

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ARIADNE PAZ DA SILVA

**NADIR, INACYRA E AMÉLIA: MULHERES NEGRAS, ARTISTAS,  
PESQUISADORAS, PROFESSORAS, AUTORAS E SUAS CONTRIBUIÇÕES  
TEÓRICAS PARA O CAMPO DA DANÇA**

Porto Alegre  
2021

**Ariadne Paz da Silva**

**NADIR, INAICYRA E AMÉLIA: MULHERES NEGRAS, ARTISTAS,  
PESQUISADORAS, PROFESSORAS, AUTORAS E SUAS CONTRIBUIÇÕES  
TEÓRICAS PARA O CAMPO DA DANÇA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas.

Orientadora: Dra. Flavia Pilla do Valle

Porto Alegre

2021

## CIP - Catalogação na Publicação

Orientadora: Flavia Pilla do Valle.

Silva, Ariadne Paz da  
NADIR, INAICYRA E AMÉLIA: MULHERES NEGRAS,  
ARTISTAS, PESQUISADORAS, PROFESSORAS, AUTORAS E SUAS  
CONTRIBUIÇÕES TEÓRICAS PARA O CAMPO DA DANÇA / Ariadne  
Paz da Silva. -- 2021.  
111 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. Artes Cênicas. 2. Referencial em Dança. 3.  
Mulheres Negras. 4. Dança. 5. Representatividade . I.  
Valle, Flavia Pilla do, orient. II. Título.

**Ariadne Paz da Silva**

**NADIR, INACYRA E AMÉLIA: MULHERES NEGRAS, ARTISTAS,  
PESQUISADORAS, PROFESSORAS, AUTORAS E SUAS CONTRIBUIÇÕES  
TEÓRICAS PARA O CAMPO DA DANÇA**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marta Iris Camargo Messias da Silveira - UNIPAMPA

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Flávio de Campos Braga - UFSM

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Celina Nunes de Alcântara - UFRGS

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Flavia Pilla do Valle – UFRGS (Orientadora)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a minha mãe, Aliri, por sempre me apoiar nas minhas escolhas e estar sempre pronta para me amparar quando necessário.

Agradeço também a minha irmã mais velha, Ariane, por ser minha moni e me inspirar a seguir o caminho da dança.

Ao meu companheiro, Eduardo, que me alimentou, me escutou, me amou e leu os meus textos, durante a maior e mais complicada parte desta jornada.

Ao meu pai, Carlos Alberto, que mesmo de longe, sempre se mostrou orgulhoso. Ao meu irmão mais novo, Gabriel, que me faz (aos olhos dele) uma representatividade e referência sobre questões raciais.

As minhas avós, Nery Branco Paz e Ercy da Silva que me inspiram com suas histórias de vida.

Aos meus avôs, Nery Paz e Arnaldo da Silva, que há algum tempo já não estão mais presentes nesse plano, mas me ensinaram sobre a importância de ter a família por perto.

As minhas tias, Larissa e Lucinery, que além de tias muitas vezes foram minhas cúmplices em assuntos relacionados a convencer minha mãe...

Aos meus afilhados Aymê, Miguel, Adah, Aaron, Jamal e Adriano, que me ajudam a lembrar que parte do meu esforço é para que no futuro as coisas sejam mais fáceis para vocês.

As minhas primas, Rayane, Nê, Tanata, Alíssia, e todas as outras quinze primas... Que fecham no bonde das Paz e carregam os mais diversos talentos artísticos.

Às soras do Coletivo PretAMbOR, que juntas construímos um espaço que fez eu me sentir em casa pela primeira vez em Porto Alegre.

Ao Coletivo Negressencia, que é a família que eu pude escolher.

As Euwá Dandaras, o primeiro lugar que eu estive na dança.

A minha orientadora, Flavia Pilla do Valle, que sempre esteve por perto com colaborações e palavras de incentivo.

A minha banca de defesa, professoras Marta Iris Camargo Messias da Silveira, Celina Nunes Alcântara e Flávio de Campos Braga, que foram escolhidas com muito carinho e admiração.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFRGS, que possibilitou um espaço no qual essa pesquisa pudesse ser desenvolvida.

À turma de mestrado 2018/2 por todas as trocas de conhecimentos.

À CAPES, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

À Nadir Nóbrega, Inacyra Falcão e Amélia Conrado por serem referências e inspirações nas artes da cena.

Agradeço também a todas mulheres negras que escrevem, pensam e fazem dança.

## RESUMO

A pesquisa tem como tema o campo da dança, as noções de representatividade e empoderamento da mulher negra, partindo inicialmente da ideia de pesquisar quem são as mulheres negras que trabalham com dança e escrevem sobre dança no Brasil e o que elas têm produzido. A partir deste questionamento desenvolvi a pesquisa escrevendo sobre o referencial teórico produzido por três mulheres negras, artistas e professoras, e as temáticas abordadas em suas escritas. Refletindo acerca da questão: que discursos mulheres negras que se constituíram como referenciais no campo da Dança têm articulado e movimentado na área da dança e artes da cena? Assim, pretende-se contribuir com a visibilidade e representatividade da mulher negra na dança, considerando que essas referências muitas vezes são desconhecidas, invisibilizadas e raramente abordadas nos cursos superiores em dança. A metodologia desta pesquisa segue o cunho de pesquisas bibliográficas e de revisões de bibliografia, na qual é organizada uma síntese de algumas produções acadêmicas de Nadir Nóbrega de Oliveira, Inaicyr Falcão dos Santos e Amélia Vitória de Souza Conrado. Na pesquisa foi elaborado também um levantamento das temáticas abordadas nos textos, dos autores utilizados como referencial e das metodologias utilizadas por essas autoras, com o intuito de destacar a contribuição dessas mulheres para a área das artes da cena. Propondo também uma reflexão acerca da representatividade, visibilidade e empoderamento da mulher negra, temáticas que perpassam questões e conceitos de identidade e interseccionalidade, que estão presentes nos textos das autoras.

**Palavras-chave:** Referencial em Dança; Mulheres Negras; Representatividade; Dança; Artes da Cena.

## **ABSTRACT**

The research has dance, representation and empowerment of black women as its theme. Starting from the idea of find out who are the black women that work with and write about dance in Brazil, and what they have produced. From this questioning, I developed the research writing about the theoretical framework produced by three black women, artists and teachers, and themes addressed in their writings. Reflecting on the question: what discourses have black women articulated and moved in the area of dance and performing arts? Thus, it is intended to contribute to the visibility and representativeness of black women in dance, considering that these references are often unknown, invisible and rarely addressed in higher education courses of dance. The methodology of this research follows the nature of bibliographic research and literature reviews, in which a synthesis of some academic productions by Nadir Nóbrega de Oliveira, Inaicyrá Falcão dos Santos and Amélia Vitória de Souza Conrado is organized. In the research is made a survey of the theme in texts, authors and methodologies used as a reference, seeking to highlight the contribution of these women to the area of performing arts. Also proposing a reflection on representation, visibility and empowerment of black women, themes that permeate questions and concepts of identity and intersectionality, which are present in the texts of the authors.

**Keywords:** Reference in Dance; Black Women; Representation; Dance; Performing arts.



## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <u>HISTÓRIAS A SEREM CONTADAS: OS CAMINHOS QUE ME LEVARAM A ELAS E A<br/>ESSA PESQUISA.....</u>                  | <u>9</u>   |
| <u>1 QUE SEJAMOS VISTAS, ESCUTADAS E REPRESENTADAS: PENSANDO A<br/>REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA.....</u>   | <u>19</u>  |
| <u>2 NADIR, INACYRA, AMÉLIA.....</u>   | <u>27</u>  |
| <u>2.1 Nadir Nóbrega Oliveira.....</u>   | <u>28</u>  |
| <u>2.1.1 O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano.....</u>                                    | <u>28</u>  |
| <u>2.1.2 Por que não eu? Reflexões sobre a Dança Afro para a Aplicação na lei<br/>11.645/2008.....</u>           | <u>31</u>  |
| <u>2.1.3. Tentando definir a estética negra em dança.....</u>  | <u>36</u>  |
| <u>2.1.4 Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afro-brasileiras.....</u>                                  | <u>43</u>  |
| <u>2.2.1 Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação... </u>                       | <u>52</u>  |
| <u>2.3 Amélia Vitória de Souza Conrado.....</u>  | <u>74</u>  |
| <u>2.3.1 Artes cênicas negras no Brasil.....</u>   | <u>74</u>  |
| <u>2.3.2 MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo<br/>Criativo em Dança.....</u> | <u>82</u>  |
| <u>2.3.3 Festas e celebrações na capoeira angola.....</u>  | <u>93</u>  |
| <u>3 NOSSO LUGAR DE ENCONTRO.....</u>  | <u>100</u> |
| <u>ENTRE OUTRAS REFLEXÕES, QUEM SÃO AS MULHERES NEGRAS QUE<br/>ESCREVEM SOBRE DANÇA?.....</u>                    | <u>104</u> |
| <u>REFERÊNCIAS.....</u>  | <u>107</u> |

## **HISTÓRIAS A SEREM CONTADAS: OS CAMINHOS QUE ME LEVARAM A ELAS E A ESSA PESQUISA**

A minha pesquisa tem como tema o campo da dança, e as noções de representatividade e empoderamento da mulher negra, partindo inicialmente da ideia de pesquisar quem são as mulheres negras que trabalham com dança e escrevem sobre dança no Brasil e o que elas têm produzido. O interesse por abordar este tema surgiu quando me formei na graduação em Dança Bacharelado na UFSM (Universidade Federal de Santa Maria - RS) e percebi que não tinha tido acesso a referenciais de mulheres negras na dança, embora soubesse da existência de alguns desses referenciais. Então comecei a pensar os motivos pelos quais este referencial não estava disponibilizado dentro de um curso de graduação em dança e no modo como essa ausência interferiu na minha formação, bem com a importância da representatividade<sup>1</sup> negra nesses espaços.

A questão da representatividade me fez lembrar de todo meu processo de empoderamento como mulher negra, e como a figura de algumas mulheres negras presentes na grande mídia modificou a forma como me enxergava frente ao espelho e de como me projetava frente à sociedade. Conversando com outras mulheres, lendo alguns relatos, vi que isso era algo muito recorrente, inclusive Evani Tavares Lima(2018) utiliza sua relação com o espelho como processo de criação em Artes Cênicas e escreveu um relato sobre esta questão, mais adiante no texto falarei sobre isto.

A escolha desta temática não acontece apenas pela vontade de investigar algo distante, presente só na vida de outras mulheres negras, mas também como uma situação que faz parte das minhas vivências. E para introduzir o que é esta pesquisa, é relevante contar como aconteceu meu processo de empoderamento como mulher negra, que começou quando eu entrei para a Companhia de Dança Afro Euwá Dandaras (Santa Maria – RS)<sup>2</sup>, no final de 2011.

Antes de entrar na CIA Euwá Dandaras passei boa parte da minha infância sem entender o porquê de eu me perceber diferente das minhas coleguinhas, das bonecas e das pessoas que apareciam na televisão, as quais quase todas eram brancas. Nessa época as questões raciais raramente eram abordadas em casa, e em hipótese alguma eram abordadas na escola (como se falar no assunto já fosse a pior forma de racismo existente). Quando completei nove anos (2006) algumas coisas começaram a mudar nas

<sup>1</sup>Representatividade aqui está pensada como a presença de pessoas ou pensamentos que sejam representativos de determinados grupos sociais. Neste caso me refiro as mulheres negras, especialmente as pensadoras radicadas no campo acadêmico da Dança.

<sup>2</sup>CIA de Dança Afro Euwá Dandaras fundada em 1997 por Ivonete Carvalho, na cidade de Santa Maria, como grupo de dança, desde 1999 é coordenada pela professora e coreógrafa Marta Messias da Silveira. Posteriormente o grupo tornou-se uma Companhia de dança, e passou a integrar a Associação dos Amigos do Museu Treze de Maio – AAMTM.

minhas percepções, devido à chegada da internet e a possibilidade de acesso a conteúdos do mundo todo, foi aí que conheci artistas como *Destiny Child*, Beyoncé, Lil Mama, Ciara, NeYo, Chris Brown e várias outras personalidades negras que tinham uma certa repercussão na mídia. No início eu passava várias horas olhando seus vídeos e clipes para em seguida começar a imitar e tentar dançar igual aquelas meninas lindíssimas. Todas elas eram lindas e eram negras, mas seus cabelos eram lisos (no máximo ondulados), algumas usavam lentes de contato azul e eram todas magras. Então começo a pensar: “ok, tudo bem a minha cor ser diferente, eu posso ser bonita igual. Só o que me deixa feia é o meu cabelo crespo e eu ser gordinha, mas o cabelo eu posso continuar deixando ele preso e com trancinha, ninguém vai perceber”. Então essas mulheres presentes nas grandes mídias, mesmo sendo negras, ainda reforçavam alguns dos ideais físicos de beleza impostos pelo padrão branco.

Até esse momento, os lugares pelos quais eu havia passado eram: minha casa (todas mulheres tinham cabelo curto, alisavam ou usavam tranças), uma escola particular na pré-escola (eu era a única aluna negra do turno da tarde), uma escola pública central de ensino fundamental (em toda escola tinham 2 professoras negras e uns 7 alunos negros, eu e a filha de uma das professoras éramos as únicas meninas, mas na minha turma eu continuava sendo a única negra). Chega a internet que me apresenta várias mulheres negras famosas que não são empregadas domésticas ou babás (como as novelas sempre retratavam as negras), então essa é a primeira vez que eu me deparo com aquilo que hoje pode ser chamado de representatividade. Pensando a representatividade como o ato de se reconhecer no outro, sentir que o outro fala a partir de um lugar igual ou semelhante ao seu.

A segunda fase do ensino fundamental (aquela na qual eu era pré-adolescente) começa ainda na mesma escola, no centro, mas agora tinham quase 15 alunos negros e na minha turma tinha eu e mais duas meninas, as duas eram negras, mas tinham o cabelo liso (o delas não havia sido alisado, era naturalmente liso), e isso aproximava elas das meninas brancas, de um jeito que eu não conseguia me aproximar, porque meu cabelo era feio e eu era estranha (ainda bem que existiam outras meninas estranhas, brancas, para serem minhas amigas). Até hoje lembro de um concurso para escolher a menina mais bonita da turma, que eu decidi participar porque na minha cabeça eu era bonita e parecia com a Beyoncé, só que de trança. Apenas eu e a minha melhor amiga votamos em mim e a colega loira de olhos azuis ganhou.

Mas em novembro (mês da consciência negra) teve o concurso de mais bela negra da escola, a primeira etapa eram os colegas que escolhiam a representante da turma,

mais uma vez lá fui eu, e uma das colegas negras de cabelo liso ganhou. Neste momento, pareceu que meu principal problema não era ser negra, mas sim não ter o cabelo adequado, ter o cabelo de “miojinho”. Então decidi que nunca mais usaria trancinhas, que a partir daí meu cabelo estaria sempre preso e com uma trança grande atrás e assim foi até o final do primeiro ano do ensino médio. Apesar de ter alcançado esse ponto extremo de negação do meu cabelo crespo ou cabelo de “nega”, eu nunca quis alisar, apenas escondi ele, se tivesse alisado acredito que talvez não teria tido coragem de passar pelo processo de transição.

Paralelo a tudo isso, é importante mencionar os caminhos pelos quais seguiu a trajetória da minha irmã mais velha, a Ariane, pois ela que me incentivou a seguir o caminho da dança. A Ariane, que é 11 anos mais velha que eu, foi meu principal referencial, pois enquanto minha mãe trabalhava, ela que me cuidava. Ela estudou nos mesmos colégios que eu até entrar na primeira faculdade. Ela sempre usou tranças também, depois começou a alisar o cabelo, mais ou menos na mesma época que eu passei a esconder o meu. A Ariane participou desde o ensino fundamental até o final do ensino médio do projeto Dança Estudantes, que vinculava a prática de dança nas escolas com um festival de dança da cidade. Essa aproximação dela com a dança motivou-a na escolha da graduação. Ainda não existia Dança na UFSM, então ela escolheu Artes Cênicas e cursou até o 6º semestre, quando percebeu que não era aquela a forma de movimentação que ela buscava. Nesse meio tempo ela conheceu o grupo de dança Afro Euwá Dandaras, que era em sua maioria constituído por mulheres negras e tinha a coordenação da professora Marta Messias (Jamaica), que na época estava terminando o doutorado em Educação na UFBA e era professora auxiliar do curso de Educação Física na UFSM. Este contato com a Jamaica incentivou minha irmã a fazer o vestibular para Educação Física e ainda com essa influência começou a trabalhar e pesquisar dentro da graduação questões raciais envolvendo a temática da dança afro.

Acompanhar e assistir as apresentações da minha irmã começou a me despertar um forte interesse pela dança e a temática afro. Até que em 2011, minha tia e primas de Porto Alegre (capital) vieram morar em Santa Maria (interior). Minha tia convidou minha irmã para ensaiar o grupo show de uma escola de samba da cidade (Associação Artística e Cultural Vila Brasil)<sup>3</sup> e criar um projeto de aulas de dança (samba e dança afro) nas comunidades periféricas que ficavam ao redor da escola de samba. Todas minhas primas participavam do grupo show e do projeto e eu também queria participar, mas a minha mãe

---

<sup>3</sup>Associação Artística e Cultural Vila Brasil, escola de samba fundada em 15 de novembro de 1959, por Agenor Alves do Amaral, na cidade de Santa Maria – RS. A atual sede da escola de samba é situada no Bairro Nossa Sra. do Rosário, na rua Aristides Lobo, nº800, Santa Maria - RS.

não deixava. Depois de quase um ano inteiro insistindo, o projeto já havia sido encerrado e o grupo show trocou de escola de samba, foi para a Sociedade Recreativa Beneficente Barão de Itararé<sup>4</sup>, no final de 2011, e a CIA de Dança Afro Euwá Dandaras (que era vinculada a Escola de Samba Barão de Itararé) estava precisando de 40 pessoas para compor uma ala que desfilaria dançando dança Afro no carnaval de Uruguaiana. Então minha irmã convocou todas as meninas do grupo show, da minha família e depois de muito diálogo com a minha mãe, conseguimos a permissão para eu participar. Assim finalmente tive meu primeiro contato com a dança afro.

Apesar de nunca ter dançado antes, meu corpo tinha certa familiaridade com aquela movimentação e sobretudo eu não estava sendo rejeitada ou desmerecida dentro do grupo. Por fim, desfilamos em Uruguaiana e eu tive uma das sensações mais incríveis e emocionantes da minha vida. Então, decidi que também desfilaria na ala show da escola de samba em Santa Maria, afinal, minha irmã era uma das coreógrafas. Porém, a ala show se apresentava com a escola nos pré-carnavais o que fez eu me empenhar para aprender a sambar. Neste momento eu paro de implicar com o meu corpo que está fora dos padrões estéticos, porque as movimentações e os figurinos faziam eu me sentir bem e segura com o meu corpo, mas eu ainda não mostrava meu cabelo. Da ala show eu passei para o grupo show e do grupo show para a CIA de dança Afro Euwá Dandaras.

Inicialmente nós do grupo show, fomos apenas fazer aulas com as Dandaras e trabalhar o condicionamento físico, mas esse fazer aula foi se misturando com o aprender as coreografias, ao mesmo tempo que algumas das meninas mais velhas precisaram se afastar do grupo. E quando menos esperávamos, não estávamos mais só substituindo quem faltava, ganhamos (e ajudamos a confeccionar) nossos próprios figurinos e nos tornamos responsáveis por dançar uma das coreografias principais do repertório da CIA.

Isto tudo aconteceu enquanto eu estava no ensino médio e quando comecei a dançar nas Euwá Dandaras, e decidi que poderia dançar no colégio também. Comecei escolhendo fazer “dança mix” na educação física, na dança mix a cada duas semanas a professora ensinava um ritmo diferente. Eu odiava a disciplina porque não conseguia acompanhar direito. Até que abriram as inscrições para participar do projeto dança estudantes (o mesmo que minha irmã havia participado), e a professora convidou os alunos da dança mix pra fazer uma aula, quando ela viu que eu ficaria para a aula veio conversar comigo: “mas será que tu vai se acertar no grupo Ariadne, esse é mais difícil que a nossa aula...”.

---

<sup>4</sup>Sociedade Recreativa Beneficente Barão de Itararé, escola de samba fundada em 15 de fevereiro de 1985, na cidade de Santa Maria – RS. A atual sede da escola de samba é situada na Avenida Assis Brasil, nº511, Bairro Itararé, Santa Maria-RS.

A dança que fazíamos no projeto era o que o festival classificava como dança contemporânea, e minha maior dificuldade foi disciplinar o corpo para se movimentar com “delicadeza”, segundo a professora “diferente, da força e agressividade que eu utilizava pra minha dança afro”. No segundo ano de projeto (2013), mesmo tendo mais experiência do que aqueles que estavam entrando, eu não estava apta a ocupar os papéis principais na coreografia, porque eu estava fora dos padrões estéticos e no meu cabelo não teria como fazer o penteado da bailarina principal. OK! Acabei aceitando o lugar em que me colocaram na coreografia e no dia da apresentação, fiz questão de aparecer com o cabelo bem liso (precisei começar a fazer chapinha uma semana antes pra conseguir baixar o volume do cabelo) só para mostrar que no meu cabelo dava pra fazer aquilo que eu quisesse. Esse momento aconteceu exatamente depois que eu havia aceito por completo o meu corpo, meu cabelo e a minha ancestralidade.

Eu já sabia quem eu era, porque eu era e o que o meu ser significava. Estar presente na CIA de Dança Afro Euwá Dandaras dançando dentro do Museu Treze de Maio<sup>5</sup> (onde antigamente era um clube de negros, no qual minha mãe e minhas tias foram rainhas), conhecendo a história dos meus antepassados e convivendo com outras mulheres negras, que passaram pelas mesmas rejeições que eu passei, e que conseguiram chegar em lugares onde ninguém acreditava que mulheres negras, em sua maioria periféricas, poderiam chegar, me fez começar a ter orgulho de fazer parte de tudo aquilo, ter orgulho de fazer arte com meu corpo negro, e ter orgulho de ser uma mulher negra que anda com o cabelo crespo solto chamando atenção, onde há algumas décadas atrás mulheres negras nem sequer poderiam andar. Eu, ao me autoafirmar como mulher negra, tendo plena consciência e aceitação de ser, me percebo como resistência e representatividade.

Então chegou a graduação em Dança Bacharelado na UFSM, na qual entro em contato com vários estilos de dança e grupos, participo dos projetos de pesquisa e extensão LICCDA<sup>6</sup>, ContemPOP<sup>7</sup>, nos quais sempre estive como coadjuvante. Na graduação também conheço o Manoel Luthierry, meu veterano (na graduação e também

<sup>5</sup>Museu Comunitário Treze de Maio – MTM, o “Treze”, como é popularmente conhecido o antigo Clube Social Negro, criado em 1903 por ferroviários negros, fica na Rua Silva Jardim, 1407, quase esquina com a Serafim Valandro, na cidade de Santa Maria – RS. Em função da precariedade do espaço, no ano de 2001, a comunidade negra juntamente com alunos da Museologia/Unifra e antigos sócios decidiram transformá-lo em um Museu Comunitário. Em 2004, o Treze foi tombado como patrimônio histórico municipal. (Texto da Secretaria Municipal de Cultura de Santa Maria).

<sup>6</sup>LICCDA – Laboratório Investigativo de Criações Contemporâneas. - Curso de Dança Licenciatura (UFSM)

<sup>7</sup>ContemPOP – Interfaces Dança Contemporânea e Cultura Popular. - Curso de Dança Licenciatura (UFSM)

no mestrado), que em 2016 me convida para participar do Coletivo Negressencia<sup>8</sup>, coletivo de artistas negros, fundado por ele e que foi contemplado com a bolsa Funarte (Fundação Nacional das Artes)<sup>9</sup> para artistas e produtores negros. Neste coletivo encontro um espaço de protagonismo e empoderamento como mulher e artista negra. Nas Euwá Dandaras eu me aceitei e me empoderei como mulher negra, mas apenas no coletivo Negressencia, no terceiro ano de graduação, que eu me reconheci pela primeira vez como artista e tive a oportunidade de assumir espaços como o de bailarina solista, produtora cultural e assistente de direção de um espetáculo. No coletivo Negressencia também começo a ter mais contato com o movimento negro, o que faz com que eu comece a ficar mais atenta a questões raciais nos mais diversos meios. Então, em 2017, me vejo no último ano de graduação, e percebo que li vários referenciais em dança, nos mais diversos contextos, mas ao longo desses quatro anos, quase não li nada escrito ou referenciado por mulheres negras na dança.

Desta forma, começo a buscar por esse referencial de mulheres negras e me deparo com o site do “Encontro de Mulheres Negras na Dança” realizado pela primeira vez no ano de 2015 em São Paulo pela Nave Gris CIA Cênica, e pesquisando mais sobre, descubro um livro que é uma transcrição de uma das rodas de conversa do evento. Ao ler esse livro “Mulheres Negras na Dança” (2015), encontro questionamentos e relatos que são semelhantes aos meus.

