUNHA JUNIOR, Henrique. *Tecnologias africanas na formação histórica do Brasil*. Rio de Janeiro. 2010.

DORNELES, Vanderlei. Cristãos em busca do êxtase: Adoração e espiritualidade no cenário atual. Ed. Ver. Tatuí, SP: Casa Publicadora Brasileira, 2016.

ESPINOZA, Baruch. *Ética* (2a. ed.) (T. Tadeu, Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. 2008.

EUGENIO, Rodney William. Resenha de: MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. Lisboa: Ed. Antígona, 2014. In. Religião: expansão e diversidade. *Revista Nures* (PUC-SP), ano XI, n. 31, set./dez. 2015.

FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trad. Charles Lamm Markman. New York: Grove Press. (1967)

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (Perspectivas do homem. Serie política;42) 1968.

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil. 1952

FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Rio de Janeiro: Ed. Fator. Coleção: Outra Gente, vol. 1, Tradução de Maria Adriana Silva Caldas. 1983.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Trad. Renato Silveira. Salvador: Edufba, 2008.

FERNANDES, Viviane Barboza; SOUZA, Maria Cecilia Cortez Christiano. Identidade Negra entre exclusão e liberdade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.63, jan./abr. 2016.

FILHO, Mário. *O negro no futebol brasileiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. 5^a ed., 2010.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1994.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa. 18 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

FREIXO, Marcelo. *Nota do PSOL: Marielle Franco*. Disponível em: <https://www.psol50.org.br/nota-do-psol-marielle-franco-presente/>. Acesso em: 10 nov.18.

GOMES, Nilma Lino. A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da Lei 10.639/03. In: MOREIRA, Antônio Flávio; CANDAU, Vera Maria (org.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. 2 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GOMES, Nilma Lino. A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da lei 10.639/03. In: MOREIRA, Antonio Flávio Barbosa; CANDAU, Vera Maria (org.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão – In: BRASIL. *Educação Anti-racista*. Caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03. SECAD, 2005.

GOMES, Nilma Lino. Diversidade Cultural, Currículo e questão racial: desafios para a prática pedagógica. In: _____. ABRAMOWICZ, Lúcia; BARBOSA, Maria de Assunção; SILVÉRIO, Valter Roberto. (org.). *Educação como prática da diferença*. Campinas: Armazém do Ipê: Ed. Autores Associados, 2006.

GOMES, Nilma Lino. Educação e identidade negra. In: BRITO et al. (org.). *Kulé kulé. educação e identidade negra*. Maceió: Ed. UFAL, 2004.

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 167–182, jan./jun., 2003.

GOMES, Nilma Lino. Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos. *Curriculo sem Fronteiras*, v.12, n.1, p. 98-109, jan/abr 2012.

GOMES, Nilma Lino; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. O desafio da diversidade. In: GOMES, Nilma. Lino; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. (org.). *Experiências étnico-culturais para a formação de professores*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Roberto. *Crítica da Razão Tupiniquim*. 6. ed. São Paulo: Ed. Cortez, 1983.

GONÇALVES, Otimar. *Blog. Música Sacra e Adoração. As Preocupantes Implicações do Uso dos Tambores/Bateria na Adoração a Deus*. 04 jul.2002. Disponível em: <https://musicaeadoracao.com.br>. Acesso em: 02.mar.2017

GORDON, Lewis R. *Fanon and the crisis of european man*: outro idioma. New York: Routledge,1995.

GUARATO, Rafael. *Dança de rua: corpos para além do movimento*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

GUARATO, Rafael. O Popular, Os Meios E A Dança Axé No Interior Das Gerais. Textos Escolhidos de Arte e Culturas Populares. *Revista Digital*, v. 8. n. 1. 2011. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/issue/view/759/showToc>. Acesso em: 22 abr.2017.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores*: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 81, p. 99-114, jul.2008.

GUIMARÃES, Marcelo Rezende. *Educar para a paz*: sentidos e desafios. Caxias do Sul: UCS, 2006.