O livro é composto principalmente por relatos de três mulheres negras Gal Martins, Sayonara Pereira e Eliana de Santana. Gal Martins passou pelo mesmo processo de entrar em contato com as danças afro-brasileiras e sentir que encontrou um lugar onde seu corpo era aceito e a partir daí entender sua identidade como mulher negra. Depois de anos passando por rejeições em diversos espaços e chegar a ouvir que ela não poderia fazer balé, pois seu cabelo não fazia coque e após seu processo de empoderamento, perceber que estava servindo como referencial para as adolescentes negras que viam as suas apresentações.

Eliana de Santana já relata uma trajetória que sai do teatro e das danças afro e vai em busca de algo que desafie o seu corpo, o balé. Então por ser a única mulher negra nas aulas de balé passa a perceber a significância de ser uma mulher negra que ocupa estes outros espaços, só por estar ali ela já é resistência. E ao longo de sua carreira foi ocupando e ganhando esses espaços que “não eram pra ela”, mas constantemente sentindo o peso de ser a única.

<sup>8</sup>Coletivo Negressencia – Coletivo de artistas negros fundado em dezembro de 2015, em Santa Maria – RS.

<sup>9</sup>Bolsa Funarte - Programa do governo de fomento para artistas, neste caso, específico para artistas e produtores negros.

A última a fazer um relato é Sayonara Pereira que fala das dificuldades de ser uma mulher negra no sul do país (onde as pessoas de outros estados acreditam que nem existem negros), mesmo sendo de família classe média, sempre era a única nos lugares que frequentava e algumas vezes não podia nem entrar em determinados lugares por ser negra. Ela também começou sua trajetória no balé, mas não tinha o referencial de outras pessoas negras que tivessem feito balé clássico, até conhecer a companhia americana Alvin Ailey e ver que eles eram bailarinos clássicos profissionais mesmo estando fora do estereótipo das bailarinas clássicas mais conhecidas. Assim ela sai pela primeira vez do Brasil para estudar na Alvin Ailey, depois retorna e em seguida vai para Alemanha dançar com Susane Link. Na Alemanha, Sayonara conta que não sofria preconceito por ser negra, mas sim por ser estrangeira, e lá ela ficou por 20 anos e fez uma graduação em pedagogia da dança. Em 2004 quando retornou para o Brasil, ela passa direto para o doutorado na UNICAMP e volta a se deparar com o racismo, com a solidão de ser uma mulher negra em espaços elitizados, mas ela segue estando naquele espaço e em determinado momento ao notar que tem duas alunas negras que são suas orientandas, ela percebe que estar naquele espaço ajudava a dar passagem para outras negras e negros.

Nestes três relatos da publicação, já vi parte da minha história refletida na história de outras mulheres negras da dança e percebi que muito embora elas estivessem em outros espaços, estados, cidades, falavam das mesmas coisas que quero falar aqui. Assim percebo que existe um lugar no qual sou representada na dança brasileira. E surgem os questionamentos:

- Porque esses espaços de diálogo entre artistas negras não são divulgados suficientemente e não ocorrem com maior frequência, não só fora, mas também dentro das universidades?
- Quem são as mulheres negras que produzem pensamento teórico em dança dentro das universidades?
- De que modos essas mulheres negras têm alcançado visibilidade e representatividade nas artes cênicas?
- Até chegar no principal questionamento desta pesquisa:
- **QUE DISCURSOS MULHERES NEGRAS TÊM ARTICULADO E MOVIMENTADO NA ÁREA DA DANÇA E ARTES DA CENA, PRINCIPALMENTE NO CENÁRIO BRASILEIRO?**



É nesse sentido que busco dialogar com referenciais produzidos por mulheres negras, discutindo a partir de suas teorizações as questões de representatividade e visibilidade nas universidades.

Este trabalho foi realizado a partir de uma pesquisa exploratória, que são estudos que objetivam dar uma explicação geral sobre determinado assunto, através de leitura e análise de documentos. Apesar de ser considerado um primeiro passo para uma pesquisa mais aprofundada, considero que o assunto do qual trato ainda é de certa forma quase que inexplorado na maior parte dos currículos universitários de dança em geral. Primeiro, os autores negros e negras que tematizam as artes negras no Brasil ainda estão no processo de conquista de espaço nos meios universitários, tanto como pesquisadores, como professores e tendo seus textos como referência nos currículos e disciplinas. Esta ausência ocasiona uma falta de referenciais nestas temáticas, ou a presença de referenciais a partir de pesquisadores que mantêm um olhar distante/de fora desse contexto; segundo, os currículos dos cursos superiores de dança trazem uma visão majoritariamente euro-americana, seguindo uma tradição colonial que constitui a maioria dos currículos escolares (desde as séries iniciais, até algumas pós-graduações), o que é um resultado do racismo que estrutura nossas relações sociais e consequente da falta de representatividade negra nos meios acadêmicos (pouca presença de docentes negros), e também contribuiu para essa falta de representatividade (ausência de referencial negro). Estas constatações ainda que um tanto genéricas são constatações a partir das minhas vivências acadêmicas na graduação, agora na Pós graduação, bem como por intermédio das primeiras pesquisas que empreendi para delimitar este campo de estudos.

Até a qualificação esta pesquisa teve diversas possibilidades de enfoques dentro da temática dança, representatividade e empoderamento da mulher negra. Iniciei com o questionamento de quem são as professoras negras que atuam no ensino superior em dança, quantas são e em que universidades elas estão. Então a primeira intenção desta pesquisa era realizar uma catalogação dessas professoras e depois escolher três delas, delimitando pelo aspecto regional do país (uma do norte, uma do centro e uma do sul), para pesquisar suas histórias, trajetórias na dança e tentar elencar pontos em comum. Mas essa primeira intenção era muito ampla e complexa, pois exigia entrar em contato e obter uma resposta dos mais de 30 cursos de graduações em dança no país, além de que algumas professoras trabalhavam com dança, mas suas atuações acadêmicas eram nos cursos de artes cênicas, teatro, educação física, entre outros.

Então optei por realizar uma escolha intencional de pesquisar a história e trajetória na dança de três mulheres que foram minhas primeiras referências teóricas de mulheres

negras na dança. Essas três mulheres são as professoras, artistas e pesquisadoras Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão e Amélia Conrado, três mulheres negras, professoras de ensino superior e pioneiras na área das artes da cena (o recorte de mulheres negras e professoras universitárias foi o que permaneceu). Ao longo do capítulo dois discorro mais sobre estas mulheres e suas pesquisas. Após esta escolha, também percebi que meu enfoque de pesquisa não estava em suas histórias e trajetórias na dança, mas sim no referencial teórico que estas mulheres haviam produzido nas artes da cena, então decidi que esta pesquisa seria uma revisão bibliográfica, mas sem excluir os aspectos da trajetória e história de vida dessas mulheres, pois suas escritas estão intrinsecamente ligadas as suas experiências de vida. Depois de tomar esta decisão comecei a procurar os materiais textuais mais acessíveis destas mulheres, realizei buscas na internet tendo como base seus currículos na Plataforma Lattes e no site Escavador, organizando uma lista para cada uma das autoras com todos os títulos que continham em seus currículos.

A partir dessas listas já consegui ter uma breve noção das temáticas mais abordadas pelas autoras, então comecei a busca pelos textos completos. Para esta busca utilizei as plataformas Google Acadêmico e Periódicos Capes, além de procurar textos nos sites de algumas revistas científicas e anais de eventos acadêmicos. Mesmo pesquisando em diversos meios, consegui encontrar uma média de oito textos completos de cada autora, o que ajudou a delimitar um pouco mais esta pesquisa. Estes textos, por sua vez, me permitiram realizar um primeiro e breve levantamento da temática das pesquisas das autoras, o levantamento e estudo mais aprofundado foi realizado após a qualificação, no qual tentei buscar pontos em comum nas escritas das três autoras e também investigar se os conceitos abordados ao longo do capítulo inicial aparecem de alguma forma nos textos dessas mulheres negras.

No primeiro capítulo desta pesquisa, intitulado “*QUE SEJAMOS VISTAS, ESCUTADAS E REPRESENTADAS: PENSANDO A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA*”, realizo uma reflexão acerca da representatividade da mulher negra, abordando os demais conceitos e ideias relevantes nesta dissertação, como visibilidade, identidade negra, empoderamento e interseccionalidade. A metodologia utilizada nesta pesquisa segue o cunho de pesquisas bibliográficas e de revisões de bibliografia, na qual no capítulo dois, intitulado “*NADIR, INAICYRA E AMÉLIA*”, foi organizada uma síntese das produções acadêmicas dessas três professoras, mulheres, negras e brasileiras (Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão e Amélia Conrado). Foi realizando um levantamento da temática dos textos, autores utilizados como referencial e metodologias utilizadas, buscando destacar a contribuição singular destas mulheres para a área das artes da cena. O

terceiro capítulo da dissertação, chamado “*NOSSO LUGAR DE ENCONTRO*”, é aquele no qual realizo uma reflexão referente às proximidades percebidas nos textos das autoras com as ideias apresentadas no capítulo um, e evidenciando a questão da ancestralidade, que esteve presente em todos os textos.

## 1 QUE SEJAMOS VISTAS, ESCUTADAS E REPRESENTADAS: PENSANDO A REPRESENTATIVIDADE DA MULHER NEGRA

Neste primeiro capítulo procuro realizar uma reflexão acerca da representatividade, visibilidade e empoderamento da mulher negra, ideias que embasam e justificam esta pesquisa, e perpassam por questões e conceitos de identidade, gênero e interseccionalidade. Dialogo inicialmente com as autoras Grada Kilomba, Djamila Ribeiro, Carla Akotirene, Joice Berth e Evani Tavares Lima, mas também com Kabenguele Munanga, Kimberle Crenshaw e bell hooks. O referencial escolhido evidencia um caráter decolonial nesta pesquisa, priorizando a utilização de autoras mulheres, negras e brasileiras.

Começo escrevendo sobre visibilidade me embasando no texto “Descolonizando o conhecimento” de Grada Kilomba, que é a tradução de sua palestra performance realizada no evento “Massa Revoltante” (2016), em São Paulo. No texto a autora discorre sobre o falar e ouvir e como se dão essas relações a partir de uma perspectiva decolonial, que se relaciona diretamente ao ver e ser visto. Quando falamos e somos ouvidos existe uma sensação de pertencimento a determinado espaço, assim como acontece quando somos vistos ou representados. A população negra, especificamente, é invisibilizada nos mais diversos aspectos: a cultura e história ancestral que raramente é mencionada nas escolas; nossas falas que muitas vezes não são escutadas por mais ninguém além de nós mesmos; nossos escritos que recém começaram a chegar como referencial nas universidades:

[...] o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido, o ato de autorização para quem fala. Eu só posso falar, se a minha voz for ouvida. Mas ser ouvida vai para além desta dialética. Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem. [...] Tal demarcação de espaços introduz uma dinâmica na qual Negritude significa “estar fora de lugar”. Dizem-me que estou fora do meu lugar, como um corpo que não está em casa. Dentro do racismo, corpos Negros são construídos como corpos impróprios, abjetos, “deslocados” e logo, como corpos que não pertencem” (KILOMBA, 2016, p. 3- 6).

Se não ensinam sobre nossa história, se não escutam o que falamos e não consideram nosso referencial teórico, não nos enxergam. Se não nos enxergam, não pertencemos. Assim seguimos em uma constante busca por visibilidade e representatividade para nos sentirmos pertencentes a sociedade que nos invisibiliza.

Então neste momento escrevo um pouco mais sobre minhas vivências no ensino superior. Cursei quatro anos de uma graduação em dança, ao longo destes quatro anos

os raros referenciais negros que tive na faculdade foram na disciplina de “Danças do Brasil”, com textos escritos a partir das perspectivas da cultura popular e folclore, como se os conhecimentos das danças e artes afro-brasileiras não fossem estudados também a partir de outras perspectivas. Foram quatro anos que estive ali, mas poucas vezes pertenci, poucas vezes consegui me destacar e ter algum tipo de protagonismo, e por vezes meu conhecimento em dança afro não tinha espaço, por não ser visto como um conhecimento válido para aquele meio. Em quatro anos eu apenas me moldei para estar dentro dos padrões coloniais impostos pela universidade, algumas vezes tentando falar, mas sem ser ouvida, com a sensação de não ser suficiente para ocupar aquele espaço.

Ao chegar no mestrado com a intenção de pesquisar sobre dança, representatividade e empoderamento da mulher negra, encontrei um espaço no qual escutam o que falo, valorizam e contribuem com meu conhecimento, um real espaço de pertencimento. Porém, ainda existem resquícios da sensação de insuficiência sentida durante a graduação, como achar constantemente que os trabalhos que realizo não estão bons até que alguém que esteja em um nível mais avançado fale que está bom, assim tendo a sensação de que meu trabalho foi legitimado. Outros colegas negros também relataram ter esses mesmos sentimentos e a necessidade de aprender a confiar no valor do próprio conhecimento.

[...] o conceito de conhecimento está intrinsecamente relacionado à raça, gênero e poder. [...] não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. [...] Para descolonizar o conhecimento, temos que entender que todos/as nós falamos de tempos e de lugares específicos, a partir de realidades e histórias específicas. Não existem discursos neutros (KILOMBA, 2016, p. 3- 6).

Para pensar um pouco mais sobre o lugar do qual escrevo este trabalho, acredito ser importante mencionar as noções de identidade negra e Negritude, utilizando os conceitos propostos por Kabengele Munanga. Estes conceitos estão intrinsecamente ligados às ideias de representatividade, empoderamento e visibilidade, que estão presentes nos processos de construção de identidades negras e negritude dos indivíduos negros.

Se o processo de construção da identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e “outros”, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados (MUNANGA, 2009, p. 11).

A identidade negra, portanto, não é única, pois “a identidade possui uma diversidade contextual, que por isso não pode ser tratada e analisada de forma fechada”

(MUNANGA, 2009, p.11). Ser negra me identifica, mas ser mulher também, além de artista da dança, brasileira, pesquisadora, entre outros aspectos. E essas identidades foram sendo construídas ao longo da minha trajetória de vida, conforme eu me percebia e me identificava em determinados contextos. E me identificar como mulher negra me faz buscar por representatividade e lutar para que essa representatividade tenha visibilidade, pois esse é um dos caminhos mais diretos para que outras pessoas negras tenham consciência da sua negritude, principalmente num país como o Brasil, que carrega um histórico de tentativa de embranquecimento da população e o mito da democracia racial.

A negritude não é essencialmente de ordem biológica[...] a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga de uma maneira ou de outra todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos povos portadores da pele negra que de fato são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso, de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Lembremos que, nos primórdios da colonização, a África negra foi considerada como um deserto cultural, e seus habitantes como o elo entre o Homem e o macaco. Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a negritude deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas” (MUNANGA, 2009, p. 20).

A falta de representatividade no decorrer da minha vida nos ambientes em que estudei e que narrei no início desse trabalho, faziam eu me sentir inferior e querer me equiparar a ideais brancos de cor, cabelo, pensamentos, estéticas, poéticas. Essa busca por estar dentro dos padrões só acabou quando comecei a conviver e ter o referencial de muitas outras mulheres negras em um grupo de dança afro, o que me permitiu acessar a minha negritude.

Entre os problemas específicos do negro...alienação do seu corpo, de sua cor, de sua cultura e de sua história e conseqüentemente sua “inferiorização” e baixa estima; a falta de conscientização histórica e política, etc. Graças a busca de sua identidade, que funciona como uma terapia do grupo, o negro poderá despojar-se do seu complexo de inferioridade e colocar-se em pé de igualdade com os outros oprimidos, o que é uma condição preliminar para uma luta coletiva. A recuperação dessa identidade começa pela aceitação dos atributos físicos de sua negritude antes de atingir os atributos culturais, mentais, intelectuais, morais e psicológicos, pois o corpo constitui a sede material de todos os aspectos da identidade (MUNANGA, 2009, p. 19).

Ao perceber que minha experiência como mulher negra não é única e que várias mulheres negras passaram pelas mesmas experiências e sensações de não-

pertencimento, dou-me conta da necessidade e importância de também me reconhecer como parte de uma identidade cultural.

[...] Componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva a saber: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo. [...] Fator histórico: é a razão pela qual cada povo faz esforço para conhecer sua verdadeira história e transmiti-la às futuras gerações. Também é a razão pela qual o afastamento e a destruição da consciência histórica eram uma das estratégias utilizadas pela escravidão e pela colonização para destruir a memória coletiva dos escravizados e colonizados (MUNANGA, 2009, p. 12-13).

Sendo assim, meu pensamento corrobora com MUNANGA (2009, p. 15) quando diz que “a identidade de um grupo funciona como uma ideologia na medida em que permite a seus membros se definir em contraposição aos membros de outros grupos para reforçar a solidariedade existente entre eles”. E nesses processos de construção de uma identidade negra e identidades culturais, passamos também pelo processo de empoderamento.

Sobre empoderamento realizo aqui um breve relato de um exercício que desenvolvi na disciplina que cursei no primeiro semestre de mestrado “Discursos e práticas de Criação Cênica”. No final da disciplina foi solicitado que cada aluno propusesse para a turma um exercício que tivesse a ver com a sua pesquisa, pensei na questão do ver e ser visto tendo como embasamento o texto “Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena” de Evani Tavares Lima.

O exercício começou com cada um dos participantes olhando-se no espelho por cinco minutos, percebendo e investigando como dar ênfase para a sua melhor característica física. Após esta primeira etapa os participantes foram divididos em dois grupos, os observadores e os observados. Os observadores apenas tinham o dever de olhar, os observados precisavam se fazer vistos e conseguir capturar a atenção do maior número de observadores por cinco minutos, apenas destacando a sua melhor característica. É uma espécie de jogo de vitrine e comprador, depois os grupos invertiam os papéis. Mesmo que na primeira etapa o exercício fosse mostrar aquilo que era considerado a melhor característica, havia a questão do tempo muito longo, que gerava certo desconforto que proporcionava modificações no estado corporal conforme o tempo passava. A segunda etapa seguiu a mesma dinâmica dos dois grupos, porém a característica que deveria ser o destaque era a de que cada participante considerava como a mais feia e foram apenas três minutos para cada grupo. Apesar de ser um tempo mais curto, os participantes relataram que foi mais difícil, talvez pela necessidade de encarar e descobrir como valorizar algo que nos deixa desconfortável, características que já receberam diversas críticas negativas, que não são aceitas e por algumas vezes nos

fazem sentirmos diminuídos perante a sociedade. Com este exercício busquei gerar uma reflexão acerca de como reconhecer e aceitar aquilo que em nós é invisibilizado, pois são considerados pelos padrões sociais nos quais estamos inseridos, como feio ou ruim. E a partir daí penso a questão do empoderamento da mulher negra, como um processo de reconhecimento, de aceitação e de entendimento.

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento, autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade [...] (BERTH, 2019, p. 14).

O texto “Poéticas e Processos Criativos em Artes Cênicas: algumas notas a respeito”, de Evani Tavares Lima (2017), apresenta questões referentes à realização de um discurso negro no processo criativo, nos contextos político, artístico e pessoal, refletindo sobre pontos que influenciam nas proposições estéticas tendo como fundamento as culturas negras. A autora também traz exemplos de sua prática como artista pesquisadora-docente, discorrendo sobre um processo criativo em artes cênicas, do qual ela utiliza como ferramentas a narrativa pessoal referente ao seu processo de empoderamento como mulher negra. Então aparece um pouco da sua história e relação com o espelho e como incorporou isso no seu processo criativo.

De início, gostaria de compartilhar uma pequena intimidade: durante boa parte de minha vida sofri com baixa autoestima, de tal modo que não conseguia me olhar no espelho. Esse pequeno e profundo objeto era meu inimigo e não era fácil para mim admitir esse fato tão triste. Em minha narrativa pessoal, esse eu-espelho era o “bicho da cara preta”; a figura fantasmagórica que toda criança aprende a odiar desde o berço. Esse foi um dos inimigos a enfrentar que emerge durante um processo de elaboração de uma fala no Ateliê Acadêmico, “Relações entre os gêneros refletidas nas obras de arte contemporâneas [...] A essa altura, o espelho já não me amedrontava, ao contrário, servia como mote para criação por tudo que representava, semântica e simbolicamente em minha história e dos meus irmãos e irmãs. Não tinha mais medo, mas um “prato cheio” de possibilidades. [...] O intuito é a realização de um passeio por si, trazer para dentro o que, em alguns processos, pode ser deixado de lado. Em se tratando de artistas negros e negras, não é incomum ser obrigado a exilar-se ou a migrar de seus territórios de pertencimento para poder se adequar aos padrões ditados por referenciais brancos europeus. (LIMA. 2017, p. 114- 115).

O relato acima foi o que inspirou a proposta do exercício com o espelho, buscando gerar reflexões acerca desses questionamentos. Reflexões estas que se relacionam com o texto “Descolonizando o conhecimento” de Grada Kilomba, no qual a autora discorre sobre o falar e ouvir e como se dão essas relações a partir de uma perspectiva decolonial, então percebo uma forma de relacionar isto ao ver e ser visto. Quando falamos e somos ouvidos existe uma sensação de pertencimento a determinado espaço, assim como



acontece quando somos vistos ou representados, e ao nos sentirmos pertencentes passamos a opinar e alcançar influência e poder nos espaços.

Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassasse todas as áreas da formação de um indivíduo e todas as nuances que envolvem a coletividade. Do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2019, p. 153).

Então aqui escrevo sobre minha escolha por falar apenas das mulheres negras na dança, partindo da necessidade de pesquisar a partir da minha perspectiva de mulher negra na área, considerando as especificidades da mulher negra no contexto social geral e abordando o conceito de interseccionalidade.

A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto. [...] Mulheres negras possuem uma situação em que as possibilidades são ainda menores - materialidade! - e, sendo assim, nada mais ético do que pensar em saídas emancipatórias para isso, lutar para que elas possam ter direito a voz e melhores condições. Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica (RIBEIRO, 2018, p. 43- 45).

A pesquisa é guiada pelo conceito de interseccionalidade cunhado por Kimberle Crenshaw em 1989, para ajudar a descobrir como lidar, no meio jurídico, com as especificidades e reivindicações das mulheres negras, que não se restringem somente nas questões raciais ou nas de gênero, mas sim no encontro das duas e tantas outras. Para melhor entender o conceito de interseccionalidade o vídeo: *TED: The urgency of intersectionality | Kimberlé Crenshaw*<sup>10</sup>, link disponibilizado em nota de rodapé.

No Brasil atualmente o conceito de interseccionalidade é estudado por Carla Akotirene, que escolho como principal referencial para este conceito por abordar uma perspectiva da qual faço parte - mulher, negra, brasileira.

O pensamento interseccional nos leva reconhecer a possibilidade de sermos oprimidas e de corroborarmos com as violências. Nem toda mulher é branca, nem todo negro é homem, nem todas as mulheres são adultos heterossexuais, nem todo adulto heterossexual tem locomoção política, visto as geografias do colonialismo limitarem as capacidades humanas (AKOTIRENE, 2019, p. 45).

A partir deste conceito de interseccionalidade conseguimos perceber que as mulheres negras se encontram no meio de uma “encruzilhada de opressões”, são atingidas pelo racismo e machismo. Na hierarquia social do “colonizador” são as últimas: Homens brancos > Mulheres Brancas > Homens Negros > Mulheres Negras.

<sup>10</sup> Vídeo Kimberlé Crenshaw: <https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o>

Se, para Simone de Beauvoir, a mulher é o Outro por não ter reciprocidade do olhar do homem, para Grada Kilomba, a mulher negra é o Outro do Outro, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade[...] por serem uma espécie de carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade [...] Mulheres negras nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens, e exerceriam a função de Outro do Outro (RIBEIRO, 2018, p. 40).

Trago nesta reflexão o livro “Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade” (2013), de bell hooks, no qual ao longo de quatorze ensaios a autora aborda diversas perspectivas da relação professor/aluno na sala de aula, considerando suas experiências de vida, contextos nos quais esteve inserida e a epistemologia normativa predominante no meio acadêmico. Dentre estes ensaios um específico me chamou a atenção “Teoria como prática libertadora” que discorre sobre a teoria como um local de cura para mulheres negras (hooks, 2013, p. 85), algo que está diretamente relacionado com a temática desta pesquisa.

Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura. (hooks, 2013, p. 83).

Mulheres negras convivem diariamente com o racismo e machismo desde o início de suas vidas, nos mais diversos espaços cotidianos. Somos excluídas, ignoradas, silenciadas, invisibilizadas e precisamos aprender a viver com isso e lutar contra isso. Muitas vezes encontramos locais de resistência e sobrevivência na teoria, onde conseguimos certa legitimação de nossas existências e vivências, para além de legitimar também conseguimos compartilhar nossas experiências, tanto com outras mulheres negras como com a comunidade em geral. No decorrer deste ensaio hooks (2013) também traz alguns relatos de sua infância sobre sua relação com seus pais, que se sentiam intimidados por ela ser extremamente questionadora.

Imagine, por favor, esse jovem casal negro que batalhava antes de tudo para realizar a norma patriarcal (de a mulher ficar em casa tomando conta do lar e dos filhos enquanto o homem trabalhava fora) embora esse arranjo significasse que, economicamente, eles sempre viveriam com menos. Tente imaginar como era a vida para eles, cada qual trabalhando duro o dia inteiro, lutando para sustentar os sete filhos e tendo que lidar com essa criança incansável que, com um brilho no olhar, questionava, ousava desafiar a autoridade masculina, se rebelava contra a própria norma patriarcal que eles tanto tentavam institucionalizar. Eles deviam ter a impressão de que um monstro havia aparecido entre eles na forma e no corpo de uma criança – uma figurinha demoníaca que ameaçava subverter e minar tudo o que eles buscavam construir. Não admira, então, que a reação deles fosse a de reprimir, conter, punir. Não admira que a Mamãe volta e meia me dissesse, irritada e frustrada: “Não sei de onde você veio, mas bem que eu gostaria de mandá-la de volta para lá!” (hooks, 2013, p. 84).

bell hooks relata todas essas repressões que sofreu dentro de sua própria casa, por pais que apenas buscavam se adequar a um padrão social exigido pela sociedade

norte-americana racista e repressora da época. Hoje é cada vez mais comum, na sociedade brasileira, mulheres negras, que não sofrem essas repressões em casa e muitas vezes, ao contrário, são incentivadas desde pequenas, em família, a lutar contra essas normas patriarcais racistas. Porém, em nosso caso a repressão acontece em maior escala e muito mais violenta, em todas as estruturas sociais e do próprio Estado, que não aceita que as chamadas “minorias” estejam cientes, conscientes e reagentes a toda a discriminação, exclusão, formas de apagamento promovido contra negros e negras desde o processo de escravização. E considerando esse contexto podemos observar/vivenciar a teoria como para além de lugar de cura e compartilhamento, como lugar de escuta, também de denúncia e ainda como lugar de prática.

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas – um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra (hooks, 2013, p. 85-86).

No caso da experiência de mulheres negras a teoria e prática já são intrinsecamente ligadas, pois escrevemos a partir daquilo que vivenciamos e essa teorização tem efeito direto nas nossas experiências futuras e no meio em que vivemos. Através da escrita compreendemos nossos contextos e percebemos novas possibilidades. Conceição Evaristo, mulher negra, pensadora e escritora, já nos apresentou o conceito de “Escrevivência” que consiste justamente nesta escrita, teorizada e conceituada, a partir das próprias vivências.

E se para mulheres negras em geral a teoria e prática já andam juntas, para as mulheres negras na dança acredito que a teoria e prática se entrecruzam, se confundem e se mesclam em uma coisa só, tornando esse dualismo quase que inexistente.

Ao considerar estas perspectivas chego à decisão de que para esta dissertação o foco é pesquisar estas três mulheres negras a partir de suas práticas teóricas escritas, considerando suas histórias e contextos de vida, para melhor entender os caminhos que levaram cada uma delas às pesquisas que tiveram como frutos seus textos acadêmicos. Insisto nesse enfoque nos textos acadêmicos/científicos/artísticos, pela urgência em chamar atenção para essas mulheres como referenciais teóricos em dança, artistas, autoras e intelectuais negras. Na tentativa de mostrar que estamos prontas para fazer parte da bibliografia nos currículos de ensino superior e reafirmar mais uma vez esses espaços que nós, mulheres negras, também ocupamos e podemos ocupar no meio acadêmico.

## **2 NADIR, INAICYRA, AMÉLIA**

Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão e Amélia Conrado. Neste trabalho (e também para além dele) acredito ser importante mencionar o nome delas sempre que possível para que fique gravado e cada vez mais pessoas reconheçam esses três nomes. Em decorrência disto optei por sempre que for citar textos dessas três mulheres nesta pesquisa utilizar seus sobrenomes seguido de seus primeiros nomes, exemplo: (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 61). Nadir, Inaicyra e Amélia, três mulheres negras, nordestinas, artistas, professoras universitárias e pioneiras no ensino superior em dança no Brasil. Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão e Amélia Conrado, exatamente nessa ordem, também foram as minhas primeiras referências de mulheres negras que escrevem sobre dança. Nadir Nóbrega eu descobri quando estava no último ano de graduação em dança e comecei a buscar o que existia de referencial sobre dança afro/dança negra e me deparei com o texto “O corpo e a dança negra no cenário artístico soteropolitano” (2005).

O nome de Inaicyra Falcão eu li pela primeira vez quando comecei a pensar no anteprojeto de mestrado e fui ver os referenciais do trabalho de conclusão de curso da minha irmã. Lá estava o livro “Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2002) e minha irmã possuía uma cópia deste livro.

Já Amélia Conrado, eu conheci no primeiro semestre de mestrado, na disciplina “Estudos Avançados em Artes Cênicas” ministrada pela professora Suzane Weber, na qual nós lemos o texto “Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica” (2017), e na semana seguinte Amélia Conrado esteve em Porto Alegre para uma banca de mestrado e para ministrar duas palestras sobre seus trabalhos. Com cada uma delas eu tive um breve contato inicial que já foi o suficiente para perceber a importância que cada uma tem para dança brasileira e motivar uma pesquisa embasada em seus pensamentos. Neste capítulo apresentarei quem são essas mulheres, suas trajetórias na dança e temáticas de pesquisa. As informações contidas neste capítulo foram retiradas dos currículos das autoras na Plataformas Lattes, do site da autora Inaicyra Falcão e de seus textos.

## 2.1 Nadir Nóbrega Oliveira

Nadir nasceu em Salvador – BA, e foi uma das primeiras mulheres negras a ingressar na graduação em dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1975. Após fez três especializações, uma em 1981 em Metodologia do Ensino Superior (Faculdade de Educação da Bahia), em 1997 em Artes da Dança (UFBA) e em 2001 em Desigualdades Raciais e Educação (UFBA), nessas três especializações seus trabalhos de conclusão foram voltados para as questões da dança e dança negra. Em 2005, entrou no mestrado em Artes Cênicas na UFBA no qual pesquisou as práticas em dança de Clyde Morgan (um dos pioneiros da dança afro no Brasil). E em 2009, entrou no doutorado em Artes Cênicas, também na UFBA, e realizou uma pesquisa sobre os blocos afro de Salvador. Nadir também atuou como professora na Universidade Federal de Alagoas, atualmente está aposentada.

Ao observar sua carreira acadêmica e fazer uma breve análise em seus textos observo que suas temáticas de pesquisa carregam um enfoque nas questões das danças afro-brasileiras e do corpo negro/estética negra. Para aprofundar mais este trabalho nas temáticas de pesquisa de Nadir Nóbrega, escolhi escrever sobre quatro textos da autora: *“O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano”* (2005), *“Por que não eu? Reflexões sobre a dança afro para a aplicação na Lei 11.645/2008”* (2016), *“Tentando definir a estética negra em dança”* (2017), *“Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afrobrasileiras”* (2005).

### 2.1.1 O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano

O texto *“O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano”* foi escrito por Nadir Nobrega de Oliveira em 2005 e foi publicado na Revista Palmares. A escolha por escrever sobre este texto da autora acontece porque ele foi o primeiro texto de Nadir Nóbrega com o qual tive contato em 2017, no final da minha graduação em dança, quando comecei a buscar por referenciais de professoras negras na dança. Mesmo sendo um texto breve e “antigo”, é um texto que para mim foi muito marcante, por me possibilitar ter uma ideia mais detalhada sobre como era o meio da dança em um estado tão distante e importante para a história da dança no Brasil, afinal, em Salvador – BA, na UFBA (Universidade Federal da Bahia), foi criado o primeiro curso superior em Dança no Brasil nos anos 50.

A autora inicia o texto escrevendo que nele busca abordar as questões que cercam o corpo e a dança negra em Salvador, contextualiza o leitor de que Salvador é uma capital na qual a maior parte da população são pessoas negras e mestiças, que foi o lugar onde

foi fundado o primeiro curso de dança do país, se tornando um local de referência para as discussões sobre dança na América Latina. Em seguida Nadir Nóbrega ainda faz uma contextualização referente aos estudos que vem realizando em suas pesquisas, citando Jean-Marie Pradier (1996), para explicar a Etnocenologia e destaca a perspectiva que aborda no decorrer do texto, conforme a citação abaixo.

Meus estudos são baseados na Etnocenologia, pois compreende o “estudo dos elementos que constituem os modelos sistêmicos das práticas e dos comportamentos espetaculares organizados” (PRADIER, 1995 p. 9). No caso em estudo, abordarei como o corpo negro considerado por alguns como lindo, forte, sensual e espetaculoso, um corpo desejado, também odiado e diabolizado por outros. Ainda apresentado e visto assim como também as manifestações artísticas criadas e mantidas por negros são consideradas folclore inclusive nos meios academicistas, espaços que ainda perpetuam o Nomos eurocêntrico, orientados pela cultura ocidental hegemônica onde pensam o sagrado e profano como antagonicos (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 61 – 62).

A questão da folclorização das culturas e manifestações populares, nos mais diversos meios, ainda aparece mais algumas vezes no decorrer do texto como um ponto muito importante a ser pensado e discutido, mesmo que atualmente (2020) isto ocorra de forma mais sutil, porém recorrente e atuando como reforço para a cultura eurocêntrica.

Nadir Nóbrega ainda escreve sobre a presença e a força da dança e outras artes na tradição africana e como nossos ancestrais negros tinham um cotidiano social intrínseco às artes. E então a autora apresenta algumas das manifestações culturais “herdadas” pelos afrodescendentes e a sociedade enxerga como folclore, mas nas palavras da autora, são manifestações “incorporadas como parte legítima da cultura nacional” (p. 62). Citando seu livro, “Dança-Afro – Sincretismo de movimentos” (1992), a autora ainda reflete sobre grupos de dança afro de Salvador que se expressam como quem “faz coisa de preto” e cita Pierre Bourdier (1996), para falar brevemente sobre a discriminação racial no meio artístico que deveria não ser forte.

E assim retorna a questão da folclorização da arte afro-brasileira, que apesar de passar por este processo, alcança espaços de propaganda no turismo e no meio artístico e, desta forma, “através da sua dança e estética revidam a discriminação sofrida” (p.62). Citando novamente seu livro (1992), Nadir Nóbrega relembra no texto as discriminações referentes aos corpos negros na dança, principalmente sobre a incompatibilidade desses corpos com o balé. A autora então escreve: “Em Salvador é vantajoso ser negro no espaço artístico” (p. 62). Para melhor entender o porquê dessa frase, uma nota de rodapé sugere ler Livio Sansone (1996), onde é abordada a questão sobre o mercado artístico em Salvador – BA, no qual as companhias profissionais constantemente buscam por bailarinos negros. Continuando o texto é elaborada uma reflexão acerca da

desvalorização das artes afro-brasileiras no Brasil, com destaque para Salvador – a autora escreveu este texto em 2005 e hoje, em 2020, por vezes ainda vivenciamos essa desvalorização. No texto Nadir Nobrega citou principalmente a ausência de livros atualizados sobre estas artes afro-brasileiras, hoje existem muitos mais livros e artigos, porém muitas vezes eles não chegam a circular pelos meios universitários e artísticos.

Mais uma vez é abordado no texto a questão da presença e importância das artes nas sociedades e evidenciando essa presença em Salvador nas festas e blocos afros.

Em Salvador a dança está imbuída de um gestual e de um dinamismo próprios, cuja simbologia não pode ser dissociada de sua matriz cultural, em especial a africana, onde o dançar se traduz como poder de comunicação em sentidos mais profundos. (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 62 – 63).

A autora ainda escreve sobre alguns elementos marcantes dessa estética afro-brasileira, destacando as danças sociais e religiosas de Salvador - BA, refletindo sobre a dança como “forma de comunicação não verbal da cultura afro-brasileira” (p. 63) que contribui na perpetuação de conhecimentos históricos sobre os afrodescendentes baianos. Nadir Nóbrega também rememora algumas apresentações de danças afros, nas quais é possível perceber que essas danças vão muito além dos padrões das “danças acadêmicas” eurocêntricas, com movimentações livres pelo espaço e quadris requebrando em sincronia com os braços, mas sem os códigos do balé clássico.

O próximo ponto abordado pela autora no texto é a proximidade dos grupos artísticos com o Candomblé, no qual os artistas encontram muitas inspirações, materiais para criações e movimentos das danças dos orixás que podem vir a ser repensados e ressignificados por bailarinos e coreógrafos, assim como elementos simbólicos da religião que são também utilizados como figurinos e cenários. O texto é encerrado trazendo uma reflexão sobre a dificuldade das produções estéticas negras serem consideradas arte, mesmo que nessas produções, com destaque para a dança, é possível encontrar harmonizado “a interdisciplinaridade, a história, a antropologia, a religião, a geografia e outras áreas...” (p. 63). E por fim, a autora escreve:

O corpo negro retrata a possibilidade na qual através da dança e da estética mostra-se presente no mundo, representando a filosofia de uma civilização sustentada por fundamentos rituais e mitológicos de cunho religioso. Um corpo que a tradição ocidental desenhava como apropriado apenas para o trabalho, convencionalmente representado com depósito de qualidades e sentidos negativos e desprestigiados, reinscreve a diferença com dignidade e altivez, impondo-se como signo da individualidade (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 63).

A citação acima reforça mais uma vez a relevância desse breve texto de Nadir Nóbrega de Oliveira, que nos traz tantas informações e nos convida a pensar sobre o corpo negro e as danças afro-brasileiras como forma de resistência às discriminações e

como um meio de manutenção das identidades afro-brasileiras, através das manifestações culturais que carregam as histórias dos nossos ancestrais.



## 2.1.2 Por que não eu? Reflexões sobre a Dança Afro para a Aplicação na lei

### 11.645/2008

A escolha de trazer para esta pesquisa o texto “Por que não eu? Reflexões sobre a dança afro para a aplicação na Lei 11.645/2008”, texto de uma palestra realizada por Nadir Nóbrega de Oliveira em 2016, se deu pela naturalidade e nitidez com a qual o texto foi desenvolvido, abordando as questões da identidade negra, representatividade e aplicação da Lei 11.645/2008, relacionadas também a trajetória de vida da autora.

No primeiro parágrafo do texto é realizada uma reflexão acerca dos padrões de beleza e inteligência branco-europeu, que desde a época da colonização se perpetuam através dos séculos e como isso contribui para a invisibilização das pessoas negras nas grandes mídias brasileiras, destacando que o Brasil é um país no qual a população branca está em menor número “do que a soma de pretos, pardos, amarelos e indígenas, segundo o Censo IBGE de 2010” (p. 1). Na sequência a autora escreve que o texto é parte de suas vivências, profissionais e pessoais, e é também uma tentativa de libertação do sentimento de inferiorização, consequência do histórico de séculos de discriminações que a população negra vem sofrendo no Brasil. E reforça que o principal objetivo do artigo é “contextualizar particularidades das culturas africanas e africana-brasileira, especialmente das danças negras” (p. 1).

A autora então começa escrever sobre sua aproximação com as manifestações artísticas e religiosas da cultura baiana, que aconteceu desde quando era criança, no bairro Uruguai em Salvador – BA, onde nasceu, cresceu e participou de grande parte das manifestações culturais da região:

- Sambas;
- Grupos de mascarados;
- Rezas de Santo Antônio, do Senhor do Bonfim e da Nossa Senhora dos

Mares;

- Festas populares da Ribeira;
- Lavagem do Bonfim;
- Ternos de Reis da Lapinha;
- Concursos de quadrilhas;
- Mariscadas;
- Carurus de Cosme e Damião;
- Concursos de twist.

Além das manifestações vivenciadas na sua comunidade, Nadir Nóbrega conta no texto que no decorrer do período em que foi aluna do “Ginásio Estadual João Florêncio Gomes”, sempre esteve perto das artes, participando de recitais de poesia, corais e montagem de painéis artísticos em diversas disciplinas. Ainda relata que as culturas afro-brasileiras sempre lhe chamaram a atenção e estiveram presentes no seu cotidiano. Essa proximidade com as artes e cultura contribuiu para que Nadir, brincando, aprendesse a dançar diversos estilos de dança, o que a conduziu a ingressar na carreira de dançarina profissional aos 16 anos no grupo folclórico Brasil Tropical, com o qual viajou pelo mundo, buscando sempre melhorar suas técnicas na dança moderna e africana.

A autora também escreve sobre sua trajetória como aluna na Escola de Dança da UFBA em 1975, na qual conheceu Clyde Wesley Morgan (uma das principais referências das danças afro no Brasil), que dirigiu o espetáculo “Oxóssi N’Aruanda” no qual Nadir Nóbrega participou durante o 2º Festival de Artes Negras na Nigéria (1977). Nadir ainda escreve sobre a experiência adquirida em arte-educação e coreografias e cita os lugares nos quais atuou ao longo da vida: “Atuei em escolas públicas, teatros, terreiros de candomblé e blocos afro carnavalescos. Estou sempre preocupada com a cultura negra e com povo negro brasileiro” (p. 2).

No parágrafo seguinte, Nadir Nóbrega, relata que em 1991, em Salvador – BA, esteve a frente de seminários que aconteceram na Sala Walter Silveira, que apesar de terem sido muito divulgados, tiveram pouco público, como já era costume dos eventos com a temática da dança afro. Os convidados desses seminários foram nomes marcantes para a Dança Afro, a autora cita alguns exemplos (que mesmo pouco citados atualmente, devem ser considerados referências em Dança Afro):

- Vera Lacerda (Bloco Araketu);
- Edileusa Santos;
- Marcos Rodrigues;
- Dimi Ferreira;
- Conceição Castro;
- Emília Biancardi;
- Guilherme Santos Barboza;
- Carlos Moraes.

Nadir Nóbrega então escreve sobre o seu livro “Dança Afro: Sincretismo de Movimentos” (1991), e destaca que nele busca visibilizar “as ações didático-pedagógicas de mulheres e homens que atuam na dança afro, reconhecendo-os como sujeitos ativos

no tecido social baiano” (p. 2). A autora ainda apresenta cinco pontos que observou no decorrer da pesquisa realizada durante a escrita do livro (p. 3): 1) as dificuldades enfrentadas pela classe artística da dança afro; 2) as manifestações culturais que herdadas do continente africano; 3) a junção das danças afro com dança moderna e balé; 4) a dança afro como atividade social que ajuda a diminuir as desigualdades raciais; 5) A discriminação presente nos meios universitários com as danças populares e afro, destacando a ausência dessas danças nos currículos acadêmicos.

Sobre o conteúdo presente em seu livro, Nadir também escreve brevemente sobre os “três canais energéticos” da dança afro e o que cada um representa, esses três canais são: a cabeça, o tronco e os pés, segundo a autora todos estão interligados e estruturam a dança afro. A partir daí a autora aborda alguns dos aspectos técnicos da dança afro, apontando verbos muito utilizados nas metodologias de ensino e criações coreográficas. Alguns princípios de organização corporal que costumam aparecer nas danças afro, ao falar sobre uma posição específica cita uma nomenclatura dada por Robert Farris Thompson (historiador especializado em arte da África) a “get down”, que segundo a autora seria a postura do orixá Oxalá e da passagem da orixá Oxum para o chão, posturas que são muito recorrentes nas danças afro-brasileiras.

A autora ainda escreve mais uma vez sobre a desvalorização das danças afro como técnica de dança e da insistência dos educadores, principalmente educadores negros, para que esse assunto seja abordado e debatido intelectualmente nos mais diversos eventos. E reitera:

Falar em Dança Afro requer compreensão do comportamento da sociedade imbricada com negros, brancos e indígenas. Existem símbolos e signos específicos da cultura negra (ferramentas e nomes dos orixás em ruas, condomínios, souvenirs etc.), mas que ganham dimensão de mero folclore quando apropriados pela mídia eletrônica e pelo turismo (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2016, p. 4).

A partir deste ponto do texto Nadir Nóbrega começa uma reflexão sobre os entendimentos que alcançou em suas pesquisas, referentes aos Maracatus de Recife como “versões festivas dos reis e rainhas do Congo” (p. 4). Ela exemplifica essa relação com uma citação de Pierre Verger (1980) sobre as interferências das autoridades religiosas nas manifestações culturais. Além disso, destaca que essas manifestações, os Maracatus, sofreram muitas perseguições policiais, mas por terem um “espírito religioso” e seus cortejos serem formados também por religiosos, elas se mantêm até hoje. Então apresenta brevemente no texto alguns dos elementos e instrumentos que compõe os cortejos dos Maracatus e menciona a questão da religiosidade católica relacionada a

tradições de matriz africana, citando o nome de alguns intelectuais que escreveram sobre essas aproximações e entrelaçamentos culturais.

- Artur Ramos (1946);
- Edison Carneiro (1948);
- Gilberto Freyre (1933);
- José Ramos Tinhorão (1997; 2000; 2001);
- Leda Maria Martins (1997);
- Luiz da Câmara Cascudo (1956);
- Pierre Fatumbi (1980; 1981);
- Suzana Martins (1998; 2008).

A autora então adentra no assunto da implementação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, que tornam obrigatória a inclusão das Histórias e Culturas afro-brasileiras e indígenas nas disciplinas da grade curricular do ensino fundamental e médio. Reforça que apesar de todos esses avanços nas discussões étnico raciais, a inferiorização destas manifestações culturais permanece. Nesse mesmo texto, Nadir ainda cita alguns artigos e parágrafos da Lei 11.645/2008 e escreve brevemente sobre a formação da cultura brasileira e as heranças herdadas dos nossos ancestrais.

Herdamos dos nossos antepassados o aprender a dançar e a cantar como aprendemos a falar, e a festa para nós é o espaço no qual reatualizamos e revivemos os saberes ancestrais. Neste encontro luso-banto-sudanês, ibérico e indígena, apesar de suas assimetrias, vão ter sua preponderância na constituição de um corpus de cultura. Na Bahia, estas misturas têm uma marcante visibilidade graças aos nossos ancestrais africanos(OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2016, p. 6 – 7).

O próximo assunto presente no texto é sobre a importância da dança nas culturas dos mais diversos povos, a transmissão de saberes através da dança com ênfase nas expressões de saberes das comunidades-terreiro, rodas de capoeira e irmandades negras religiosas. Ao abordar este assunto, a autora também escreve sobre as separações raciais e culturais. Sobre isso cita Luiz e Silva (1989), e também Roberto Da Matta (1992) ao refletir sobre o racismo científico e miscigenação da população brasileira.

Neste ponto do texto Nadir Nóbrega começa uma discussão acerca da arte como linguagem de comunicação, enfatizando a diversidade estética apresentada pelas sociedades e civilizações. Para compreender essas artes em sua “totalidade” é necessário saber sobre o cotidiano e cultura de quem a produz, lembrando também que na historiografia europeia a arte na maioria das vezes precisava seguir um significado técnico para que fosse aceita e compreensível. Outro destaque neste texto é para a questão da exclusão que a arte africana sofreu por séculos na história da arte ocidental

por sempre ser definida como ritual ou religiosa. Desta forma, o que conduz o texto para uma reflexão sobre a tradição oral, considerando que a arte, a cultura e demais valores civilizatórios das sociedades africanas, assim foram repassados por séculos, sendo possível pensar a tradição oral como um dos caminhos da criação da estética negra.

A Dança afro pode ser caracterizada pelas suas práticas discursivas espiralares, as quais mantêm experiências vividas pelos negros brasileiros como fonte de material chave, apropriada para fazer arte orientadas pelos valores civilizatórios africano-brasileiros: ancestralidade, memória, energia vital/axé, ludicidade, oralidade, circularidade, religiosidade, corporeidade, musicalidade e cooperativismo (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2016, p. 9).

Para abordar mais a fundo as questões da estética negra, Nadir Nóbrega cita as ideias de bell hooks (1995), afirmando que a estética negra se configura como ato político ao se contrapor aos padrões brancos e desafiar noções racistas. A autora ainda escreve sobre os movimentos de cultura revolucionária artística, como “Black Power”, e as problematizações relacionadas ao questionamento da hegemonia das identidades no meio artístico, reforçando e respeitando a questão da diversidade e pluriculturalismo. Em seguida é realizada uma contextualização acerca de quem são as principais pessoas que compõe os grupos de dança afro em Salvador – BA, nos quais a maioria são “mulheres nascidas na Bahia que habitam ou trabalham nos bairros urbanos de Salvador e região, bairros majoritariamente construídos por negros e que convivem com a pobreza” (p. 9).

As nossas ações comprovam que não sabemos só tocar tambor e dançar axé, somos também reconhecidas pela magnitude de um vasto trabalho, interferindo na cultura baiana, a partir da afirmação e recriação de valores e formas originados da cultura afro-brasileira. Essa cultura se expande com o conjunto de mulheres negras e brancas e homens negros e brancos para além dos territórios segregados da sociedade brasileira patriarcal e racista, também sexista, marcada por profundas desigualdades sociais (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2016, p. 9 – 10).