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

HENRIQUES, Ricardo; CAVALLEIRO, Eliane. Educação e Políticas Públicas Afirmativas: elementos da agenda do Ministério da Educação. In: SANTOS, Sales Augusto (org.). *Ações Afirmativas e Combate ao Racismo nas Américas*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, p. 211-27. 2005.

HOFBAUER, Andreas. Professor do Departamento de Antropologia – UNESP/Marília - *Revista de Antropologia*, São Paulo (SP): USP, v. 44, n. 2, 2001.

HOFFMANN, Gleisi. *Nota do PT Nacional pelo assassinato de Marielle Franco*. Disponível em: <http://www.pt.org.br/nota-do-pt-nacional-pelo-assassinato-de-marielle-franco/>. Acesso em: 10 set.2018.

IMBERNÓN, F. Formação docente e profissional: Formar-se para a mudança e a incerteza. 7^a ed. São Paulo, Cortez, 2009.

KANT, I. Crítica da razão pura. Trad. Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção os pensadores) 1980.

KATZ, Helena. A diferença entre arte e cultura. *Jornal Urbano*. São Paulo, 22 abr., p. 3. 2009.

KATZ, Helena. *Danças populares brasileiras*. São Paulo: Rhodia, 1989.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão... [et al.]. 5. ed. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2003.

LEAL, Mara Lucia. *Memória e(m) performance*: material autobiográfico na composição da cena. Uberlândia: EDUFU, 2014.

LIGIÉRO, Zeca. (2011). O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós-Ciências Sociais*, São Luis (MA), v. 8, n. 16.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: Desenho das Performances Africanas no Brasil. In: *Aletria: Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v.21, n. 1, p. 133-146, jan./abr. 2011.

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

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao candomblé*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Era. 1993.

LIGIÉRO, Zeca. *Iniciação ao candomblé*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Era. 2006.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora americana. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2008, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte, 2008.

LIMA, Carlos Rochester Ferreira de. O lugar da gente de cor preta no sistema educacional e no Ensino de História no Vale do Jaguaribe-Ceará. Projetos e representações sociais e disputas (2005-2013), Dissertação de Mestrado, Ceará: 2014.

LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elizabeth. *Teorias de currículo*. São Paulo: Ed. Cortez, 2011.

LOPES, Nei. Enciclopédia brasileira da diáspora africana. 4^a ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2004.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. *Lições de dança*, v. 2, p. 27-40, 2000.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Portugal: Orfeu Negro, 2012.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Edufba, 2010.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. *Agadá: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira*. In: LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Edufba, p. 449-450, 2010.

MARTINS, Edna. A influência da família no processo de escolarização e superação do preconceito racial: um estudo com universitários negros. *Revista Psicologia Política*, São Paulo (SP), v. 13, n. 26, 2013.

MARTINS, Edna; GERALDO, Aparecida das Graças. A Influência da Família no Processo de Escolarização e Superação do Preconceito Racial: um estudo com universitários negros. *Revista Psicologia Política*, São Paulo (SP), v. 13, n. 26, p. 55-73, abr. 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Ed. Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Desafios decoloniais hoje*. Trad. Marcos de Jesus Oliveira. Epistemologias do Sul. Foz do Iguaçu/PR, 1 (1), p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter. *Retos decoloniales, hoy*. In: BORSANI, María Eugenia; QUINTERO, Pablo (org.). *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo*. 1. ed. Neuquén, Argentina: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2014.

MOREIRA, Rui. Dança Negra ou Afro-Brasileira? Reflexão. *Circulação de Ideias, Gestos e Saberes*. Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, 2014.

MUNANGA, Kabengele (org.). *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental, 1999.

MUNANGA, Kabengele. (org). *Superando o racismo na escola*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

MUNANGA, Kabengele. A questão da diversidade e da política de reconhecimento das diferenças. *Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política*, [s.l.], v. 4, n. 1, p. 34-45, jul. 2014.