E após a citação acima, a autora inicia uma discussão sobre gênero e raça, citando mais uma vez bell hooks (1995) sobre a complexidade que envolve as relações e interações humanas. Escreve sobre a participação e atuação das mulheres negras nos espaços negros e chega no ponto das opressões racial e de gênero que as mulheres negras sofrem, assim, de certa forma abordando a questão da interseccionalidade, porém sem utilizar o conceito no texto. A autora ainda discorre sobre a forma como algumas dessas mulheres atravessam essas opressões com “as suas danças, seus adereços e penteados, lutando pela tradição dos valores religiosos de matriz negro-africana, assumindo o orgulho de serem cidadãs negras” (p. 10), o que diz muito sobre esse contexto sociopolítico e cultural.

Por fim, Nadir Nobrega relata mais uma vez as desvalorizações pelas quais as Culturas africana e brasileira passam, sendo lembradas só em datas específicas, como no

20 de novembro, o que reforça que essa cultura não pode ser invisibilizada, principalmente em ambiente escolar. A autora ainda destaca que muito antes da implementação da Lei 10.639/2003, em Salvador já existiam espaços educacionais e personalidades que trabalhavam nas suas práticas princípios da cultura africana e indígena. Entre esses lugares e pessoas estavam:

- Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos;
- Escola de Alfabetização Mãe Hilda;
- Escola Municipal Malê Debalê;
- Clyde Wesley Morgan;
- Mestre King;
- Carlos Moraes;
- Rosita Salgado;
- Emília Biancardi;
- E a própria autora, coreógrafa, professora, pesquisadora: Nadir Nóbrega de

Oliveira.

Antes de encerrar o texto, a autora ainda reflete sobre a dança afro que se faz presente nos mais diversos espaços e que ao ser apresentada vai além do entretenimento, contribuindo para modificações socioculturais. Finaliza o texto citando uma música do ex-ministro da Cultura Gilberto Gil (1977). Mas cito abaixo o penúltimo parágrafo do artigo de Nadir Nóbrega, que diz muito sobre o fazer das danças afro-brasileiras e minhas motivações para estar pesquisa:

Mas, quem ensina Dança afro? Quem aprende? O que aprende? Onde aprende? Somos atrizes e atores sociais atuantes nos compassos das batidas dos tambores, remetendo-nos à casa-mãe África, que está presente na minha vida como artista, educadora e ativista social, e nas vidas de outras mulheres e homens, construindo, assim, identidades africanas brasileiras (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2016, p. 9).

### **2.1.3. Tentando definir a estética negra em dança**

O artigo “TENTANDO DEFINIR A ESTÉTICA NEGRA EM DANÇA” foi publicado em 2017, na “Revista ASPAS” do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP). Escolhi escrever sobre este texto por saber da relevância e dificuldade em encontrar textos que discutam especificamente sobre as estéticas negras na dança e por acreditar que como um texto científico, alcança seus objetivos e se configura como uma leitura acessível para pessoas de dentro e de fora do meio universitário.

No resumo do texto a autora escreve que tem como objetivo contextualizar observações acerca de coreografias dos blocos afro carnavalescos “Bankoma”, “Ilê Aiyê”, “Malê Debalê” e “Olodum”, embasando-se nos conhecimentos adquiridos no decorrer da sua carreira artística/universitária. Para começar, a autora escreve sobre suas vivências na juventude e como começou seu interesse voltado para o lado profissional nas artes. Quando já estava no segundo grau, no Colégio Estadual M. A. Teixeira de Freitas (Salvador - BA), em aulas de teatro e filosofia, ela cita o grupo para-folclórico Olodumaré, no qual participou por quatro anos e começou sua carreira profissional na dança. Relata que adquiriu os principais conhecimentos sobre as culturas afro-brasileira e africana, dançando em grupos profissionais e amadores, especialmente no “Grupo de Dança Contemporânea da UFBA”, dirigido por Clyde Morgan (coreógrafo afro-americano).

Nadir Nóbrega também destaca a importância do carnaval na sua trajetória de vida, como transmissão de saber e “resgate” da ancestralidade, o que a motivou a pensar a criação artística a partir desses lugares, e isso a direcionou para elaborar seu projeto de pesquisa para o doutorado relacionado aos “aspectos étnicos dos blocos afro: Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, que constituem uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira presente na Bahia” (p. 36). A autora ainda evidencia seu lugar de pesquisadora que está “do lado de dentro” do objeto de pesquisa, e cita o bloco afro Bankoma, no qual observou as coreografias desenvolvidas por suas alunas a partir da perspectiva da etnocologia de 2006 a 2008.

Sobre o que seria a perspectiva da Etnocologia, é citado Jean-Marie Pradier (1997), que destaca a possibilidade de uma abordagem pluricultural e entendimento a partir das suas experiências. A partir desta perspectiva, a autora aponta “que a espetacularidade das danças negras e dos blocos afros pesquisados não é um sistema codificado de danças ocidentais” (p. 36), como as técnicas do balé clássico, da dança moderna, entre outras técnicas. E escreve sobre as criações em suas aulas:

Nos processos de criação e nas minhas aulas foram considerados alguns princípios básicos da cultura negra, por exemplo, atuar sempre em comunhão com os elementos do sagrado, sem estereotipar ou fingir que se está em transe, pois, para aqueles(as) jovens, o candomblé é a ligação com a ancestralidade (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 37).

O ponto seguinte abordado no texto é a importância sociopolítica das associações culturais carnavalescas, os blocos afro, que também se configuram como “uma das mais importantes expressões da cultura afro-brasileira” (p. 37), principalmente por serem espaços de recriação das memórias ancestrais, de discussões acerca de questões étnico-raciais e de transmissão de conhecimento para suas comunidades. Outro destaque é para o fato desses blocos afro já estarem realizando ações sociopolíticas e culturais em seus

bairros de origem, muito antes da implementação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, sendo esses blocos responsáveis por criações artísticas, formações profissionais e construções de identidades negras no Curuzu, Pelourinho, Itapuã e Portão, entre outros bairros. Na sequência é citado no texto algumas resoluções da Lei 11.645/2008, o que leva a uma reflexão acerca dos processos históricos que contribuíram para a aprovação da Lei – é interessante observar que em seus textos, tanto neste como no anterior, Nadir Nóbrega ao escrever sobre as Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, sempre busca citar algumas partes das leis no texto, direcionando a atenção dos leitores para o que está escrito nas Leis.

Os processos históricos que contribuíram para a implementação da Lei aos quais a autora se refere são: Motim do Maneta (1711), Revolta do Terço Velho (1728), Revolta de Búzio ou Conjuração Baiana (1798) e Revolta dos Malês (1835). Para refletir sobre a necessidade de rememoração e não omissão desses processos históricos, a autora cita Henrique Antunes Cunha Jr (2001). Ainda escreve sobre a Lei 11.645/2008 e a construção da identidade étnico-racial na educação, citando ideias de Kabengele Munanga (1999). A autora inicia sua reflexão sobre o que é a identidade, referenciando sua tese de doutorado (2013) e novamente Kabengele Munanga (1999). E então explica a forma como utiliza o conceito de identidade:

Identidade não é uma descoberta, é também a construção do conhecimento de si, enquanto indivíduo. A identidade não existe sem a presença do outro. É uma categoria de definição e de identificação, ou seja, é a maneira como nos vemos. Quando utilizo o termo identidade, compreendo a dimensão do termo e faço a opção por seu sentido na cultura afro-brasileira (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 38).

Após a reflexão sobre identidade, Nadir Nóbrega escreve sobre espaços importantes de educação pluricultural, como a minicomunidade Oba Biyí (1976-1986), primeira experiência dessas no Brasil, idealizada por Alapini Mestre Didi (Desoscóredes Maximiliano dos Santos, pai de Inaicyrá Falcão) e relacionada ao terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, onde também foi fundada a Escola Eugênia Anna dos Santos. E a Escola Mãe Hilda, fundada em 1988 pela Iyalorisá Mãe Hilda Jitolú, na ladeira do Curuzu e atualmente situada na sede do bloco afro Ilê Aiyê. Nas duas escolas citadas os discentes são ensinados com base nas tradições africano-brasileira e iorubana. A autora ainda escreve brevemente sobre a preparação dos educadores para seguirem as orientações dos Parâmetros Curriculares Nacionais.

Ao retornar a questão da sua análise das estéticas negras em dança, a autora reforça que a sabedoria e cotidiano dos envolvidos nas observações, também foram



considerados como elementos relevantes para as matrizes estéticas negro-africanas/brasileiras, na análise estético-artística realizada. Nesta parte do texto é organizada uma discussão sobre etnocenologia, espetacularidade e a naturalidade com as quais as práticas negras acontecem nos blocos afro, pensando o que a autora chama de “unidade dinâmica” (p. 39) entre “corpo físico, emocional, espiritual e intelectual”, se embasando nos estudos de Armino Bião (2001), Suzana Martins (2008), e menciona Robert Farris Thompson sobre “filosofia holística”.

Então, Nadir Nóbrega escreve sobre outros artistas brasileiros que contribuíram para as “construções identitárias latino-americanas”, que as obras de certa forma questionavam a estética artística europeia predominante na arte e literatura brasileira, como Mário de Andrade, Anita Malfatti, maestro Heitor Villa-Lobos, nomes que tiveram como frutos de suas práticas a realização da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo (de 13 a 18 de fevereiro de 1922).

Sobre Villa-Lobos, destaca suas contribuições para a música popular brasileira, buscando que suas composições estivessem nas escolas e cotidianos brasileiros, a autora cita sua pesquisa sobre a Dança afro (1991) na qual apresenta algumas composições de Villa-Lobos. Outro destaque da autora vai para Mário de Andrade e suas obras sobre o movimento modernista, música brasileira e artes plásticas em seu livro “Danças dramáticas do Brasil” (1982). Referente à Semana de Arte Moderna (1922), Nadir Nóbrega escreve que a partir deste marco começou a ser pensado no país a possibilidade de elaboração de uma arte nacional de estética própria. Não há registros que mencionem a dança neste processo, sobre isto é citado o Pereira (2003) que escreve que as primeiras escolas de dança no Brasil foram fundadas em 1927 (Rio de Janeiro) e 1932 (São Paulo).

A autora ainda menciona como a Semana de Arte Moderna e a busca por uma estética brasileira nas artes afetou o ensino de artes nas escolas, principalmente nas aulas de música, em que foram adicionadas músicas folclóricas e hinos. Ao relacionar isso com as questões étnico-raciais, Nadir Nóbrega destaca o surgimento da Frente Negra Brasileira (década de 1930), e do Teatro Experimental do Negro (TEN) fundado em 1944 no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento (artista visual, ator, senador e professor).

Essas entidades estimularam o entendimento de ser negro e negra e de sermos respeitados e respeitadas, como seres humanos e todo o nosso legado, pela arte, pela educação e cultura brasileira. O TEN teve várias atividades, no Rio de Janeiro e em São

Paulo, influenciando anos depois a comunidade negra baiana, com seus concursos de rainha e peças teatrais (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 40).

Nadir Nóbrega cita Márcio José de Macedo (2006), que considera que entre os dias 26 de agosto e 04 de setembro de 1950, aconteceu o I Congresso Negro Brasileiro, no Distrito Federal, evento no qual estiveram presentes diversas personalidades negras, incluindo Katherine Dunham. O que leva a necessidade de destacar a série de eventos promovidos pelo TEN com colaboração de Mercedes Baptista (dançarina e coreógrafa afro-brasileira), buscando realizar intercâmbios culturais entre Estados Unidos e Brasil.

Então no texto é contada brevemente a trajetória de Mercedes Baptista, nome importantíssimo para as danças afro-brasileiras, que segundo Paulo Melgaço da Silva Júnior (2007), em uma aula de Katherine Dunham foi convidada a ir para os EUA como dançarina. Ao retornar para o Brasil desenvolveu o Balé Afro-brasileiro, criando diversas coreografias marcantes que foram apresentadas pelo Brasil, tendo colaboração de Joãozinho da Gomeia (babalorixá baiano e outro nome importante para as danças afro-brasileiras, porém pouco lembrado). A autora ainda reflete sobre as dificuldades pelas quais os dançarinos negros profissionais passavam na década de 40, considerando as dificuldades que ainda são encontradas nos dias atuais e destaca alguns dos alunos de Mercedes Baptista, da Escola de Dança em Copacabana no Rio de Janeiro. Tais alunos conseguiram ter sucesso na carreira artístico-profissional, os quais a autora conheceu quando dançava no grupo Olodumaré, esses são: Marlene Silva, Isaura de Assis, Carlos Moraes e Domingos Campos.

Outro assunto abordado é a relevância da contribuição do Tropicalismo para a organização de uma cultura brasileira, na década de 60, apresentando questões estéticas e políticas revolucionárias, segundo a autora, tendo como líderes os baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso. Este movimento cultural nos seus mais diversos aspectos abordava questões relacionadas à diáspora africana e buscavam fortalecer a originalidade do povo brasileiro. A autora relata as lembranças da sua reação ao assistir na televisão pela primeira vez Gilberto Gil com cabelo black power cantando a música “Domingo no parque”. Cita Armando Ferreira Almeida Junior (2010) sobre o que representou o Tropicalismo, uma fusão entre o erudito e o popular. Nadir Nóbrega ainda escreve que o Tropicalismo pode ser considerado um movimento moderno brasileiro, responsável pelo teatro performativo, contribuinte na criação de uma estética negra e que propôs novos entendimentos de corpo. Refletindo sobre corporeidades e o corpo como “objeto de arte”, cita Henry-Pierre Jeudy (2002). E sobre os corpos negros escreve:

A leveza dos corpos quando se apresentam, dançando nesses blocos afro, ao som da percussão, contagia a ponto de provocar sensações e o desejo de dançar. Além disso, os movimentos desses corpos permitem fantasiar o desejo de nos aproximar deles e tocá-los. Nesses corpos negros que dançam, cantam e tocam, ficam nítidas as variações de movimentos corporais, orientadas pelas músicas percussivas. Corpos negros ondulados e dançantes, com os pés paralelos, deslizando na meia ponta e elevando os braços. Ouso afirmar que esses corpos negros, sujeitos da história, alimentam a renovação artística da dança e da música brasileira (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 43).

Após a citação acima, a autora apresenta no texto o subtítulo *Compreensão dos pilares fundamentais e estruturais*, no qual escreve principalmente sobre aspectos técnicos das danças afro-brasileiras. Inicialmente escreve sobre as oficinas que ministrou no bloco afro Bankoma, nas quais estimulava as alunas a criarem a partir das suas realidades e referências pessoais, somadas à incentivos “visando a projeção contemporânea em dança” (p.43), e buscando gerar reflexões acerca do continente africano. Também descreve detalhes dos processos criativos e montagens cênicas, citando Lícia Maria Moraes Sánchez (2010) sobre os elementos chamados “criadores-executantes”, e escreve sobre como conseguiu chegar em práticas dançantes que tiveram sentido, pois as memórias das alunas foram consideradas. Cita ainda Kabengele Munanga (1999), ao destacar que os processos artísticos e pedagógicos desenvolvidos fortaleceram “outras instâncias de comportamentos humanos”, possibilitando uma aproximação com a ancestralidade e apresenta o depoimento de uma das alunas sobre o processo de criação a partir da relação do corpo, memória, história e expressão.

Em seguida Nadir Nóbrega de Oliveira realiza diversas observações e reflexões a partir do livro “A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo” (2008), escrito por Suzana Martins (professora, dançarina e pesquisadora negra), que discute e “define” diversos aspectos estéticos e técnicos das danças de matrizes afro-brasileiras, os quais são chamados no livro de “pilares fundamentais e estruturais”. Esses pilares seriam visíveis tanto nas danças de blocos afro quanto nas danças do candomblé, o que reforça a possibilidade da presença desses elementos nas danças de matrizes afro-brasileiras no geral. Os três pilares apresentados por Suzana Martins em seu livro seriam: a polirritmia, o policentrismo e o holismo. Nadir então explica como esses pilares se organizam e aparecem nas danças. Para uma melhor compreensão dos dois primeiros pilares (polirritmia e policentrismo), cita os estudos de Kariamu Welsh Asante (1985) e destaca que Suzana Martins escreve que o terceiro pilar é fundamentado pela filosofia holística. E escreve sobre as movimentações observadas em danças afro-brasileiras:

Essas ações são coordenações motoras transmitidas oralmente e, aparentemente, de fácil execução, porém, como um “ser de dentro” desses blocos afro, vejo que essas coordenações motoras exigem determinadas habilidades corporais, pois a

polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são componentes executados de forma sutil e, naturalmente, integrados aos movimentos dos corpos negros. São corpos negros que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades e terreiros, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas, do ensino fundamental e médio (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 46).

Ao escrever sobre estes corpos negros que experienciam a dança em seus cotidianos, a autora apresenta uma citação de Leonardo Sebiane Serrano (2010) referente aos estudos de Eliane Rodrigues Silva e Makarios Maia Barbosa (2006), sobre o contexto dos corpos baianos e soteropolitanos. Nadir Nóbrega ainda destaca as referências culturais imbricadas aos corpos, se transformando em uma cultura urbana e popular, gerando na dança compreensões que ultrapassam o entretenimento. E reflete: “são narrativas históricas de um país africano imaginário ou de algum lugar da diáspora africana” (p. 46). De maneira breve e sucinta, a autora escreve como se organizam as apresentações dos blocos afro e afirma que as danças apresentadas se configuram como dança afro-brasileira ou dança afro-baiana, então destaca no texto os elementos técnicos/estéticos e corporais observados como próprios dessas danças, descrevendo-os (p. 47).

A autora também reflete sobre a interdisciplinariedade presente na estética desses blocos afro, destacando a presença intrínseca da música e da dança, mas também a criação de figurinos e adereços, elaboração de penteados e outros pontos que reforçam a ancestralidade afro-brasileira, lembrando que a multiculturalidade e interdisciplinariedade dos blocos afro geram impactos nas mais diversas áreas de conhecimento. Ela acredita que os fundamentos estéticos das artes dos blocos afros são diferentes de estilos como música e dança contemporânea, pois nos blocos afro o “corpo expressa desejos, devaneios e utopias históricas” (p. 47), referindo-se às tentativas de aproximação das memórias ancestrais. Sobre o corpo e o imaginário, referenciando Pradier (1997).

Finalizando o texto, Nadir Nóbrega escreve sobre a impossibilidade de padronizar a estética negra em dança a partir de códigos, destacando-se assim uma estética de elementos multiculturais embasada em alguns princípios.

Ao tentarmos definir a estética negra em dança, não podemos padronizá-las segundo códigos preestabelecidos, como se observa na dança moderna ou no balé clássico, por exemplo. Nesse sentido, o contexto sociocultural e também religioso, tendo em vista que os blocos afro da Bahia, em sua maioria, estão conectados ao candomblé, apresentam uma gama de significados, de movimentos que não se enquadra em nenhuma categoria contemporânea de dança. Ao contrário, a estética negra em dança evolui de acordo com seus próprios princípios técnicos/criativos, que têm outra finalidade, trazem suas experiências culturais cotidianas e seu jeito próprio de dançar, seja no coletivo, seja de forma individual. Os “pilares fundamentais e estruturais” – polirritmia ou múltiplos metros, policentrismo e holismo – apontados por Martins, são realmente visíveis e funcionam como “mola propulsora da estética negra” (MARTINS, 2008), sem, contudo, padronizá-la em códigos de movimento (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2017, p. 48).

Ao ler este artigo é possível observar e refletir sobre os lugares das danças afro-brasileiras no mundo, de onde elas vêm, como vêm, por que vêm e ainda conseguimos entender alguns dos significados que elas carregam/expressam. Passamos a imaginar tantos outros significados, além de concordar com a autora que “essas coreografias possuem importância fundamental para serem incluídas na história da dança mundial, justamente pela espetacularidade das matrizes afro-brasileiras” (p. 48).

#### **2.1.4 Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afro-brasileiras**

O texto “Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afrobrasileiras” foi escrito por Nadir Nóbrega de Oliveira em 2005, para a revista “Diálogos Possíveis”. Esse artigo é muito semelhante ao texto “O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano” (2005), e aborda basicamente as mesmas questões apresentadas no texto “Tentando definir a estética negra em dança” (2017), mas com enfoque direcionado à perspectiva das mulheres negras inseridas nesses meios, principalmente da dança e blocos afro de Salvador – BA. Para isso a autora escolheu realizar uma reflexão acerca da figura das Deusas do Ébano do bloco afro Ilê Aiyê.

Neste trabalho descreve-se como a personagem “Deusa do Ébano”, do evento “Noite da Beleza Negra”, revela-se como expressão através da dança e da estética, como referência para a construção de identidade étnico-racial e a organização dos afrodescendentes contemporâneos. Trata-se de mais uma ação do projeto político da Associação Cultural Bloco Carnavalesco Ilê Aiyê, que é preservar e expandir os valores culturais africanos na Bahia (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 173).

Após o resumo citado acima, a autora inicia o artigo explicando a perspectiva que procura abordar, referente “ao corpo e à dança negra no espaço lúdico de uma entidade sociopolítico afro-brasileira” (p. 174), no caso o Bloco Afro Ilê Aiyê, que na década de 70 criou a figura da “Deusa do Ébano”. Destaca que baseia seus estudos na etnocologia referenciando Jean-Marie Pradier (1995), lembrando que essa perspectiva vai contra o pensamento dualista que costuma pensar corpo e mente como duas coisas separadas. No texto também são lembradas as questões das idealizações acerca do corpo negro, apresentadas no texto “O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano” (2005) e a folclorização das manifestações artísticas afro-brasileiras.

A partir dessa problematização referente a folclorização das manifestações artísticas, Nadir Nóbrega busca realçar a importância do surgimento da figura da “Deusa do Ébano” em Salvador - BA nos anos 70, quando já existia a Escola de dança da UFBA que era um importante espaço de discussões artísticas. Ao mencionar mais uma vez a ausência, em 2005, de estudos nas áreas de performance e dança relacionadas à arte

afro-brasileira, destaca também a escassez de pesquisadores que dominem o assunto sem estarem ligados a cultura popular e cita algumas autoras que já escreviam sobre manifestações afro-brasileiras como arte: Suzana Martins (1995), Lúcia Lobato (2000), ela mesma (1992) e Inaicyrá Falcão (2002). Explica que por sentir a necessidade de estudos na perspectiva artística das danças e performances afro-brasileiras, escolheu realizar o referente estudo sobre as “Deusas do Ébano” do Bloco Ilê Aiyê. Ela cita Margaret Jean Hay (1988), sobre a inacessibilidade e invisibilidade desses referenciais sobre culturas afro.

A autora ainda destaca a ausência desses referenciais no Brasil, principalmente relacionado à mulheres negras e africanas. Lembra que a maioria dos estudos sobre mulheres africanas são escritos por ocidentais, pessoas de fora do contexto que escrevem a partir de suas perspectivas ocidentais, citando novamente Hay (1988). Ainda reflete que “uma questão importante em muitos dos trabalhos é que os ocidentais não dão voz aos sujeitos das suas pesquisas” (p.175), o que evidencia a desvalorização que as culturas e tradições africanas sofrem, não sendo aceitas e consideradas no mundo ocidental. Já nós, afro-brasileiros, herdamos grande parte dessas culturas e passamos por este mesmo processo no Brasil, principalmente quando nossas artes são consideradas folclore. Nesta parte do texto, Nadir Nóbrega também discorre sobre a mesma questão presente nos textos anteriores, a presença das artes nos cotidianos negros e a importância da dança na cultura afro-baiana.

Na visão dicotomizada segundo a qual a razão deve superar a emoção, a arte africana é considerada “coisa de menor valor”, folclore e, quando é citada, trata-se de cunho antropológico, já que estamos tratando exclusivamente de tradição oral. Constatamos as ausências das vozes destes atores e destas atrizes nos artigos e nos textos de profissionais contemporâneos, negros e brancos, que estudam a África (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 175).

Nadir Nóbrega então discorre sobre a objetificação e erotização dos corpos negros, principalmente das mulheres negras, e as tentativas da sociedade em reduzir estes corpos e suas movimentações expressivas a padrões mercadológicos. Para embasar essa discussão são citados Gilles Boetsch e Eric Savarese (1999). Ao pensar essa questão no contexto brasileiro, destaca-se que essa erotização e objetificação feminina acontece de forma quase que naturalizada, como um reflexo de uma “herança colonial, ocidental, branca e masculina” (p.176). E em Salvador – BA, entre os blocos afro, o Bloco Afro Ilê Aiyê foi um dos primeiros a fugir dessa tendência de objetificação das mulheres negras, ao propor a criação da figura da “Deusa do Ébano”, personagem que exalta a luta e o poder das mulheres negras, estimulando a autoestima de mulheres e crianças negras e, assim, promovendo as culturas afro. Nesta parte do texto, apesar de não citar os

conceitos, a autora escreve sobre empoderamento e representatividade negra através da arte. Também sobre a mulher negra na sociedade brasileira e sua luta contra o racismo, escreve:

Nosso propósito, ao falar da mulher negra, é articular suas lutas pela vida cotidiana, profundamente marcada por práticas de racismo fundamentado em teorias e práticas que reforçam, a cada dia, diferentes formas de preconceitos incorporados em discriminações. Elas são parte ativa da força produtiva em diferentes setores da economia. Elas transcendem os limites dos espaços considerados de resistência negra, como as irmandades religiosas, os terreiros de candomblé, os blocos afro, o Tambor de Crioula, os grupos de samba e de sambão, os afoxés, entre outras culturas sociais. (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 176).