MUNANGA, Kabengele. Algumas considerações sobre “raça”, ação afirmativa e identidade negra no Brasil: fundamentos antropológicos. In: *Revista USP*, São Paulo (SP), n. 68, p. 46-57, dez./fev. 2005-2006.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Redisputando a mestiçagem no Brasil*: identidade nacional versus identidade negra. 2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NUNES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (org.) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Ed. Almedina. 2009.

OLIVEIRA, Idalina Maria Amaral de. *A Ideologia do Branqueamento na Sociedade Brasileira*. Produção Didático-Pedagógica. Secretaria de Estado da Educação. Universidade Estadual do Norte do Paraná. 2008.

OLIVEIRA, Idalina Maria Amaral. *A Ideologia do Branqueamento na Sociedade Brasileira*. Secretaria de Estado da Educação. Universidade Estadual do Norte do Paraná. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1454-6.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2016.

OLIVEIRA, Susilene Ferreira de. *Ruth de Souza*: mulher negra e atriz. 2013. 159f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

ORO, Ari Pedro. O atual campo afro-religioso gaúcho. In: *Civitas*, PUC/ RS, v. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.

PACHECO, Líllian. *Rituais de vínculo e aprendizagem*: aula espetáculo e Trilha Griô. Apostila das aulas do curso de Formação na Pedagogia Griô. [Aracaju, SE]: [s.n.]. 2017. Disponível em: <http://pedagogiagrio.redelivre.org.br/?lang=pt-br>. Acesso em: 13 jun.2019.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da; SANTOS, Maria Consuelo Oliveira. A ironia, a paródia e o riso como elementos de crítica social na dança brasileira de origem africana. In: *Urdimento*, v.1, n.28, p. 159-179, jul.2017.

PAULA, Luciane de; PAULA, Sandra Leila de. No centro da periferia, a periferia no centro. Ipotesi, v. 2, n. 1, p. 107-121, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/125189>. Acesso em: 24.out.2018.

PEREIRA, João Luiz Félix. *Nação, umbanda e exu*: religiões de afrodescendência praticadas no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Ed. Toqui, 2008.

PICCOLO, Martins Gustavo. A arte como mediadora na apropriação do conhecimento. Revista Iberoamericana de Educación, 52(1), 1-8. 2010. Disponível em <https://rieoei.org/RIE/article/view/1809>. Acesso em: 03.jul.2018.

PICCOLO, Gustavo Martins. Caminhos da exclusão: análise do preconceito em sua manifestação nos jogos infantis. *Movimento*. Porto Alegre, v. 16, n. 1, p. 191-207, jan./mar. 2010. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/8183>. Acesso em: 17 dez. 2015.

PINTO, Valdina O. *Educação para a convivência pacífica entre religiões*. In: SALVADOR, Prefeitura Municipal de. *Pasta de textos da professora e do professor*: Lei

10.639/03 – Educação das Relações étnico-raciais e para o ensino de História e cultura Afro-brasileira e Africana na educação fundamental. Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 2006.

PIRES, Dickson Duarte. *Sobre (re) gadores e água; entre fontes e cidades*: reflexões sobre o processo criativo do espetáculo Anjos d`água TerraCotta Dança Contemporânea. Dissertação de mestrado. IARTE/UFU. Uberlândia.MG, 2014.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF_FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Trad. de Elcio Fernandes. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 52-65, jun./ago. 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ROCHA, Jederson. A Integração das Minorias – Uma Visão do Negro no Futebol. 29º Inverno Cultural/UFSJ. 2018 Disponível em: <https://invernocultural.ufsj.edu.br/noticias/109-entre-o-campo-e-a-resistencia-das-minorias-o-racismo-no-futebol>. Acesso em: 27.nov.2018.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SAMUEL, Gerard M. Dança Teatro na África do Sul: (Des)leituras e reconfigurações. In: Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas. (org.) MUNDIN; BRAGA; VELOSO; TELLES. 1º Ed. Jundiaí, SP: Paco, 2017.

SAMUEL, Gerard M. *Dancing the Other in South Africa. Faculty of Humanities*. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Cape Town: Cape Town. 2016.