Então a autora realiza uma breve contextualização sobre a fundação do Bloco Afro Ilê Aiyê, na década de 70, em meio as opressões sociais no Brasil e intensas repressões policiais. Ligado ao terreiro Ilê Axé Jitolu, como entidade de resistência cultural, o bloco fez a primeira saída em 1974, trazendo para o carnaval histórias e tradições africanas e afro-brasileiras. Seus principais objetivos eram “assegurar um espaço para o lazer e a reconfiguração identitária do grupo étnico” (p. 177).

Nadir Nóbrega escreve: “As nossas mães pretas de fé: resistência da história” e apresenta um verso de Adailton Poesia e Valter Farias, a partir daí passa a discorrer sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira, lugar esse que teria sido construído a partir dos moldes das sociedades europeias do século XIX, criando a imagem da mulher “esposa-mãe-dona-de-casa”. Sobre a idealização dessa imagem a autora cita Peter Gay (1995), e evidencia que essa discussão no Brasil foi realizada por intelectuais que se embasavam nas ideias dos pensadores Jean-Jacques Rousseau e Auguste Comte, em princípios da cultura europeia que inferiorizavam as mulheres. Então chega em uma reflexão acerca dos lugares os quais as mulheres brancas ocupavam, em que a maioria era de classes superiores e tinham acesso à educação, mesmo que em casa, enquanto as mulheres negras eram escravizadas e não possuíam nenhum acesso à educação formal/europeia/branca. E lembra que antigamente as mulheres em sua totalidade eram vistas como “simples objetos de troca por parte dos homens” (p. 178), e que atualmente essa objetificação ainda acontece, mesmo que de maneira mais discreta.

Outra questão apresentada no texto é a homogeneização das mulheres e suas lutas, que contribuiu para um discurso de identidade coletiva na década de 60, o qual desconsiderava as especificidades de cor e classe, como se todas mulheres fossem iguais. As mulheres do Movimento Negro discutem essa questão com o grupo feminista, lembrando que mulheres negras por mais de 300 anos foram escravizadas, consideradas propriedades de homens brancos e sofrendo os mais diversos tipos de violência, a autora

ainda destaca que aquelas que tinham filhos não eram nem sequer consideradas mães e muitas vezes não tinham nem a oportunidade de criar seus filhos, além de serem vistas pelos “senhores” como objeto sexual sofrendo abusos, enquanto mulheres brancas eram amparadas pelos padrões religiosos e morais de pureza. E assim nasceram muitos dos estereótipos que até hoje rodeiam as mulheres negras.

A autora coloca no texto algumas estatísticas que reforçam a ideia de que no século atual grande parte das mulheres negras ainda ocupam espaços de subemprego, assim como homens negros e jovens negros, muitas vezes também não conseguem se dedicar unicamente aos estudos. E lembra que nas famílias negras geralmente as mulheres são as “chefes de família” e por isso se questiona o que mulheres negras e brancas podem ter de proximidade e sobre isso cita Maria de Lourdes Siqueira.

A história oficial e os movimentos feministas omitiram os sistemas patriarcais africanos e os afro-brasileiros, principalmente do Candomblé. A sociedade perversa, a qual, tendo uma estratégia ampla de controle que atinge particularmente a mulher negra em todos os setores da vida social, força-nos a questionar: o que pode existir de comum entre as mulheres de diferentes classes sociais e raciais? (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 179).

O próximo ponto a ser abordado no texto é a luta simultânea das mulheres negras contra o racismo e sexismo – mesmo sem utilizar o conceito, aqui a autora refere-se a interseccionalidade. O sexismo é algo que as mulheres negras enfrentam inclusive entre negros, citando o exemplo de grande parte dos blocos afro em que percussão e canto são, em sua grande maioria, quando não todos, executados por componentes homens, sendo que o acesso de mulheres é dificultado. O racismo está presente em todos os lugares da sociedade, gerando na maioria das mulheres negras sentimentos de inferioridade e autorrejeição, mesmo em mulheres negras que ocupam classes mais altas. Em contraponto as mulheres brancas mesmo as que ocupam as classes mais baixas, ainda se beneficiam de privilégios do grupo étnico branco. E a autora destaca que todas as mulheres (Deusas do Ébano) entrevistadas na elaboração da pesquisa, relatam que nunca tiveram a oportunidade de ocupar espaços de protagonismo em espaços sociais, como a escola, antes do concurso para Deusa do Ébano.

As narrativas são límpidas em afirmar uma ascendência africana e o orgulho é expressado no tom de voz e na postura corporal. Quando comparam o passado com o presente, os olhos delas brilham, sobretudo quando falam do que estudaram sobre as revoltas, quilombos e reinados dos escravizados africanos (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 180).

O subtítulo “A beleza e a realidade da Deusa do Ébano: dançar para não dançar” é a parte do texto em que a autora escreve sobre o surgimento do concurso e as vivências pelas quais a maioria das Deusas passaram, apresentando também relatos. O bloco Ilê



Aiyê criou a “Deusa do Ébano” em 1976, como forma de pensar e romper com o processo de inferiorização do negro e suas culturas, mas só em 1980 com a criação do evento “Noite da Beleza Negra” começou a ganhar um espaço significativo na mídia, destacando a imagem da mulher negra que carrega e apresenta com orgulho a sua ancestralidade africana. A autora então escreve sobre o contexto socioeconômico no qual viviam/vivem a maioria das deusas, mulheres de classe econômica baixa e muitas não chegaram a concluir o ensino médio em razão da necessidade de trabalhar para sobreviver (p. 180). No decorrer do reinado de “Deusa do Ébano”, ela viaja em turnê junto com o bloco se apresentando e fazendo oficinas de dança, às vezes recebendo cachê e às vezes não. Sobre isso, no texto é apresentado o relato da Deusa do Ébano de 2003, Lucinete Calmon, sobre a dificuldade de manter a agenda do bloco como prioridade havendo outros compromissos profissionais, mas apesar da questão financeira, estar como Deusa do Ébano do Ilê Aiyê abre portas para novas oportunidades.

Então a autora retorna a falar sobre o surgimento da ideia da “Deusa do Ébano” que foi pensada por Sérgio Roberto, morador do bairro Curuzu, e Arani Santana, uma das diretoras do Ilê Aiyê, que é sediado no bairro Curuzu. Eles se questionavam sobre a ausência de uma rainha negra que exaltasse a dança afro e estética negra no carnaval de Salvador – BA, e então começaram a pensar sobre como desenvolver esse “processo político de identidade negra”. Destaca que o primeiro concurso para “Deusa do Ébano”, 1976, aconteceu no bairro Curuzu, mas em 1980 a Festa da Beleza Negra ocorreu no Clube Comercial em Salvador, um espaço mais reconhecido na sociedade. Antes de apresentar o depoimento da primeira Deusa do Ébano, Mirinha, sobre a ausência de representatividade na mídia e como o Ilê Aiyê apareceu questionando os padrões de beleza brancos, a autora escreve:

Esta proposta é de extrema importância para a construção da identidade da mulher negra e baiana, expressa através da dança e estética negras. De acordo com Vovô, isto significa um avanço para o movimento negro no que se refere à mulher negra, cada vez mais se assumindo perante esta sociedade racista e desigual (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 181).

Após o relato da primeira Deusa do Ébano, a autora reforça que todas as Deusas do Ébano seguem sendo Deusas, mesmo depois de seus reinados, sendo requisitadas pelo bloco para eventos, principalmente Mirinha, que foi a primeira Deusa do Ébano, “uma mulher que ousou romper as barreiras do etnocentrismo do carnaval baiano” (p. 181). Sendo assim, aparece no texto uma breve discussão sobre do que seria o “belo”, citando ideias de Régis Jolivet (1987), e considerando o entendimento de que:

A beleza é fonte de satisfação que gera o amor e o desejo, pedindo respeito pelo artista que cria e pela sua história. A história do negro é feita de luta e resistência. Resistir sempre, desistir jamais. A Deusa não tem vergonha da sua cor preta, do seu cabelo crespo, dos seus pés chatos e dos seus quadris largos. Trabalhando por este reconhecimento e afirmação da sua especificidade, de sua particularidade geralmente negada, ela enfatiza, afirma e exige o respeito à diferença e, ao mesmo tempo, luta pela existência social igualitária (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 182).

O concurso da Deusa do Ébano então surge como uma forma de empoderamento de mulheres negras. Nesse sentido, a autora ainda apresenta um depoimento da Deusa Lucinete Calmon sobre como começou esse processo de se sentir bela a partir da dança. Destaca a ausência de representatividade negra que as deusas reforçam em seus relatos, observando que muitas não conseguiam encontrar essa representatividade nem em suas famílias, em decorrência dos tantos estereótipos negativos atribuídos aos negros. Em seguida são apresentados os relatos de duas Deusas que passaram pelo mesmo processo de Lucinete Calmon, a “Deusa do Ébano” do ano 2000 (Natalice Santana) e a Deusa de 2002 (Taís Carvalho). Nestes relatos as duas destacam a figura de Negra Jhô (cabeleireira afro muito reconhecida em Salvador) como referência de representatividade e Deusa do Ébano, mais adiante no texto o nome de Negra Jhô aparece novamente como coreógrafa e mentora de algumas deusas.

Nos relatos as deusas ainda refletem sobre o que consideram como belo, e Nadir Nóbrega então escreve sobre a necessidade que as mulheres negras têm de serem consideradas belas para se sentirem belas. Assim a autora aborda as questões das tranças como construção de autoestima e reforço de uma identidade étnica, do embranquecimento a partir do cabelo como tentativa de ascensão social e da liberdade de poder usar o cabelo como quiser (liso, crespo ou trançado). Todas essas questões reforçam que o negro está em constante busca por se encaixar em um ideal de beleza, às vezes europeu e às vezes afrocentrado. Sobre essa questão a autora ainda relata situações que observou pessoalmente em Dakar, Senegal, em 1999, nas quais muitas mulheres negras alisavam seus cabelos, mesmo as tranças fazendo parte da cultura do país e tentavam clarear suas peles, pois seus cabelos e pele retinta eram como uma sentença de solidão.

Nadir Nóbrega então escreve sobre os ideais de beleza europeus e a ideia de beleza negra que o Bloco Afro Ilê Aiyê busca promover através do concurso da Deusa do Ébano, uma mulher negra que não precisa expor seu corpo, nem alisar seu cabelo, mas sim conhecer sobre as culturas afro-brasileiras e africanas, saber dançar o Ijexá, dança que é um dos critérios principais do concurso. Sobre o saber esta dança a autora escreve: “Dançar Ijexá significa assumir a sua identidade, respeitar o Candomblé, ter

conscientização da cor e da sua ancestralidade” (p. 183). Aqui novamente a dança é destacada como comunicação não verbal e meio de transmissão e perpetuação de conhecimentos afro-brasileiros e a autora descreve como se desenvolve a apresentação das Deusas exaltando uma dança espontânea que foge dos padrões europeus codificados para o mercado cultural. E ainda escreve sobre como as artes são fundamentais no processo identitário baiano e como essas manifestações promoviam a integração de etnias escravizadas- nesta parte cita seu texto de 1992.

Outro ponto abordado pela autora é a proximidade das candidatas do concurso “Deusa do Ébano” com o Candomblé, no qual elas encontram materiais artísticos e criativos e utilizam de elementos simbólicos na dança e figurinos. Sobre os figurinos é destacado que as deusas confeccionam seus figurinos com a temática do carnaval e nas cores do bloco (branco, vermelho, amarelo e preto). Reforça que para além da apresentação de dança, as deusas precisam ter conhecimento teórico sobre o tema que o bloco vai abordar no carnaval, embasando-se no material distribuído pelo bloco, e apresenta o relato de algumas deusas em que afirmam que na escola nunca tiveram a oportunidade de estudar sobre África. Escreve mais uma vez sobre a interdisciplinaridade que envolve a figura da “Deusa do Ébano”, sobre a dificuldade de a estética negra africana ser considerada arte e como essa figura contribui para isso, e realiza uma reflexão a partir das ideias de Giulio Carlo Argan (1977). Em seguida a autora escreve sobre o que a Deusa do Ébano representa em diversos aspectos:

O corpo da deusa retrata a possibilidade de a mulher negra, através da dança e da estética, mostrar-se presente no mundo, representando a filosofia de uma civilização sustentada por fundamentos rituais e mitológicos de cunho religioso. O projeto de reconfiguração da autoestima delinea-se primeiramente com a inserção do corpo negro como diferença, revestindo-o de positividade tanto no campo estético quanto no comportamental. Aquele corpo que a tradição ocidental desenhou como apropriado apenas para o trabalho, o corpo convencionalmente representado com depositário de qualidades e sentidos negativos e desprestigiados reinscreve a diferença com dignidade e altivez, impondo-se como signo da individualidade (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 184).

Nadir Nóbrega então apresenta um breve subtítulo chamado “Análise das falas das deusas e de outros sujeitos”, no qual consta falas das deusas sobre suas ideias antes e depois do contato com o bloco Ilê Aiyê e suas pedagogias de afirmação de identidade negra. Nesta parte é destacado que os critérios do concurso para “Deusa do Ébano” são subjetivos, já que consideram as individualidades de cada candidata, então é escrito sobre como elas se preparavam para o concurso, principalmente na questão da dança, que era feito informalmente, mas muitas das deusas foram orientadas por Negra Jhô e relata a forma (metodologia de ensino da dança) como a mesma trabalhava as

dificuldades técnicas de cada deusa no Ijexá. Também é apresentado relatos das deusas sobre as rivalidades que por vezes ocorriam nos concursos e como lidavam com isso. O relato da Deusa Roselene fala sobre a ajuda de seu pai (babalorixá Reinaldo) como ensaiador e figurinista, destacando o fato de um homem tendo o interesse em se envolver no processo do concurso, reforçando o envolvimento no concurso não só das candidatas a deusas, mas também de seus familiares.

Outro destaque do texto é o fato de os discursos de várias Deusas se assemelharem e muitas vezes se repetirem, reafirmando a negritude e identidade negra trabalhada no Bloco afro Ilê Aiyê, em todos seus elementos, aspectos, quesitos e valores. E a autora comenta sobre como é possível identificar mudanças estéticas, culturais e identitárias no povo negro de Salvador – BA, observando os eventos do bloco. E finaliza o subtítulo escrevendo: “É visível que, em Salvador, o bloco Ilê Aiyê proporciona a discussão sobre a panorâmica estética no espaço racista baiano para a mulher negra reconhecer-se bela” (p. 185).

O último subtítulo do texto é chamado “Um referencial de beleza”, no qual a autora começa com um verso de uma música do Ilê Aiyê sobre a beleza da Deusa do Ébano e então escreve sobre seus objetivos e motivações para esta pesquisa. Destaca que “se trata de compreender a construção da identidade negra através da dança e da estética” (p.186) e reforça que o objetivo não é investigar a fundo todos os elementos envolvidos na figura da “Deusa do Ébano”, respeitando os limites da aprendizagem. Então escreve sobre a cultura afro-brasileira, os valores socioculturais herdados de África, chegando na questão da dança como um dos elementos mais marcantes da tradição africana (como os ancestrais negros se expressavam a partir dela). Discorre novamente sobre as danças que os afrodescendentes herdaram dessa cultura e, por fim, relatando aspectos estéticos e técnicos das danças afro-baianas- referente, mais uma vez, ao seu texto de 1992.

Sobre as Deusas do Ébano, a autora ainda evidencia que estas manifestam características da história negra, sendo uma forma de comunicação viva do Bloco Ilê Aiyê, rompendo com o etnocentrismo, preconceitos, além de ocuparem espaços de representatividade como referencial de beleza negra em contraponto com a mídia que invisibiliza negros e vende um padrão de beleza branco, essa questão da representatividade e importância das deusas se estende para o meio da comunidade negra em geral com a imagem de uma mulher negra “respeitada e tratada como um sujeito e não objeto” (p. 187). Ressalta ainda que o Ilê Aiyê se preocupa com a existência da Deusa do Ébano, auxiliando em alimentação, saúde, vestimenta espiritualidade e lembra que os projetos pedagógicos do bloco são invisibilizados pelas mídias, com o

bloco sendo lembrado apenas no carnaval e no dia da Consciência Negra. Ela reflete sobre o porquê de isso acontecer, concluindo que é uma questão de produção de lucros. Também escreve sobre as dificuldades do negro que vive de dança em Salvador- BA, pois apesar dos negros ocuparem lugar de destaque artístico, na maioria das vezes os produtores e empresários (onde fica a maior parte dos valores monetários) são brancos.

Como é contraditório viver um reinado e uma pobreza ao mesmo tempo. Apesar do discurso em combate ao racismo e das desigualdades sociais, vemos, na prática, a dificuldade do Bloco Ilê Aiyê em vencer esta grande batalha que é a discriminação de gênero, etnia e classe, pois não se encontram bons empregos. A partir daí, podemos concluir que estas jovens ainda são discriminadas por serem mulheres, negras e pobres (OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. 2005, p. 187).

A autora ainda escreve mais sobre as dificuldades pelas quais essas mulheres passam, considerando as estruturas racistas da sociedade, que muitas vezes não permitem que elas consigam terminar os estudos regulares. Então apesar de serem escolhidas como Deusas do Ébano ainda vivem uma realidade difícil da qual não conseguem se desvencilhar, lembrando que a maioria das deusas são de bairros periféricos. Nadir Nóbrega ainda escreve um pouco sobre a dança da deusa, uma dança simples inspirada no Ijexá e sem muitas preocupações formais (comuns nas danças acadêmicas), e reforça que a maioria das deusas não são dançarinas profissionais, mas mesmo assim “mostram que é possível a produção estética afro-brasileira estar inserida nas discussões da contemporaneidade” (p.188). E finaliza concluindo que o Bloco Ilê Aiyê foi o pioneiro a apresentar para a sociedade a mulher negra como rainha, tendo a estética e a dança como base de autoafirmação e reação à hegemonia eurocêntrica de beleza. O texto “Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afrobrasileiras”, por si só já justifica a escolha da sua presença neste trabalho.

Nadir Nóbrega de Oliveira para além de escrever sobre dança, corpo negro e artes negras, também apresenta textos que abordam as mais diversas questões sociopolíticas, ocupando já há muito tempo um importantíssimo lugar de militância e representatividade através das artes, sem medo de problematizar tudo aquilo que precisa ser problematizado, pensado e denunciado, tanto nas universidades, como no meio artístico e na mídia.

## 2.2 Inaicyra Falcão dos Santos

Assim como Nadir Nóbrega, Inaicyra também nasceu em Salvador – BA, e também foi uma das primeiras mulheres negras a cursar dança na UFBA, ingressou na graduação em 1969 (6 anos antes de Nadir), após a graduação, em 1982, foi para a Universidade de Ibadan, na Nigéria, fazer o mestrado em Artes Teatrais, após retornar para o Brasil em 1994, entrou no doutorado em educação na Universidade de São Paulo (USP). No decorrer de sua carreira Inaicyra também estudou e pesquisou canto lírico, o que resultou no lançamento do CD: “Okan Awa - Cânticos Da Tradição Yorubá”, esta trajetória só reforça a importância de Inaicyra Falcão na área da dança e artes da cena em geral, como bailarina, performer, cantora, pesquisadora, professora.

Inaicyra considera que Okan Awa (Nosso Coração) tem contribuído e inspirado outros profissionais no aprofundamento da reflexão do trabalho do artista cênico, orgânico e plural, o qual ancora-se na dinâmica de uma cultura tradicional e contemporânea, recriando uma memória, uma identidade (SANTOS, Inaicyra F., 2017, s/p)<sup>11</sup>.

Os textos de Inaicyra transitam pelas temáticas da ancestralidade, cultura negra e artes, sendo sua tese de doutorado uma de suas principais pesquisas que resultou no seu livro mais conhecido e estudado “Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2002):

A finalidade é enfatizar expressões cênicas africano-brasileira contemporânea, que ressaltam linguagens estéticas enriquecidas por meio de exercícios técnicos corporais criativos, experimentações e subjetividades. O objetivo é propor metodologias para o ensino das artes da cena, através do diálogo entre: o corpo e a criatividade, matrizes corpóreo-vocais vivenciadas no cotidiano tradicional e a arte do movimento. O que reverbera uma comunicação que se consolida na contemporaneidade, com identidade corporificada de valores e princípios inaugurais da tradição africano-brasileira (SANTOS, Inaicyra Falcão. 2017, p.100).

Atualmente Inaicyra é Livre-docente em Práticas Interpretativas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora associada do Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

### 2.2.1 Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação

O livro “Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2002), de Inaicyra Falcão, surgiu a partir da sua pesquisa de doutorado intitulada: “Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (1996). Deste livro em diante a autora seguiu realizando e orientando pesquisas dentro da temática do corpo e ancestralidade a partir de outras perspectivas.

---

<sup>11</sup> Biografia do site de Inaicyra Falcão. 2017. Disponível em: <http://inaicyrafalcao.com/biografia/>. Acesso em: 07 set. 2019.

Este livro certamente é uma das principais contribuições de Inaicyrá Falcão para as artes cênicas e artes em geral, sendo uma das primeiras referências teóricas no Brasil sobre dança, ancestralidade negra e educação, além de ser um “marco” na sua trajetória. Então acredito que para este trabalho, em vez de escolher diversos textos da autora, talvez seja mais relevante sintetizar e apresentar as principais ideias presentes no livro “Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2002), considerando sua relevância na carreira de Inaicyrá Falcão e como referencial desde 2002 até os dias de hoje (2020).

A autora começa a apresentação e a introdução do livro explicando que o mesmo é um resultado da sua pesquisa de doutorado e também apresenta suas principais motivações, sendo uma delas o interesse por abordar a tradição africano-brasileira a partir do aspecto educativo e linguagem corporal. Considerando, assim, que nessa temática a maioria dos estudos costumavam abordar aspectos antropológicos ou da transmissão oral. Inaicyrá ainda afirma que esta pesquisa de dança-arte-educação, também foi elaborada com a intenção de recuperar elementos estéticos e míticos da tradição africano-brasileira (p. 17). Ao ler as primeiras páginas do livro, já conseguimos ter uma percepção do quão importante e necessária é a pesquisa de Inaicyrá Falcão.

Vejo teorias etnocêntricas continuarem bastante arraigadas e disseminadas através do sistema educacional, desestruturando e diluindo a tradição africano-brasileira, impedindo com isso a formação de uma realidade plural artístico-nacional e a descoberta aprofundada e audaz na criação artística e nos métodos educacionais com raízes brasileiras (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 17).

Ainda sem entrar nos capítulos do livro, a autora já discorre sobre as metodologias, abordagens e processo criativo do seu trabalho de doutorado, que resultou na montagem cênica “Ayán: símbolo do fogo”, que tem como inspiração e pesquisa as vivências e conhecimentos sobre o universo mítico do tambor Batá entre os Yoruba (na Nigéria) e seus descendentes no Brasil (p. 17-18). Inaicyrá destaca que sua pesquisa está focada em características etnográficas e educacionais, mas também em características artísticas. A autora divide o desenvolvimento da sua pesquisa em dois momentos, primeiro a criação da performance “Ayán: símbolo do fogo” a partir do mito yoruba sobre o tambor Batá e o segundo momento as práticas em sala de aula a partir de temas brasileiros e as vivências das alunas. Então a autora apresenta alguns de seus principais questionamentos no decorrer da pesquisa e realiza uma reflexão sobre eles ao longo da introdução.

Considero que se torna necessário elucidar algumas concepções do meu trabalho artístico-educativo; por exemplo: o que julgo ser o papel da arte na educação, quais são os valores e justificativas da arte criativa como atividade do desenvolvimento mental? Qual é o valor da arte criativa para o indivíduo? Em busca de respostas, cheguei à capacidade artística e estética da natureza humana e aos valores de expressão através da atividade criativa. É preciso, pois, formular

a teoria da expressão da dança assim como os princípios que a norteiam (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 24).

A autora explora a questão de uma teoria da expressão da dança considerando as experiências, vivências emocionais, empíricas, intelectuais, a ciência do movimento e pensando na sistematização do conhecimento como aliada para a didática da dança, além de observar quais seriam os objetivos da dança na educação. Inaicyra também defende que a reflexão crítica e a compreensão histórico-cultural são os alicerces da dança na educação (p. 25), a partir daí a autora entra em uma reflexão acerca da relação educador/educandos, da preparação do educador em dança e a experiência pessoal como inspiração para criação, nesta reflexão são citados alguns autores como Ronald D. Laing (1975) sobre fenomenologia existencial, Ana Mae Barbosa (1995) e Valerie Dunlop (1987) sobre o educador em artes.

É necessário, então, construir uma experiência de ensino artístico de dança e cultura através da história do movimento corporal do indivíduo brasileiro e através da estética da dança, com uma possibilidade de comunicação significativa entre os conhecimentos empírico e científico. A partir de nossos pressupostos, estamos também interligando a dança a uma filosofia de educação, a fim de pensar numa educação transformadora, como um objeto de preparo de uma nova cultura (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 28).

A autora também apresenta a metodologia de pensar “desde dentro para fora” da etnóloga Juana E. dos Santos (1993), que serviu como inspiração na sua pesquisa, na qual é valorizado o vivenciar as experiências, ainda para explicar essa inspiração Inaicyra ainda cita Marco Aurélio Luz (1983) e Carl G. Jung (1992). Em seguida descreve três níveis que devem ser seguidos na perspectiva “desde dentro para fora”, chamados de experiência iniciática segundo Juana E. dos Santos, esta etnóloga aparece como referência diversas vezes na pesquisa de Inaicyra, acredito ser interessante mencionar que Juana E. dos Santos foi casada com Mestre Didi, pai de Inaicyra, que também é citado no trabalho de Inaicyra e no artigo “MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança” de Amélia Conrado, por ter sido uma grande referência da cultura afro-brasileira. Finalizando a introdução do livro, a autora retorna para as reflexões acerca da relação educador e educando e abordagens que enriquecem essas relações e criações que delas surgem, como a coreologia e etno-crono-ética (p. 23/p. 30), e evidencia mais uma vez seu principal objetivo na pesquisa.

A minha aspiração, com essa visão, é a de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, pacientemente, para um novo espaço. O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua autoestima, sua plenitude, além de modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação; copiar modelos é negar a criação.



A nossa busca com esta proposta de trabalho artístico educacional é encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com enfoque no indivíduo. Isto só vai ser possível com a troca de fora para dentro e de dentro para fora. Descobrir o movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 32).

O capítulo do livro intitulado “**Batá e recriação estética**” é o primeiro e mais longo capítulo do livro e é dividido em quatro subtítulos nos quais Inaicyra Falcão explica elementos do Batá e o porquê escolheu trabalhar a partir desta tradição. No primeiro subtítulo chamado “Por que Batá?”, a autora discorre sobre o porquê dessa escolha, que é justificada pela sensação de ter sido capturada pelo mito da origem do tambor Batá, ideia que é explicada com citações de Joseph Campbell(1992) e Wilferd Peterson(1991). Inaicyra ainda escreve sobre em quais perspectivas e abordagens o conceito de mito é pensado na sua pesquisa, para isso se embasa nas teorizações de Joseph Campbell (1992) e Mircea Eliade(1972), assim a autora propõe uma reflexão acerca das relações do mito com a religião, sociedade, arte e história, trazendo mais uma vez para o texto Juana E. dos Santos(1993) e (1976) para abordar essas relações na perspectiva da tradição Nagô, e “o poder da palavra na constituição do sistema Nagô”(p.35).

A busca da criação artística e conseqüentemente a origem de uma proposta pluricultural na dança-arte-educação brasileira, através da história do indivíduo e da mitologia, significou uma base de expressão original. Considerei o mito dentro de uma perspectiva histórica-religiosa-artística e também dentro de uma perspectiva intuitiva (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 33).

A autora destaca “a importância do mito como instrumento de comunicação de uma cultura” (p. 36), e explica que na cultura Yoruba e africano-brasileira o mito, contos e Orikís, “são compreendidos na atividade ritual” (p. 37), carregam valores e influenciam pensamentos, tradições e a cultura. Na citação abaixo é possível observar como a autora percebe o mito e utiliza-o no seu trabalho e nela também são exemplificadas as primeiras diferenças do mito na arte e na religião.

Tanto no contexto artístico quanto no religioso, a compreensão é realizada pelo próprio conteúdo: na arte, a criação e na religião, a razão do mito. Todavia, na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético-simbólico, dominando seu instrumento por meio da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. Já no contexto religioso, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, em que a “função da arte” é a de presentificar a força da natureza (o orixá), ou a força do ancestral (o egungun), o iniciador de uma família, o fundador de um território ou de uma nação (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 37).

A autora também destaca que no contexto religioso Yoruba a dança é um conhecimento adquirido através de um sistema iniciático (explicado pela ideia de Juana E. dos Santos nas páginas 29/30), ou seja, é necessário vivenciar (estar dentro) esse contexto para alcançar o conhecimento. Os movimentos da dança possuem uma carga

simbólica e são realizados de uma forma específica, Inaicyra utiliza as palavras de Deoscoredes Maximiliano dos Santos(1967), seu pai e popularmente conhecido como Mestre Didi, para exemplificar a importância dos fazeres ritualísticos na tradição Yoruba e africana-brasileira, “o movimento corporal é, portanto, o elemento integrador na comunicação com o sobre-humano e dissemina as mensagens” (Inaicyra Falcão, 2002, p.38) Considerando a importância do mito e da dança na cultura Yoruba, Inaicyra explica que a montagem cênica “Ayán: símbolo do fogo” foi realizada a partir de uma abordagem de um conteúdo mítico da cultura africana e brasileira, numa tentativa de reafirmar esta cultura de expressão oral.

Em seguida a autora cita Juana E. dos Santos (1976) para explicar que no Brasil os terreiros vão além de um espaço religioso, são também lugares de preservação e até mesmo recriação de uma cultura, o que a leva a pensar as questões que permeiam o universo simbólico e como essas simbologias a afetam a partir de suas experiências- sobre isto Inaicyra cita Durand (1988). Então Inaicyra afirma que na criação de “Ayán: símbolo do fogo” “considerou o significado do símbolo iconológico, o tambor Batá e seu universo mítico e a trajetória criativa, a evocação simbólica através da representação cênica, do significante” (p. 39). A autora ainda cita Joseph Campbell (1992) para situar a importância de se ter a experiência para entender o símbolo. Finalizando este subtítulo Inaicyra Falcão dos Santos explica quais foram suas intenções e ferramentas ao pensar formas encontrar uma comunicação com o público na criação de “Ayán: símbolo do fogo”.

No segundo subtítulo “Batá: ritual, vida e arte na tradição africana” a autora discorre detalhadamente sobre a organização e dinâmica de alguns pontos e características do universo Batá: dançarino, movimentação, interpretação, improvisação, expressão facial, figurino, apoio cênico, maquiagem, público, mito de origem, organização da orquestra Batá, aprendizado Batá, características específicas da dança (técnica), aspecto social da dança, aspecto ritualístico da dança. Este subtítulo é muito interessante pois a autora compartilha muitas informações que ajudam o leitor a entender melhor o que é o Batá, sua organização, história, as diferenças entre o Batá manifestação cultural, artística e ritualística, e todas essas informações são passadas a partir da perspectiva da tradição Yoruba, dos conhecimentos que são passados dentro das famílias que vivenciam esta cultura. Considerando a riqueza de informações e detalhes, acredito ser mais interessante do que escrever sobre cada coisa que a autora escreve, citar neste trabalho quem são os autores que ajudaram a embasar os conhecimentos de Inaicyra acerca do tambor Batá. A longa citação abaixo é o que a autora define como “Características gerais

do universo Batá” e também acredito ser interessante aparecer aqui como uma contextualização.

A dança Batá possui um gestual vigoroso, espasmódico como o relâmpago, com movimentos percussivos, vibratórios, os quais produzem sentimentos de tensão e suspense, expressando a natureza simbólica do orixá Xangô; essa energia é compartilhada entre o dançarino e a plateia. O conteúdo das mensagens comunicadas pela dança resulta da interação recebida e transmitida por alguns fatores, como a característica física de cada indivíduo, o objetivo da representação e o elemento cultural, o qual determina o uso do vocabulário corporal, ritmo e regras que funcionam em uma determinada comunidade. A dança Batá é, portanto, a representação corporal do ritmo produzido pela orquestra composta pelos tambores Batá que a nomeiam. Já vimos que no ritual, os elementos obedecem uma forma física de representação e precisam ser realizados de forma consciente. Embora a origem seja ritualística, mitológica, e seus gestos possuam um significado específico, o dançarino também interpreta os Oríkís (DOS SANTOS. Inaicyra Falcão, 2002, p. 41).

Neste subtítulo os autores citados são: Folabo Ajayí (1989 e 1983); Kwabena Nketia (1975); Margareth Drewal (1986); Joel A. Adedeji (1981); Esi Kinni Olusanyin (1980 e 1981); Akin Euba (1982); Marco Aurélio Luz (1995); Mestre Didi. Muitos destes autores só conseguimos encontrar referenciados nos textos de Inaicyra Falcão.

A maioria dos eventos no ritual da tradição africana possui uma forte comunicação entre as diferentes artes, o que permeia também os aspectos da sociedade como um todo e a arte teatral. Vimos que o processo de aprendizagem é feito pela tradição oral e que a comunicação se caracteriza por ser interdinâmica e interpessoal, com uma simbologia que se relaciona com um contexto específico (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 56).

O subtítulo “O processo de recriação dos elementos do Batá” apresenta as questões que surgiram antes do processo criativo da montagem cênica “Ayán: símbolo de fogo”, relacionadas a como criar a partir dessa tradição, transmitindo aquilo que é desejado e criando relações com as suas experiências e o público. Inaicyra escreve que para conseguirmos nos comunicarmos com o público a partir da criação é importante haver a presença de um coreógrafo para ajudar nesse processo de expressão daquilo que vem de si. A questão da comunicação entre artista e público, o que se quer expressar e o que eles entendem, é a principal questão desse subtítulo e para evidenciar melhor esta questão a autora cita Gelewski (1969), Bronowski (1983), Esther Harding (1985) e Ana M. Amaral (1991).

Outro questionamento abordado neste subtítulo é sobre a relação da arte e religião e a linha que as separa, considerando a arte como um tipo de ritual criativo seguindo a ideia de Jamake Highwater (1978), citado na página 58. A autora realiza esta reflexão explicando que apesar das duas coisas estarem próximas suas funções e contextos as definem e distanciam, mas também uma pode influenciar de certa forma na outra, como o mito ritualístico que serve como inspiração artística.

O que leva a pensar sobre o corpo que carrega memórias míticas e criativas, e as expressa através dos gestos, na criação em dança os resultados surgem a partir de nossas experiências artísticas, espirituais e simbólicas (p. 58). Nessa parte Inaicyra embasa suas ideias citando Suzan Langer (1980), Fayga Ostrower (1993) e George F. Kneller (1973). Este subtítulo é encerrado (p. 59) com uma observação sobre o surgimento do gesto no processo religioso (gesto pré-determinado, com uma função específica) e no processo criativo (gesto que surge a partir da busca, investigação de movimentos).

No último subtítulo deste capítulo, “Ginga do processo criativo” Inaicyra escreve detalhadamente sobre os passos do processo criativo de “Ayán: símbolo do fogo”, citando alguns autores, mas partindo da sua perspectiva e percepções pessoais acerca do processo, o que torna o texto ainda mais interessante por nos permitir entender um pouco sobre as vivências da autora.

Embora o processo criativo da montagem cênica de *Ayán: símbolo do fogo* não tenha ocorrido de uma maneira propriamente linear (já que era impossível precisar os momentos específicos em que as ideias iam surgindo, enriquecendo a experiência ou aqueles em que outras ideias eram removidas por falta de consistência do argumento corporal e intelectual), o processo de criação passará a ser exposto, para que a compreensão seja facilitada, como se houvesse ocorrido linearmente. O processo de criação foi, por assim dizer, marcado pela *ginga*, pelo *negaceio*, por um *vai-mas-não-vai*, jogo de cintura para dar origem à “esperteza” do trabalho (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 66).

A autora inicialmente explica o processo criativo dividindo-o em quatro passos, seguindo os conceitos de Wilferd A. Peterson (1991). Os passos são: 1º saturação (buscar os conteúdos referentes a temática da criação, o universo Batá), 2º incubação (encontrar uma ideia principal que impulse o processo, Inaicyra transformou o mito/conto de “Ayán” em orikí, descrito como um poema), 3º iluminação (a inspiração que surge a partir da ideia principal, a personagem Ayán que foi o ponto de partida para os elementos corporais, rítmicos, visuais e vocais), 4º verificação (a união da teoria e prática). Sobre este quarto e último passo, a verificação, a autora escreve um pouco mais, explicando que foi realizada uma pesquisa aprofundada para ter informações suficientes sobre as movimentações utilizadas e vocabulários que apareciam com maior frequência na criação, por se tratar de uma linguagem específica dentro de um contexto no qual o corpo da artista ainda estava se percebendo e adaptando. Assim Inaicyra escreve que optou por embasar a criação no ritmo do Batá, o que ditou os caminhos pelos quais a criação foi, e proporcionou que através de exercícios de laboratório o conhecimento se tornasse real e incorporado ao corpo, solidificando o vocabulário de movimentações.

Linguagem cenográfica, espaço, tempo, música, ritmo e figurino foram interagindo dialeticamente. Na organicidade da apreensão de síntese da forma, foi decodificada a experiência vivenciada e incorporada em uma experiência artística, num processo de justaposição, deixando sempre um espaço para o surgimento de expressões voluntárias (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 68).

Inspirada pelas ideias de Tarkovski (1990), Inaicyra menciona a relação do artista que trabalha com aquilo que vem de fora, traz para dentro e depois devolve para fora a partir da sua perspectiva. Então a autora escreve sobre o poema Ayán e o andamento da sua narrativa que influenciou na montagem cênica, esta que segundo a autora teve como ponto principal mostrar a personalidade de Ayán, tendo como suporte o ritmo Batá dos terreiros Nagô de Salvador – BA, e as movimentações seguindo a qualidade do estilo batá corporal da cidade de Oyó (Nigéria), (p.69). Após citar Júlio Plaza (1987), a artista destaca que existe uma intertextualidade dinâmica na relação entre os elementos cênicos, algo que se revela como uma característica marcante das comunidades-terreiros Nagô e no teatro tradicional africano.

Para finalizar este subtítulo e o capítulo, Inaicyra apresenta mais algumas observações pessoais, nas quais escreve sobre pensar na “performance como vivência pessoal” (p. 70) que ajudou a perceber quem ela é e sua história, contando sobre sua proximidade com a tradição africana brasileira, e reforçando que esta montagem cênica a ajudou a vivenciar como artista educadora a realidade desse universo e contribuiu para o cenário da dança-educação brasileira. Também explicando que para pensar na tradição africana brasileira na dança, é necessário compreender os valores dessa cultura, buscando uma “organicidade entre a tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado, possibilitando o enriquecimento da cultura e a atividade voltada para a educação” (p. 70). O que nos leva para o segundo capítulo.

O segundo capítulo intitulado “**Prática pedagógica e busca do conhecimento na dança**” é o qual a autora escreve sobre suas experiências como professora e o desenvolvimento da sua proposta pluricultural de dança-arte-educação, também apresentando relatos de suas alunas. O subtítulo deste capítulo se chama “Tradição, Consciência e Estética” e começa com a autora apresentando seus objetivos principais com a prática pedagógica, que também se caracterizam como alguns passos da realização e justificativas (objetivos específicos, página 81). Em seguida Inaicyra discorre sobre os momentos principais da proposta, separando-os em três momentos (exercícios técnicos, exercícios criativos, montagem cênica) e descrevendo sobre como foi o desenrolar de cada um.

Tendo em mente os pressupostos e as hipóteses, a prática pedagógica foi planejada com o objetivo geral de estimular a capacidade criadora das alunas para recriar, levantar hipóteses e reelaborar conclusões, com a visão de que só um fazer consciente e informado, torna possível a aprendizagem dos gestos e movimentos corporais da tradição brasileira, possibilitando a transformação social dessas alunas (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 81).

O momento dos “Exercícios técnicos” seria aquele no qual a autora/artista/educadora trabalhou com as alunas exercícios pré-determinados, estruturados e com objetivos específicos, exercícios que necessitavam repetições e que proporcionavam uma maior consciência corporal e agiam na estética da movimentação das alunas, como processos complementares (p.82). Para escrever sobre a estrutura anatômica do dançarino Inaicyr Falcão cita Louis Murray (1992), pensando o corpo como um todo que conta com várias partes que necessitam ser trabalhadas e assim chegar na consciência e conhecimento de suas expressões e limitações na comunicação da dança.

A autora ainda escreve sobre o papel que cada parte do corpo desempenha na dança (p.83), o torso é o centro expressivo, braços e pernas responsáveis pelo vocabulário dos gestos, articulações a variedade de movimentos, a cabeça direciona a força do movimento, a coluna dá noção do eixo corporal... Essa observação da autora é muito interessante e relevante para o ensino em dança, pois permite entender o todo a partir dos detalhes, e também se encaixa com a visão da autora, citada abaixo, sobre como se configura a dança e seus gêneros.

Na dança, os movimentos são usados dentro das possibilidades de ação do corpo humano, além de gestos, inclinações, extensões, torções e giros. Essas atividades são combinadas com a locomoção: andar, correr, pular, cair (sem falar das posições estáticas). Dentro dessa visão ampla do gênero, os estilos mostram as diferentes possibilidades de comunicação que distinguem uns dos outros. Esse discurso resulta, portanto, das combinações dos elementos do movimento, espaço, peso, tempo e fluência, juntamente com as ações mecânicas do corpo, que se curva, que se prolonga, que se torce (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 82/83).

A ideia de “motivos perceptíveis” também é abordada pela autora no texto, e retorna diversas vezes neste capítulo, que seriam características particulares das danças que ajudam a definir os estilos. E na sua pesquisa a autora também busca e observa estes motivos perceptíveis nas danças brasileiras, com o objetivo de que a partir disso suas alunas tenham uma melhor compreensão dos movimentos em relação com seus corpos e o estilo coreográfico. Inaicyr escreve sobre como a estruturação dos exercícios técnicos com a repetição dos motivos perceptíveis e gestos cotidianos, influenciou para que as alunas descobrissem, percebessem e revivessem suas experiências práticas interiores, assim entendendo como se expressar a partir de seus corpos. O que leva a

autora a citar João Paulo S. Medina (1990), sobre a importância de a técnica corporal não ser ensinada apenas como um modelo.

Inaicyra Falcão então discorre sobre como foi seu papel de professora, denominando-o como uma “liderança conscienciosa” (p.84), no qual haviam objetivos sensíveis a serem alcançados e a busca pela compreensão e realização dos movimentos por parte das alunas, o que levou a autora a trabalhar com a ideia de “gestos funcionais”, “gestos específicos” e “gestos emocionais” (p.84), tendo como referência Mircea Eliade (1972) e pensando a gestualidade junto a função do mito, o que diz muito sobre de que lugar é pensada a proposta da autora.

Nessa pesquisa/proposta pedagógica, a dança-arte-educação é tomada como forma específica de comunicação, cujos conteúdos situam-se na perspectiva histórico-religiosa do universo mítico-simbólico da tradição africano-brasileira (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 85).

A autora então descreve detalhadamente como essas movimentações foram sendo trabalhadas e exploradas com as alunas, com o “objetivo e a prática de conduzir o ensino dentro de uma elaboração orgânica, envolvendo o saber científico e o saber empírico” (p. 85), pensando no corpo que dança inteiro e assim recria ações cotidianas e movimentações. Nessa descrição Inaicyra escreve sobre o destaque e atenção direcionados para as ações cotidianas tradicionais, que se relacionam com o universo mítico dos orixás. Sobre esta prática a autora apresenta exemplos (p. 86) de ações e gestos que se tornaram recorrentes no trabalho e acabaram se tornando vocabulários de movimento comuns dentro do grupo. A escrita sobre exercícios técnicos é encerrada com uma citação de José Ângelo Gaiarsa (1984) e uma reflexão da autora sobre a importância de trazer sentimentos para as movimentações e pensar as dificuldades e potenciais do corpo do outro.

Os “Exercícios criativos” seriam “a fase introdutória que fundamenta o fazer artístico, o início da reflexão crítica dos elementos estruturais da linguagem da dança” (p. 87), é o momento considerado narrativo, no qual as alunas consideram suas vivências e exercícios e escolhem que conhecimentos auxiliaram na criação artística. A autora então relata o que buscava com estes momentos destacando a ampliação do vocabulário dos exercícios técnicos e relacionamento com ritmo, espaço, entre outros fatores e a abordagem da temática da criação, também exemplificando os caminhos que a conduziram a alcançar com as alunas “a sensibilidade, a imaginação criadora, a memória e o corpo afinado, elementos importantes do processo” (p. 87). Sobre esta parte a autoria reforça a importância de trabalhar o autoconhecimento e autoconfiança das alunas e suas percepções de seus contextos.

Por meio dos exercícios sensoriais, as alunas procuraram desvendar seu próprio modo de expressão através dos movimentos estudados. Tratou-se de um resgate do próprio indivíduo no contexto a ser criado por ele mesmo.

Em cada exercício, foram proporcionadas às alunas as situações nas quais fossem efetuadas descobertas sobre si mesmas, desenvolvendo a confiança na sua própria linguagem, enquanto lhes permitissem relacionar-se com o trabalho proposto (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 88).

Inaicyra Falcão então descreve detalhes acerca deste processo, o qual aconteceu a partir de técnicas de improvisação e utilização do acaso, além de repetições constantes e seu papel realizando direções como uma líder facilitadora dentro de exercícios de construção coletiva. A autora também compartilha a sua meta de que o desenvolvimento dos movimentos ocorresse de forma orgânica, o que a direciona a realizar uma reflexão acerca da diferença entre exercícios sensoriais e exercícios sensitivos, após esta reflexão no texto é apresentada uma descrição bem objetiva dos exercícios desenvolvidos pela autora (p. 89/90), seguidos de depoimentos das alunas sobre suas percepções deste momento da proposta.

O último momento sobre o qual a autora discorre é a “Montagem Cênica”, que seriam os caminhos para chegar no produto artístico, nos quais houve um trabalho de pesquisa de campo realizado pelas alunas. A autora explica como preparou as alunas para estarem em contato com as comunidades, de uma forma que não fosse uma abordagem forçada na qual o “outro” não fosse apenas um objeto de conhecimento, mas também existindo um respeito e uma certa identificação com o “outro”, “construindo um processo histórico, com senso ético, crítico e criativo” (p. 91). Ainda sobre perceber e respeitar o local do “outro”, Inaicyra cita Ronald Laing (1975).

Procurei fazer com que as alunas chegassem ao produto artístico recriando, levantando hipóteses e reelaborando conclusões, vivenciando um processo de construção de conhecimento científico, sempre levando em consideração a habilidade do aluno em expressar-se. Esse trabalho envolveu conhecimentos do contexto histórico-cultural dos temas, pesquisa, bibliografia, vídeo, áudio e seminários.

Essa fase dissertativa envolveu as anteriores, “arrebanhou” vivências e foi ampliada pelo contato das alunas com pessoas, em eventos nas suas cidades, de acordo com os temas discutidos no semestre. Procurei conversar sobre a postura da aluna frente ao conhecimento do “outro”, do “diferente” (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 90-91).

O principal objetivo da autora com estas pesquisas de campo foi que as alunas buscassem e encontrassem seus espaços criativos, sobre este processo é apresentado no texto o depoimento de duas alunas, e depois é descrito de forma detalhada os passos que a autora seguiu na condução deste processo. É também realizada uma breve



reflexão sobre a proposta de abordagem pluricultural dever estar inserida na sociedade, na qual são citadas palavras de Erik H. Erikson (1972).

Então a autora descreve como esse processo se desenvolveu em sala de aula durante um semestre, resultando em uma avaliação de um estudo coreográfico de três a seis minutos, em criações individuais e grupais, seguindo o tema geral e sub-temas como o idioleto que esteve muito presente na criação. Sobre o idioleto a autora explica como ele apareceu nas criações e apenas explica o que é no final do livro nas “Notas” (p. 135). No texto também é apresentado o roteiro de montagem cênica que as alunas deveriam seguir e ter por escrito na hora da apresentação cênica.

Orientei para que os trabalhos fossem criados e representados com o próprio corpo e dentro de sua realidade social. Fiz entender que os trabalhos seriam obras em progresso cujo tema, configurado a partir das experiências, e o amadurecimento só viriam com o tempo, com a vivência corporal, com o cotidiano e com a entrega total de cada uma (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 93).

Sobre o processo de entender, compreender e trazer à tona a criação, Inaicyra cita Ana M. Amaral (1991) e Erik H. Erikson (1972). A autora ainda descreve o que conseguiu observar nas performances em relação ao “conteúdo corporal digerido” (p. 94) considerando corpo, ações, utilização do espaço, música, figurino, apoio cênico e aspectos específicos de cada um destes pontos, e o que a partir disto foi avaliado na questão da montagem geral. O capítulo é finalizado com os depoimentos das alunas sobre a vivência desse processo, que destacam a importância dessa experiência de criação e pluriculturalidade, no qual foi possível se encontrarem a partir do contato com o outro e com a ancestralidade, assunto sobre o qual Inaicyra Falcão desenvolve a discussão presente no terceiro capítulo do livro.

O terceiro capítulo do livro é chamado **“Dança, vida e educação: relações entre processos interiores e ações exteriores”**, no qual a autora procura relatar como aconteceu “a prática pedagógica de envolvimento da redescoberta de raízes, tradições e a recriação dessas mesmas tradições” (p. 97), começando o capítulo explicando brevemente como foi a condução dos dois processos, de autodescoberta e descoberta do “outro” (primeiro semestre ação interior, segundo semestre ação exterior), e então passa para um relato mais detalhado divididos em dois subtítulos dentro do capítulo.