SANTANA, Maria Olívia. Apresentação. In: SALVADOR, Prefeitura Municipal de. *Pasta de textos da professora e do professor: Lei 10.639/03 – Educação das Relações étnico-raciais e para o ensino de História e cultura Afro-brasileira e Africana na educação fundamental*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Más allá de la imaginación política y de la teoría crítica eurocéntricas. Revista Crítica de Ciências Sociais, v. 114, 2017, p.75-116.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. 9. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, Brasil: Ed. Cortez (14. ed. rev. e aum.). 2013.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Boulder/Londres: Paradigm Publishers, 2014.

SANTOS, Milton. *Espaço e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTOS, Milton. *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: Hucitec, 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças* – cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SESC. *Tambores e batuques*. Sonora Brasil: circuito 2013/2014. Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2013. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/publicacoes/cult/livro/catalogo+sonora+brasil+2014+tambores>. Acesso em: jul.2018.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Competência técnica e sensibilidade ético-política: o desafio da formação de professores*. Cadernos FEDEP (Fórum Estadual de Defesa da Escola Pública), São Paulo, n.1, p.10-23, fev. 2002.

SILVA, Ana Célia da. A Desconstrução da discriminação no livro didático. In: Kabengele Munanga (org.). *Superando o racismo na escola*. 2. ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SILVA, E.A. & BONESSO, M. *Periferarte na Terra Prometida: lazer, arte e controle social em Uberlândia*. Uberlândia: Edufu, 201.

SILVA, Pedro Jorge de Melo e (org.). *O Acesso de Alunos com Deficiência às Escolas e Classes Comuns da Rede Regular*. 2. ed. Brasília: Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, 2004.

SILVA, Renata Lima. *Corpo limiar e encruzilhada*: processo de criação em dança. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de Identidade*: uma introdução às teorias do currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SOUZA, Edilson Fernandes de. Dança Afro-Primitiva. In: *Dança moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: Sprint, mar./abr. 1990.

SOUZA, Edilson Fernandes de. *Entre o fogo e o vento* – as práticas de batuques e o controle das emoções. 3. ed. Recife: UFPE, 2005.

SOUZA, Edilson Fernandes de. Entre o fogo e o vento: as práticas de batuques e o controle das emoções. Tese de Doutorado. Campinas, SP: [s. n.]1998.

SOUZA, José Wagner Silva; SANTOS, Marcia Cristina Julieta dos; SILVA, Sergio Ricardo da. *NATARAJA Motrivivência*. Santa Catarina Janeiro, n. 3 (1990) — 65. 1990 Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/index>. Acesso em: 23 set. 2018.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: um tema em debate. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*: cantos, danças folguedos. São Paulo: Ed. 34, 2008.

TOURAINE, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Vozes, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

WALDMAN, MAURÍCIO. *Blog. Instituto Portal Afro. Milton Santos: Notas sobre o Racismo Estrutural Brasileiro*. 10 abril.2016. Disponível em: <https://www.portalafro.com.br/milton-santos-notas-sobre-o-racismo>. Acesso em 15.abr.2019.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado. *A construção da identidade afro-brasileira nos espaços das irmandades do Rosário do sertão paraibano*. Tese de doutorado. João Pessoa, 2009.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado; AQUINO, Mirian de Albuquerque. A construção da identidade afro-brasileira em histórias de vida, lutas e resistências. *SAECULUM – Revista de História* [21], João Pessoa, p. 181-193, jul./dez. 2009.

WERNECK, Hamilton. *Educar é sentir as pessoas*. São Paulo: Idéias e Letras, 2004.

ZIBETTI, Marli Lúcia Tonatto; SOUZA, Marilene Proença Rebello de. Apropriação e mobilização de saberes na prática pedagógica: contribuição para a formação de professores. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v.33, n.2, p. 247- 262, maio/ago. 2007.



E da luz que atinge as nossas retinas, a sombra
dos corpos em movimento são sempre os
suspiros mais claros.

Dickson DuArte