No primeiro momento, vivido de dentro para fora, procurei conduzir as alunas na busca de si mesmas, nas suas famílias, através de um livro infantil. No semestre seguinte, trabalhamos com a ação sobre a própria cidade e, portanto, com a perspectiva de ação para o exterior, não mais em busca interior. Esses dois processos são objetos de análise de relatos que apresento a seguir (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p.97).

O primeiro subtítulo é chamado “Processo histórico pessoal, Bisa Bia, Bisa Bel e meu enredo” no qual a autora fala sobre como o livro infantil “Bisa Bia, Bisa Bel”, de Ana Maria Machado, inspirou-a e serviu como referencial na proposta criativa de busca interior com as alunas, inspiração que surgiu quando Inaicyra participou da disciplina “Identidade, Identidades: Organização, Escola, Educação” ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Roseli Fischman na USP, na qual teve contato com este livro infantil pela primeira vez. A autora ainda escreve sobre a proposta se apresentar como uma forma de expressão de identidade cultural, articulando teoria e prática e abrindo novas perspectivas. Em seguida Inaicyra faz um breve resumo sobre a história contada no livro infantil “Bisa Bia, Bisa Bel”, no qual a personagem principal dialoga com seu passado, futuro e presente, e é neste ponto que o livro se conecta com a proposta realizada em sala de aula.

Assim o trabalho permitiu reconhecer o espaço histórico cultural das alunas, na compreensão artística da dança, com o enriquecimento da leitura do livro Bisa Bia, Bisa Bel e dos enredos individuais, refletindo sobre a dinâmica tradição-criação, o que conduziu, no final, à realização da apresentação, como uma experiência artística e reflexão crítica (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 98-99).

A autora então apresenta os livros e outros referenciais que lhe ajudaram a gerar uma reflexão fundamentada acerca do processo, e estiveram presentes em seminários na disciplina. O primeiro livro se chama “O Brasileiro e seu Corpo” (1990) de João Paulo Medina, que ajudou a pensar dentro da proposta as questões da educação, política e o corpo na sociedade brasileira (p.99). Para auxiliar sobre a preparação e capacitação do aluno na pesquisa, foi utilizado como referencial a introdução do livro “O Segredo da Flor de Ouro” (1992) de C.G. Jung e R. Wilhelm. E também foi assistido o vídeo “Black Dance in America” (Dance Horizons Video, 1990), para mostrar as diversas possibilidades de criação e reelaboração dos movimentos. Assim chegando ao livro “Bisa Bia, Bisa Bel”, de Ana Maria Machado (1981), no qual Inaicyra indicou que as alunas lessem buscando a parte do livro que mais as sensibilizasse, que seria o ponto de ligação com a proposta, e a partir daí partiriam para entrevistas sobre a vida de seus bisavós, avós ou pais, registrando os depoimentos com a escrita e corporalmente (p.100), assim criando relacionando suas vivências com o livro infantil.

Nesta parte do texto a autora descreve mais uma vez os caminhos pelos quais seguiu a criação cênica em sala de aula, em seguida realiza uma narração sobre as apresentações dos resultados do trabalho realizado em sala de aula, que foram organizadas em dois grupos (um somente apresentando para a turma e outro aberto ao público, respeitando o desejo de cada aluna), seguido por um roteiro proposto pela autora-professora-Inaicyra. Então no texto a autora passa para uma análise acerca dos

processos individuais das alunas, citando os títulos das apresentações (p.101) e entende que “esses temas espelham o que o processo mesclado da pesquisa e aprendizagem produziu na reflexão das alunas: relação de gerações, cotidianos, curiosidades e intimidade passada” (SANTOS, 2002). O que leva a autora a destacar no texto, diversas vezes, e discutir sobre o distanciamento da maioria das alunas com suas ancestralidades e como essa distância foi diminuída a partir da proposta desenvolvida em sala de aula, Inaicyrá ainda relata que:

Pela leitura de seus relatos, ao lado da comprovação de minhas hipóteses de trabalho, testemunhei alunas vivenciando quase que integralmente o que eu mesma vivera ao criar Ayán. Era o mesmo retorno às raízes, o mesmo processo de descoberta, o mesmo processo de recriação (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 102).

Sobre o processo criativo a autora narra que pode perceber que houve utilização do vocabulário trabalhado em sala de aula, seguido pela individualidade de cada aluna e também de elementos coletivos, e ainda havendo espaço para aquilo que vem do “outro” e de seus antepassados, percebendo que a criação alcançou os aspectos da originalidade, aprendizado e respeito. Inaicyrá também cita no texto as músicas utilizadas nas apresentações, destacando que todas tinham origem brasileira ou latino-americana e com presença marcante dos componentes percussivos (p. 102). A autora ainda discorre sobre a ausência de componentes típicos brasileiros nas histórias das alunas e da busca das mesmas por recuperar estes referenciais e trazê-los para o trabalho, como forma de reencontro com suas referências pessoais.

É interessante perceber que, na maioria dos casos, as histórias pessoais das alunas não tinham componentes típicos brasileiros. Contudo, parece que referi-los é trazer à lembrança algo de doce que ficou perdido, o sentido do nostálgico. De certa forma, é como se a perda que se dá a cada dia, no social, com o distanciamento desses tipos humanos, fosse a perda da referência pessoal e o reencontro (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 102-103).

No texto Inaicyrá também escreve sobre as demais escolhas referentes a montagem cênica (figurinos e elementos), e finaliza com uma observação acerca de auto avaliações realizadas. Os últimos parágrafos deste subtítulo apontam uma reflexão sobre encontrar referenciais e produzir referenciais.

A realização de uma auto-avaliação mostrou-se um processo rico, cooperando na elaboração dos processos individuais das alunas. A sistematização escrita do processo pessoal de desenvolvimento e transformação, transfigura-se em referência (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 103).

O segundo subtítulo “Uma tradição de minha cidade” apresenta a continuidade da proposta pedagógica, na qual as alunas deveriam vivenciar algum evento tradicional da sua cidade. Neste subtítulo a autora também dá aos leitores a primeira contextualização temporal sobre a pesquisa, revelando que esse momento da proposta foi realizado no

segundo semestre do ano de 1994. Inaicyra também destaca que a “expectativa para este momento era de aprofundar a reflexão social no processo educativo” (p.103). Assim como no primeiro momento da proposta, a autora sugeriu que as alunas participassem dos eventos registrando a experiência na escrita e corporalmente, para que futuramente essas vivências se configurassem em uma representação coreográfica de cerca de três minutos.

Inaicyra explica no texto como foi sendo organizada esta fase da proposta, na qual sugeriu que as alunas procurassem esses eventos tradicionais das suas cidades durante as férias de julho, tendo consciência de que talvez não estivesse na época dos eventos e que era importante saber como chegar nos ambientes, e ainda que esta seria uma experiência empírica que poderia vir a se tornar uma “obra de grande porte” (p.104). Em sala de aula a autora relata que com o tempo percebeu ser necessário passar um tempo além do horário da aula com as alunas para elucidar dúvidas, além de separar dias específicos para seminários e mostras das ideias coreográficas, e também escreve que cada aluna se empenhou no trabalho dentro dos seus limites e possibilidades. Inaicyra também cita que passou a perceber um sentimento de pertencimento e autoestima das alunas no desenvolvimento da proposta e ainda um amadurecimento das alunas de um semestre para outro, notado principalmente na apresentação dos trabalhos que aconteceu da mesma forma que no semestre anterior.

Elas mostravam-se tocadas pela experiência. Compreendiam melhor a história do indivíduo brasileiro e, sobretudo, cada uma percebia onde se encontrava, frente a essa história. Elas perceberam o entusiasmo com o qual foram recebidas nas comunidades, a troca que existiu; perceberam, inclusive, o incentivo que elas puderam proporcionar, em alguns casos. Por exemplo, a existência do resgate, para algumas comunidades, das suas tradições, o que instigou algumas comunidades a buscarem tradições quase esquecidas (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 104-105).

A autora explica que neste semestre também foi desenvolvido em sala de aula a linguagem corporal do samba e inicia um relato sobre como se desenvolveram estas dinâmicas tendo como referencial para discussão os livros “O Africano no Rio de Janeiro e sua Tradição Musical” de Nei Lopes e “Samba: o Dono do Corpo” de Muniz Sodré. Segundo Inaicyra a dinâmica em sala de aula aconteceu a partir do canto e do ritmo das palmas e pés, e também das letras dos sambas de roda (no texto são citadas algumas) que abordam temas do cotidiano e em sua maioria possuem autores anônimos (p. 106). A autora também falou para as alunas sobre sua experiência com a temática do samba. Nessas dinâmicas o improviso do corpo, músicas, ritmos, melodias e letras foi muito presente, se configurando como jogos em sala de aula, no texto é exemplificada uma dessas dinâmicas (p. 107), e nesses improvisos e criações também estavam presentes a dança em círculo e a umbigada. Inaicyra ainda relata que nas aulas também continuaram

a realizar os exercícios técnicos no início das aulas, e acrescentando criações coletivas nos ritmos do pagode e do rap, e também vivenciaram em grupo o trabalho de uma aluna que foi o escolhido para ser um repertório da turma, prática na qual Inaicyrá se distanciou um pouco do papel de professora/diretora e esteve mais presente como assistente, dando espaço para a aluna estar à frente do grupo que também dava sugestões na coreografia.

Mais uma vez Inaicyrá apresenta no texto uma análise/relato sobre os trabalhos individuais, apresentando os títulos das performances (p. 108), abordando novamente a questão do distanciamento das alunas com as culturas da sua volta, mas destacando que as alunas cada vez mais foram criando consciência da importância destes conhecimentos e passaram a se perceber nas pesquisas e nas histórias que estavam ao seu redor. Segundo a autora as alunas também demonstraram uma identificação mais profunda com as movimentações corporais, uma movimentação mais internalizada e criativa capaz de alcançar significados mais intensos, e também suas criações deram uma ênfase maior ao corpo e suas movimentações e não tanto aos elementos cênicos. Ainda é destacado no texto a importância que o processo de auto avaliação teve para as alunas.

Quanto ao processo criativo, além da utilização do vocabulário estudado em sala de aula e nas pesquisas, observei a autonomia das alunas no desenvolvimento da sua compreensão, relacionando-se e respeitando as comunidades e pessoas, refletindo sobre questões da sociedade brasileira. A memória histórica de uma comunidade revela a identidade do seu povo, o que reafirmava minhas hipóteses de trabalho.

O exame sobre a dança como fundamento de uma identidade na educação, foi objeto desse trabalho. É mais uma descrição de experiências vivenciadas, no sentido de vidas no espaço artístico, no espaço pedagógico e no espaço da comunidade (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 108-109).

A autora, Inaicyrá Falcão dos Santos, dedica a finalização deste capítulo para afirmar que conseguiu confirmar suas hipóteses e encaminha o texto para as considerações finais. A elaboração da proposta de uma metodologia de dança-arte-educação, realmente comprova que é possível criar uma identidade na educação a partir da dança, mas para além disso também mostra que é possível criar a partir da dança-consciência das nossas ancestralidades e culturas, das quais muitas vezes somos distanciados, o que conecta, eu Ariadne, as minhas vivências pessoais que relato na introdução deste trabalho.

Dentro desse espírito, o que se observou foi que na busca de uma identidade cultural pessoal, de uma expressão do singular, chegamos a expressões plurais, levando o aluno a acreditar no seu próprio ser, a rever o conhecimento, a buscar o desconhecido e conceber a possibilidade de existir (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p. 110).

Chegamos ao capítulo das “**Considerações Finais**” do livro “*Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*” de Inaicyr Falcão dos Santos. Essas considerações finais estão divididas em dois subtítulos, o primeiro intitulado “Tradição e pluriculturalismo”, o qual a autora começa escrevendo:

Procurando cultivar comportamentos, crenças, lendas e valores transmitidos oralmente, de forma coletiva, de geração a geração, detentores típicos de uma sociedade, estamos querendo conquistar, de modo consciente e intencional, um espaço na dança-arte-educação. Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, recarregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 111).

Esta parte do livro de Inaicyr vem acompanhada de diversas citações e depoimentos de suas alunas, que a ajudam a explicar e exemplificar as ideias e assuntos abordados. Refletindo sobre a dança como um lugar de transformação a autora também fala sobre memória, citando Alfredo Bosi (1987), e salienta que a recuperação da tradição africano-brasileira é fundamental para o enriquecimento da formação dos indivíduos (p.112), e lembra que ao se referir a esta tradição como algo dinâmico, que não é um conhecimento estático, mas sim segue uma continuidade através das gerações, para explicar essa ideia a autora utiliza uma citação de seu pai, Deoscoredes M. dos Santos (1989), o que de certa forma acaba exemplificando muito bem essa ideia das tradições e conhecimentos que são passados através das gerações. A autora também reflete sobre o universo simbólico e mítico da Tradição dos Orixás e suas expressões de conhecimentos da natureza que se configuram como uma contribuição filosófica. Referente a este assunto a autora apresenta o depoimento de uma aluna que fala sobre a importância do contato com a pluriculturalidade na disciplina de Dança Brasileira, considerando-a um resgate artístico. Considerando o depoimento da aluna, sobre a proposta Inaicyr também escreve:

Desse modo, podemos entender e interpretar aspectos de âmbito social, ideológico, científico, econômico que interferem na realidade brasileira. Portanto, uma perspectiva etno-crono-ética na *proposta pluricultural de dança-arte-educação busca a faculdade de praticar a ética nos atos do cotidiano*, mediante o conhecimento de fatos e problemas e de possíveis respostas para a época na qual vivemos. A experiência enriquece a formação educacional do brasileiro, sobretudo, quando o trabalho é realizado com uma visão descolonizadora (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 113).

Após a citação acima a autora apresenta outro depoimento de aluna, que reforça mais uma vez a importância da abordagem da diversidade cultural na disciplina, destacando que a forma de desenvolvimento da disciplina que colabora com o processo de desenvolvimento e entendimento das alunas “enquanto corpo” (p. 113). Então Inaicyr aponta a dança como “elemento importante na socialização humana” (p. 114), mas

destaca que antes de tudo é necessário o educador entender e aceitar a sua própria identidade pluricultural, embasando isto a autora cita as conclusões do “Seminário sobre Educação, Identidade e Pluricultura Nacional” realizado em Salvador- BA no Evento SECNEB (1882). Ainda neste mesmo caminho, a autora também escreve sobre “adquirir um novo olhar” (p. 114), encontrar novas perspectivas acerca da tradição, citando mais uma vez o Evento SECNEB (1982), as conclusões do “Seminário sobre a Tradição dos Orixás no Brasil”. A autora não utiliza os termos e conceitos, mas de certa forma propõe, que nós “brasileiros com herança africana” (p.114), pensemos uma “filosofia africana” e uma “cosmovisão africana”.

Embasando-se em uma citação de Marco Aurélio Luz (1993) sobre a cultura negra e a proximidade entre técnico e estético, a autora reforça que é “preciso enriquecer a concepção filosófica do educador, no processo crítico do seu desempenho, e procurar o entendimento estético” (p.114). Segundo a autora, este conhecimento é o caminho para encontrar o “cerne ativador e transformador da atividade coordenada” (p.115) e possibilita o surgimento das pluriculturalidades da sociedade, então é apresentado no texto outro depoimento de uma aluna, que reforça essa ideia. Inaicyrá ainda escreve sobre os lugares nos quais se encontram essas culturas negras e os sujeitos negros se reconhecem, e defende que a aproximação destas culturas a outros espaços não deve ser imposta e sim pensada, conforme a autora discorre na citação abaixo:

Nesse processo de pensamento, reconheço o que diz a SECNEB (1985), que “...o africano, sujeito social” marca sua presença através das comunidades-terreiro (Nagô, Jeje, Congo, Angola), da Umbanda, Quimbanda, Jongo, Escola de Samba, Afoxé, Maracatu, Congados, associações e frentes diversas.

Admitindo-se esse ser social, os elementos da tradição poderão ser distinguidos nos espaços e compreendidos, assim como com a adoção de filosofias concernentes. Esses elementos são, em si, propiciadores do crescimento e da própria transformação. Entretanto, essa possibilidade de transformar dá-se desde que não se queira impor uma doutrina, uma conversão, mas promover uma reflexão entre os participantes (DOS SANTOS, Inaicyrá Falcão. 2002, p.115).

A autora ainda entende que esta proposta pedagógica de recriação estética pluricultural do indivíduo está focada no cultivo do diverso e respeito a diversidade cultural dos alunos em sala de aula, e acredita que a melhor forma de implementação desta proposta seria dando significado a esse convívio (p.116), trazendo certa realidade para os conteúdos, confirmando e exemplificando este entendimento a autora apresenta depoimentos de três alunas. Encerrando este subtítulo Inaicyrá destaca que: o pluriculturalismo na prática se embasa no convívio, a experiência transcende na recriação, e “as expressões corporais desdobram-se no cenário diverso da sala de aula,

na rede tecida com vitalidade, na multiplicidade de significações, de modificações, na interação dialética, alteridade de fibras e nas cores do arco-íris” (p. 117).

No segundo subtítulo chamado “Recriação – limites e desafios. Sonhos” a autora desenvolve uma discussão a partir do princípio de que a dança se configura como um aspecto histórico, cultural e social que carrega uma hereditariedade e diz muito sobre como as sociedades se organizam, e a tradição brasileira na arte-educação ainda estava no caminho para alcançar essa consciência. O primeiro ponto abordado na reflexão é como a dança está presente no cotidiano da sociedade tradicional africana, desde a educação das crianças, reforçando valores e crenças (p.117), em contraponto a isso a autora aponta que no cenário brasileiro existe uma certa resistência dos alunos, educadores e estruturas de ensino, relacionada a forma como nossa sociedade foi organizada e as culturas negligenciadas. Inaicyra então escreve sobre a sua experiência na proposta pedagógica:

Nesse processo de pesquisa/proposta pedagógica, evidenciou-se que ocorrem dificuldades porque o estudo e a técnica corporal do educador foram adquiridos em escolas e universidades em que a sua própria história foi negligenciada. O impedimento da sua autodescoberta impossibilita o seu poder de articular o seu conhecimento com a realidade nacional (DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. 2002, p. 118).

A autora ainda discorre sobre esta realidade dentro dos programas de ensino superior em dança, nos quais existem pouco espaço nos currículos para abordar essas questões. Inaicyra Falcão escreve sobre isto no início dos anos dois mil. Ao defender que o corpo e a história dos brasileiros deveriam ser filosofia básica em todas as disciplinas curriculares (p.118), Inaicyra faz uma menção nas notas finais do livro (p.135, nota nº22) à Georges Snyders e seu livro “Alegria na Escola” (1988) sobre o conceito de “cultura primeira”.

Inaicyra então reflete acerca do que percebeu a partir dos depoimentos das alunas acerca da proposta pedagógica, no qual inicialmente muitas acharam uma proposta estranha e apresentaram um tipo de resistência, mas no decorrer conseguiram notar as transformações individuais e no grupo. O que Inaicyra acredita que apresente o entendimento e compreensão em dança como necessário para a educação e formação brasileira, ainda mais quando relacionado ao respeito as tradições de origem africana, que seria a principal busca dos estudiosos nesse assunto. Sobre isto, a autora destaca que por vezes esta busca acaba se configurando também como um problema, no qual se reforçam estereótipos e preconceitos, e citando Marco Aurélio Luz (1989) aponta que é um problema presente também no sistema de ensino brasileiro. A cerca dessas problemáticas a autora reflete:



Na manifestação concreta desses fatores que impedem o desenvolvimento de métodos artísticos com a tradição brasileira, chega-se ao âmago da complexidade quando se procura compreender os valores civilizatórios africanos na cultura brasileira. Primeiro, porque existe a resistência do espaço artístico-cultural com relação ao africano. Segundo, o paternalismo cultural, o poder elitista, alienador do neocolonialismo, ainda que em forma contemporânea, tem massificado, desestruturado e diluído a tradição africano-brasileira (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p.119).

A autora então traz para a discussão algo semelhante a uma conversa com alguns referenciais, começando com George Snyders (1988) e uma perspectiva global acerca da questão, enfatizando a visão que as demais sociedades tinham dos indivíduos africanos (p.119). Em seguida, ela afirma acreditar que a dança é algo com o poder de transformar contextos, no contexto brasileiro seria capaz de conduzir os artistas e educadores a novas visões estéticas a partir de suas culturas e tradições (p.120), para ajudar a reforçar esta ideia cita Deoscoredes M. dos Santos (1989). Chegando em uma reflexão sobre a valorização da arte de origem africana e seus valores estéticos, Inaicyr cita Marco Aurélio Luz (1989) e Ana Maria Amaral (1991), realizando uma reflexão acerca das epistemologias, e citando Hélcion Ribeiro (1994) sobre a diversidade cultural presente no Brasil. Então a autora discorre sobre a problemática de abordar essa diversidade no convívio em sala de aula.

Na movimentação que permeou a relação pesquisa/proposta pedagógica, foi importante observar que a referência educativa da tradição africana brasileira se colocava como um elemento de verdade, um elemento de busca por uma sociedade mais justa, que respeitasse a diversidade cultural. Essa visão pode, também, contribuir para a desmistificação de conteúdos referentes ao aspecto histórico cultural africano-brasileiro.

Todo o desafio está no contato entre identidades diferentes, na partilha do espaço, estabelecendo os limites que se colocam, como barreiras a serem ultrapassadas. E mais uma vez o “gingar” mostrou-se como um dos meios para configurar as conquistas do trabalho, a sua verdade e a sua disciplina (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 121-122).

A autora então cita Krishnamurti (1993) sobre disciplina e percepção, e discorre sobre os comportamentos comuns entre suas alunas no início da proposta pedagógica, em que muitas apresentaram resistência a esse desconhecido, mas no decorrer do processo foram compreendendo e aceitando essas outras culturas. Inaicyr também cita Alfredo Bosi (1998) ao escrever que a “prática da linguagem corporal do ser brasileiro, na sala de aula, expressa na dança é a essência do conteúdo educacional. E a possibilidade de construção de uma cultura” (p.122), e defende que a educação brasileira deveria ser pensada juntamente a cultura. Inaicyr ainda afirma que sempre acreditou “no compromisso com histórias individuais utilizando uma linguagem simbólica” (p.123), o que

está relacionado com a inserção do indivíduo nos contextos culturais a partir da dança. Citando mais uma vez Alfredo Bosi (1998), a autora reforça questionamentos acerca de em qual cultura somos educados e educamos.

Portanto, a práxis educativa criadora individualizada que sugere, como seu material – o ser humano brasileiro- é entendida na medida que torna real a própria personalidade desse ser humano. No fazer conhecer-se e conviver com outros em harmonia. Na absorção e transmissão da memória de uma sociedade, comunidade viva de gerações descendentes. Trata-se, então, de uma proposta abrangente, que é sobretudo um conjunto de princípios fundamentados na arte e na tradição cultural que alcançam sua legitimidade dentro de uma prática (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 123).

Inaicyr então aponta questões acerca da implementação dessa prática como disciplina em um currículo e como isso afeta na sua real compreensão, em seguida a autora apresenta uma possibilidade de resolução para a questão, proposta pelo projeto educacional “Minicomunidade Obá-Biyi” (1989) da SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil). Citando também Marco Aurélio Luz (1993) sobre o distanciamento cultural dos indivíduos na educação como reforço para a política de embranquecimento. A autora ainda dedica um parágrafo (p.124) para explicar que estes apontamentos em sua pesquisa não têm como intuito discutir a negligência e alienação do Sistema Nacional de Educação em relação a cultura brasileira, mas sim elucidar a realidade na qual foi realizada a pesquisa.

E lembra que o principal desafio de abordar a cultura brasileira é das instituições de ensino e corpo docente, pois mesmo que os alunos demonstrem certa resistência inicialmente, acontece um desenvolvimento positivo no decorrer do processo. Encerrando o capítulo do livro, Inaicyr Falcão dos Santos escreve:

É dessa forma que penso ser possível, a partir de uma proposta pluricultural na dança-arte-educação, uma inversão dos caminhos, ou seja, primeiro o aprendizado do conhecimento revisado do que somos, do nosso local de origem, e, segundo, o conhecimento dos outros, construindo um saber de dentro para fora e de fora para dentro. Podendo mostrar na prática, através de uma forma expositiva de análises realizadas, na produção científica e recriação estética, a possibilidade de novos parâmetros, de uma conquista, de poder desbravar novos caminhos com respeito e esperança. Contribuir, portanto, para o avanço da elaboração de uma percepção da arte no pluriculturalismo brasileiro, no sistema educacional e na sociedade como um todo (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 125).

A parte do livro intitulada “Conclusão” é dedicada uma recapitulação as fases da pesquisa da autora, o processo de montagem cênica de “Ayán: símbolo do fogo” e o desenvolvimento da proposta pedagógica em sala de aula. O mais interessante desse encerramento do livro é que Inaicyr escreve a partir de uma perspectiva muito pessoal sobre suas inspirações, ideias, objetivos, observações, referências e experiências no

decorrer da pesquisa. Sendo interessante citar a seguinte observação da autora referente a pesquisa realizada a partir de “experiências vivenciadas” na vida artística e pedagógica:

Portanto, essa prática da vida possibilitou uma reflexão mais profunda sobre os aspectos performáticos e pedagógicos, cujo conteúdo é o próprio entendimento desse exercício. O reconhecimento da situação guiou-me ao encontro de um “novo” conhecimento. A relação da experiência permitiu-me chegar aos pressupostos e paradigmas nos trabalhos pedagógicos, nos quais a vivência corporal, a história individual e a criação artística buscam dar continuidade à recuperação da memória histórico/cultural do povo brasileiro (DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. 2002, p. 127).

Escrever sobre este livro de Inaicyr Falcão dos Santos e as ideias nele apresentadas, foi uma tarefa difícil para mim, pois o livro carrega uma riqueza de informações referenciadas em autores das mais diversas áreas, o que o torna complexo em determinados pontos, mas é exatamente esses fatores que o tornam um referencial muito importante e demonstram como Inaicyr foi uma das pioneiras nos assuntos de pluriculturalidade na dança, e a pensar as individualidades culturais. O fato da autora pensar as individualidades culturais, já sugere que de certa forma ela também esteja pensando sobre identidade negra, principalmente por ter passado pelo processo de se reconhecer como uma mulher negra. Porém lendo o livro e tendo assistido algumas entrevistas, falas e palestras, é possível perceber que Inaicyr costuma abordar essas questões étnico-raciais de forma abrangente, pensando a sociedade no geral e considerando as perspectivas culturais.

Inaicyr Falcão dos Santos também aparece em um lugar de representatividade, entre tantos motivos, por ter sido uma das primeiras mulheres negras a ocupar o espaço de professora universitária no Departamento de Artes Corporais da Unicamp (SP), e assim ter orientado e aberto o caminho para outras mulheres negras da dança.

## **2.3 Amélia Vitória de Souza Conrado**

Amélia nasceu em Boa vista – RR, e foi criada em Pernambuco, onde cursou a licenciatura em educação física entre 1981 e 1984, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em 1992 fez uma especialização em coreografia na UFBA, após isto em 1993 entrou no mestrado em Educação também na UFBA e em 2002 entrou para o doutorado em Educação, na UFBA, concluindo em 2006. Em 2010, Amélia fez um pós-doutorado na Université Paris VIII, na França – com Pesquisa em dança. Diferente de Nadir e Inaicyrá, Amélia não nasceu em Salvador e não cursou a graduação em dança. Apesar de ter uma formação predominantemente voltada para a área da educação e sua atuação como docente ter sido maior na educação e educação física, sua pesquisa, desde a graduação, estava voltada para as danças afro e capoeira. Ao decorrer de sua trajetória também seguiu trabalhando como bailarina, coreografa e diretora de diversos grupos e espetáculos.

Atualmente Amélia atua na graduação em dança e no programa de pós-graduação em dança da UFBA, onde coordena o GIRA - Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, Repertórios Afro-brasileiros e Populares. As principais temáticas dos textos de Amélia são: educação, danças populares e artes negras, as quais aparecem juntas na maioria dos seus textos e dialogam entre si. Nesse sentido, Amélia escreve seguindo uma atitude política de visibilidade e afirmação, tal qual trecho a seguir.

Ao tratar de aspectos que se referem à história e produção do teatro e da dança negra, assim como os artistas, grupos, espetáculos, repertórios e dramaturgias, a proposta deste artigo surge para afirmar a ação dos artistas negros enquanto movimento de negritude, que envolve desde as formas existentes das manifestações artístico e culturais negras nas suas expressões comunitárias presentes em diversas localidades, até as formas dramatúrgicas que se expressam nos palcos, como espetáculos. Enxergando o espaço acadêmico como ambiente estratégico para a proposição de estudos de poéticas em diferentes formas de expressão e conceitos, consideramos imprescindível a ação mobilizadora da comunidade negra acadêmica em luta pelos direitos sociais, nos quais o pensamento crítico das artes negras revela uma epistemologia e metodologia capaz de contemplar e compreender a trama de diálogos impregnados por tensões sociais, políticas, existenciais e históricas, nas quais as artes detêm uma qualidade questionadora (CONRADO, Amélia V.S., 2017, p. 69).

### **2.3.1 Artes cênicas negras no Brasil**

O artigo “Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica” foi escrito por Amélia Conrado para a revista Repertório de 2017. Escolhi este artigo como um dos textos a ser “analisado”, por considerar que é um dos textos mais importantes da autora, no qual ela apresenta um panorama histórico e acadêmico bem como diversas discussões que perpassam a temática das artes negras. Outro motivo para a escolha desse texto, é o fato dele ter sido o primeiro texto da autora que eu tive contato,

e ao ler em um primeiro momento me senti contemplada pelas ideias da autora, tanto que realizei a apresentação de duas leituras comentadas do texto em duas disciplinas do mestrado, e ainda levei o texto para os meus alunos de estágio docente no curso de dança da UFRGS.

Neste artigo Amélia Conrado faz uma reflexão acerca da presente conjuntura das artes cênicas negras no Brasil, no meio acadêmico e para além dele, trazendo também um breve panorama histórico dessas artes no Brasil.

As artes negras têm uma importância inquestionável na nossa construção histórica, estética e formativa enquanto sociedade brasileira, porque contribui como um conhecimento e uma produção no campo do sensível, desdobrando-se por diversas formas de expressão de danças, teatros, músicas, literaturas, poesias, objetos, tecnologias artísticas, modas, entre outros.(...) Começamos pela questão conceitual daquilo que denominamos “artes cênicas negras”, que se trata do conjunto de repertórios, iniciativas, poéticas, dramaturgias de formas expressivas, criadas e difundidas enquanto teatro e dança produzidos por pessoas negras em especial, mas também aquelas que se identificam, se engajam em nossa realidade e são descendentes de africanos no Brasil vindos desde os tempos da colonização, nos quais temas e conteúdos constituem uma estética que leva à questões culturais, existenciais, simbólicas, políticas, rituais do africano e afro-brasileiro (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p.70).

A autora inicia o artigo com uma conceituação acerca do que seriam as “artes cênicas negras” considerando-o como um termo que pode ser utilizado para se referir principalmente aos trabalhos artísticos desenvolvidos por pessoas negras, mas também servindo para se referir a trabalhos de pessoas não negras, mas que abordam e estão ligados as culturas de matrizes afro (afro-brasileira e africana). Em seguida Amélia Conrado (2017, p. 70-71) discorre sobre as artes negras como um meio estratégico de resistência e afirmação cultural, desde os tempos da colonização/escravização branco-europeia (na qual resistimos através das mais diversas práticas como danças, rituais, música, jogos, lutas...) até os dias de hoje.

E ao falar sobre essas resistências a autora aponta o questionamento acerca do porque o conhecimento afro-brasileiro ainda chega com muita dificuldade no meio acadêmico (considerando principalmente os cursos de artes na universidade pública em Salvador-BA), mesmo existindo leis de reparação e programas de políticas e ações afirmativas, este mesmo questionamento foi um dos impulsionadores desta pesquisa de mestrado. Amélia então escreve sobre as relações de poder presentes nos espaços acadêmicos marcadas pelo “colonialismo epistemológico” e pela discriminação e preconceitos a presença negra nos ambientes e nos conhecimentos(CONRADO, 2017, p.71), e isso ainda acontece no auge do século XXI e a predominância do “colonialismo epistemológico” nas universidades ajuda a legitimar os atos de racismo que acontecem

nesses espaços, esses atos que as vezes são tão sutis que até nós negros demoramos a nos dar conta da violência que estamos sofrendo.

Urge a necessidade de se analisar com profundidade todas as instâncias em que esse processo se desenrola e buscarmos instrumentos para superar e mudar o que, de outra forma, está estabelecido. Estamos certos de que esta não atende à pluralidade de interesses dos sujeitos os quais hoje constituem a comunidade de convivência universitária (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 71).

Outro ponto abordado nessa primeira parte do texto é o evento que ocorreu no ano de 1934, que segundo a autora resultou em novos rumos para a dança e o teatro negro, o I Congresso Afro-Brasileiro, em Recife, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre e idealizado pelo ativista e poeta Solano Trindade. E em 2017 aconteceu o I Fórum Negro das Artes Cênicas, que teve um papel semelhante ao evento de 1934. A autora também traz para o texto a marcante informação de que “no Brasil, os grupos teatrais e de dança que trabalham com a cultura negra na perspectiva de apresentação cênica são anteriores ao surgimento dos cursos das Escolas de Artes nessas especificidades” (CONRADO, 2017, p.72), e mesmo assim raramente temos conhecimento desses grupos nos cursos superiores, exemplificando com o surgimento do Teatro Experimental do Negro(TEN), no Rio de Janeiro em 1944, com direção de Abdias do Nascimento. A autora então defende a necessidade do estudo de uma literatura voltada para o debate étnico-racial, referenciada por autores de diversas áreas.

No decorrer do texto a autora realiza um relato sobre o I Fórum Negro das Artes Cênicas, que ocorreu em 2017 na Escola de Teatro da UFBA, que foi surgiu de um “processo de presença, conquista e reivindicações de estudantes e professores negros do curso de Teatro e daqueles engajados e sensíveis a causa negra local e de outras regiões” (CONRADO, 2017, p.72), o fórum foi uma forma de mobilização e reivindicação de uma revolução epistemológica dentro da universidade. Amélia então cita importantes nomes das artes negras que estiveram presentes no fórum, e relembra que assim como os citados, também estiveram presentes diversos artistas desconhecidos e/ou invisibilizados que fazem parte da história das artes cênicas negras no Brasil. Esta parte do texto traz fortemente discussões acerca dos referenciais, representatividade e invisibilidade. E a autora ainda cita trechos do livro “O negro no Brasil de hoje” de Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes (2006), os quais trazem o nome de diversos artistas e pesquisadores negros que poderiam e deveriam ser usados como referenciais no ensino superior.

A obra de Munanga e Gomes (2006, p. 210) atualiza e concentra dados de significativos nomes de artistas, como Milton Gonçalves, Mestre Didi, Mãe Stela, Pixinguinha, Milton Santos, Ruth de Souza, Zezé Mota, Cartola – Agenor de Oliveira, autor de sambas e fundador da Estação Primeira da Mangueira, os quais

precisam ser estudados e integrar os campos de investigação que se desdobrem em produção de artigos, livros, monografias, dissertações e teses, pois representam histórias de lutas, superações e talentos artísticos que a universidade pode conhecer, aprender e admiti-las enquanto memórias de vidas negras e ensinamento (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 74).

A autora também escreve sobre memória africana citando Maria de Lourdes Siqueira (2006) e Zeca Ligiéro(2011), nos quais se embasa para falar sobre as peculiaridades culturais na Bahia, segundo a autora território de herança e recriação africana (CONRADO, 2017, p.75), e em decorrência desta ancestralidade os negros que lá vivem carregam uma carga de expressividade muito singular e própria. Então a autora discorre sobre as questões sociais que perpassam pelas manifestações culturais locais, e também pensa as artes cênicas negras a partir deste local de discussão de questões sociais para além do meio universitário, mas também nas comunidades.

O “Nego Fugido”, manifestação do interior baiano, situada na localidade do Acupe, colabora para reflexões críticas da relação entre culturas populares tradicionais e desenvolvimento comunitário. Para tanto, os aportes dos estudos culturais e artes negras, seja das manifestações, das poéticas e das performances contemporâneas em diálogo com o debate da educação para as relações étnico-raciais, coloca-se em questão a condição social das comunidades negras e os fatores que impedem as mudanças de comportamento e ascensão social diante da realidade, na qual encontramos uma vasta pesquisa acerca desta manifestação nos estudos de Pinto (2014). É nesse sentido que o estudo da produção cênica negra vem sendo pensada, refletindo os fatores que fazem com uma comunidade a qual teatraliza a luta por liberdade pela ritualização do Nego Fugido, que pode se rebelar diante das condições precárias de sua vida real, estabelecendo um paralelo entre a condição do negro no passado e na atualidade (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 75).

Então chegamos na segunda parte do artigo intitulada: “Movimento Negro e a luta por políticas afirmativas em universidades”, neste subtítulo a autora escreve sobre as transformações que estão ocorrendo no ensino superior, principalmente nos cursos de artes cênicas da UFBA, que foi a primeira universidade no Brasil a ter cursos superiores na área, e em decorrência da demanda local vem implementando programas de ações afirmativas. Amélia inicia este subtítulo escrevendo sobre o marco do I Festival Mundial de Artes Negras, que ocorreu em Dakar (Senegal) no ano de 1966, organizado por Léopoldo Sédar Senghor, que governou o país de 1960 a 1980. Iniciando este subtítulo com uma observação de que no decorrer da história as artes cênicas negras sempre estiveram relacionadas a estratégias de luta, resistência e política.

Este forte movimento de ações negras que Léopold Senghor lidera, pautando-se numa intelectualidade científica pela literatura e artes negras, serve como armas de ações estratégicas ao campo de lutas e conquistas negras (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p.76).

A autora então observa que entre o I Festival de Artes Negras em Dakar até a atualidade se passou meio século, no qual nós negros continuamos construindo uma

ciência e arte que não segue os padrões europeus, utilizando nossas referências culturais como inspirações, campo de pesquisas e conhecimentos (CONRADO, 2017, p.77). Buscando o reconhecimento destes nossos referenciais também dentro das universidades e meios acadêmicos. Aqui mais uma vez a autora levanta uma discussão que é sobre referencial teórico, também sobre representatividade e ainda sobre revolução epistemológica, se embasando também em Frantz Fanon.

Essa intelectualidade negra vem sendo argumentada enquanto episteme que busca, nas civilizações africanas, suas bases históricas, filosóficas, técnicas e culturais e nos meios de enfrentamento e superação das desigualdades em que os afrodescendentes se encontram nas realidades em que vivem (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 77).

A autora então realiza no texto um breve acompanhamento de algumas instituições de ensino superior e suas iniciativas que surgiram a partir das políticas de ações afirmativas. A principal mudança destacada é a revisão dos currículos dos cursos e em decorrência disto a abertura de vagas em concursos para estas especificidades. Na UFBA Amélia Conrado menciona principalmente (CONRADO, 2017, p. 78):

- Aprovação da Resolução nº01/2017, que consiste na reserva de vagas para processos seletivos da pós-graduação strictu sensu.
- O edital 01/2016, o qual fez com que fossem realizadas provas para docentes na área específica de “Educação e Relações Étnico-Raciais”, no curso de Pedagogia.
- A realização do concurso na área de conhecimento “Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-brasileiras”, na Escola de Dança, no Edital 01/2016. Este concurso resultou na admissão das duas primeiras professoras negras (Marilza Oliveira e Vânia Oliveira) desta escola, que já tem mais de 60 anos.
- Na faculdade de Ciências Humanas no departamento de Antropologia e Etnologia aconteceu o concurso para a área “Antropologia com ênfase em Etnologia Indígena”, no edital 01/2016.
- Amélia Conrado também menciona o concurso público voltado à “Metodologia do Ensino e da Pesquisa sobre Capoeira e Samba”, na Universidade de Integração Luso Afro Brasileira (Unilab), uma transformação nas unidades de ensino e pesquisa, lembrando que o curso de licenciatura em Educação Física da UFBA, desde 1978 tem as disciplinas Capoeira I e II.

Enfim, essas novas proposições demonstram avanços ao processo de mudanças que se inicia, todavia existem posturas contrárias e resistência de professores que carregam ainda o pensamento racista, o qual precisa ser eliminado e combatido. A presença de estudantes negros em todas as áreas de conhecimento no cotidiano das universidades brasileiras, sobretudo após a conquista do acesso pela política



de cotas, tem obrigado os campos de formação a dialogar com referências que possam responder às questões colocadas por seus protagonistas nesses ambientes (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 78-79).

A terceira parte do texto é intitulada: “Dança Cênica nos Currículos das Universidades, qual o seu lugar?”, na qual a autora discorre sobre grupos de dança negra que tiveram grande importância historicamente, dentro e fora das universidades e também sobre a dança como forma de resistência.

O campo de tensionamentos no qual pesquisadores contemporâneos se dedicam aos estudos históricos de personalidades e artistas negros do teatro e da dança, bem como os grupos e produções cujas estéticas partem da imersão em mitologias, símbolos ou situações existenciais e políticas da realidade do negro em nossa sociedade, justifica-se por uma busca em construção de um pensamento artístico em artes cênicas que responda à necessidade de segmentos e setores sociais desprestigiados – em termos da nossa realidade social – e precisam ser acolhidos na dinâmica científica, visto que produzem arte e através dela, viabilizam intervenções significativas no plano da cidadania, da mobilidade de grupos marginalizados e promovem uma autoestima e representação social (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 79-80).

A autoria inicia este subtítulo escrevendo sobre uma pesquisa referente a produção de dança cênica na época da ditadura militar, a dissertação “Estratégias poéticas em tempos de ditadura: a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-BA” da professora Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, com orientação da Dra. Eliana Rodrigues da Silva (CONRADO, 2017, p.79). Baseando-se nessa pesquisa Amélia Conrado observa que mesmo no período da ditadura, de grande opressão e outras linguagens artísticas sendo reprimidas, a dança e artes de cultura negra encontraram meios para permanecer resistindo (CONRADO, 2017, p.80), talvez por ser uma cultura que já vem resistindo a muito tempo e desenvolvendo esses métodos de sobrevivência... Resistiu a diáspora, a escravidão e ainda nos tempos atuais resiste ao racismo... Citando Vilaronga (2008), Amélia Conrado (2017, p.80) escreve sobre os primeiros grupos folclóricos que surgiram a partir de 1962, apresentando um novo conceito de proposição estética nesse campo artístico, que vem sendo explorado até os dias de hoje. Os grupos citados e suas datas de fundação são:

- Viva Bahia (1962);
- Afonjá (1967);
- Olodum Maré (1969);
- Capoeiras da Bahia (1974);
- Grupo Balú do Sesc-Senac (1974);
- Odundê (1981), este foi criado na Escola de Dança da UFBA.

Acredito que saber da existência destes grupos seja fundamental para qualquer estudante de uma graduação na área das artes da cena, principalmente da dança. Estes grupos deveriam ser uma grande referência histórica da dança brasileira, e pouco se encontra registros sobre eles e são poucos os lugares, textos, documentos nos quais eles são citados, pois a arte negra recém (principalmente desde o período de implementação da política de cotas raciais) vem passando pelo processo de ser pesquisada, estudada, registrada e ser percebida como referência “científica” dentro das universidades.

Para abordar a questão das universidades a autora discorre sobre a Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), que tem três campi situados nas cidades de Vitória da Conquista, Jequié e Itapetinga que são localizadas na região centro-sul da Bahia, distantes da capital. Amélia Conrado então cita o curso de licenciatura em dança criado na UESB em 2012, considerando muito importante ter esse curso nessa região possibilitando o direito a profissionalização na área das artes. Porém o curso ainda segue os padrões europeus, possuindo algumas disciplinas voltadas para questões da cultura popular e arte brasileira, mas as disciplinas de técnicas corporais têm a dança moderna e clássica como obrigatórias e a dança afro como optativa (CONRADO, 2017, p. 81).

As artes cênicas negras encontram desafios que vão desde manter a existência dos grupos, espaços e núcleos de formação culturais em que sujeitos os quais possuem notório saber encarregam-se da difusão de um legado, no qual a oralidade é um meio de transmissão de saberes e fazeres. Na dinâmica de acesso a tais conhecimentos, estes inspiram a criação de obras e novas formas do fazer artístico. De outra maneira, os espaços formais e seus sistemas de ensino, cujas normas, leis, regras, necessitam aprender com essas outras formas de educação e arte novas posturas, ensinamentos, convivência e produção. As universidades responsabilizam-se pela formação dos futuros professores, o que requer atitudes de mudanças e comprometimentos para trabalhar disciplinas específicas que tratem dessa especificidade (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 82).

Amélia Conrado então escreve sobre a importância da criação de linhas de pesquisa na pós-graduação, para haver cada vez mais pesquisadores qualificados para assumir a orientação de pesquisas e promover a criação de grupos de estudos das artes cênicas negras (CONRADO, 2017, p.82). E também destacar a importância dos pesquisadores que já vem realizando estudos nessas áreas, para em conjunto pensar estratégias para fomentar este campo, nas mais diversas perspectivas, “dessa maneira, nos ensinou as lideranças do passado, que promoveram um movimento em que a arte negra e seu legado foram armas de consciência negra e atitude” (CONRADO, 2017, p.82). A autora ainda propõe o questionamento sobre como formar artistas e professores no Brasil, sem continuar a apenas reproduzir os aportes do teatro europeu e norte-americano, mas também considerando a contribuição negra na dança e no teatro e

trazendo estes referenciais para educação. Encerrando o texto a autora escreve sobre a implementação das leis e políticas de ação afirmativas, citando como as cotas raciais vem mudando as universidades e também implementando um novo tipo de pensamento nesses espaços, trazendo perspectivas afro-diaspórica, afro-brasileira e afro-centrada, afirmando uma episteme africana no Brasil, e propondo o que pode ser chamado de filosofia de diáspora (CONRADO, 2017, p.83) e todos esses outros meios de pensar aparecem de alguma forma nos discursos das artes cênicas negras.

Sublinhamos como resultante de uma trajetória de luta dos artistas negros e pessoas engajadas a este movimento, estudantes de Teatro, Dança e dos demais cursos da UFBA e das outras universidades, que, ao longo desses anos, perseguem o direito de ingressarem ao espaço científico/acadêmico, o que se soma aos discursos, produções e referenciais da sua cultura de pertença, ou seja, do conjunto artístico e cultural do povo brasileiro, dentre os quais os afrodescendentes constituem uma significativa presença (CONRADO, Amélia V.S. 2017, p. 84).

Podemos observar que no decorrer deste texto a autora discorre sobre as artes cênicas negras abordando questões ligadas ao referencial teórico, visibilidade, representatividade, identidade negra, resistência, cultura popular e ensino superior. Na elaboração deste artigo a autora, Amélia Conrado, utilizou como referencial teórico autores de diversas áreas (dança, teatro, antropologia, filosofia, entre outras...). Esses autores foram:

- Lauana Vilaronga (2008)
- Franz Fanon (2008)
- Fernando Ferraz (2012)
- Zeca Ligiéro (2011)
- Maria Maylin; Jean-Pierre Mbassi; Geneviene Laffont (2010)
- Kabengele Munanga; Nilma Lino Gomes (2006)
- Maria de Lourdes Siqueira (2006)
- Monilson dos Santos Pinto (2014)
- Ana Célia Silva (2011)
- Muniz Sodré (2017)

Considero este texto de Amélia Conrado um dos mais importantes, pois nele esta concentrada uma riqueza de informações e panoramas históricos que nos ajudam a situar quais caminhos as artes cênicas negras já percorreram, além de nos indicar possíveis caminhos a serem seguidos na luta pelo reconhecimento da nossa arte.

### 2.3.2 MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança

O artigo intitulado “MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança” foi escrito por Amélia Conrado em 2015, também para a revista Repertório da UFBA. A escolha deste artigo para realizar está pesquisa acontece por ele ser um texto que aborda questões étnico-raciais nas artes cênicas (mais específico na dança) a partir da perspectiva da criação de um dos espetáculos da autora, o que ajuda a pensar a presente pesquisa para além do referencial teórico, mas também refletir um pouco sobre as obras e trajetória da autora, sem perder o foco principal da pesquisa, o referencial teórico (que não está dissociado da trajetória artística da autora, e não desconsiderando suas obras como referenciais).

Neste texto a autora discorre sobre o processo criativo do espetáculo de dança “Maria Meia Noite”, do qual é autora junto com Ricardo Biriba e estreou em 2014 na cidade de Salvador, e busca fazer reflexões acerca da dança negra contemporânea relacionada a educação.

O propósito deste texto é extrair da experiência de montagem do espetáculo de dança intitulado Maria Meia Noite, estreado na cidade de Salvador-Bahia-Brasil, em 2014, conhecimentos no campo das artes cênicas voltados à pesquisa afro-brasileira, em que se relacionam pensamento da dança negra contemporânea e processo criativo, entendido como relação de educação. Os caminhos de análise e apreensão deste objeto encontram inspiração nas bases teórico-metodológicas dos estudos étnico-culturais e na fenomenologia, para explicar conteúdos que se valem da sensibilidade, cultura, arte e diversidade. Maria Meia Noite, nome que tem raízes em uma mulher do universo das ruas e capoeiragem de Belém do Pará, na segunda metade do século XIX, inspira a temática e dá vida ao seu mundo imaginário, imagético e coreográfico. As ideias que orientam a criação buscam ressignificar elementos da cultura afro-brasileira, em diálogo com o pensamento da Arte Contemporânea Negra, da Cultura Popular e da Performance Art. Este desafio revelou o esforço de definir uma linha de pensamento e de ação artística não hegemônica, que “fere” uma ideologia que se coloca no cotidiano e no imaginário social como um “padrão”, e que geralmente julga, de forma equivocada ou revelando preconceitos, as obras alicerçadas em referenciais civilizatórios, étnicos e culturais diferentes. Os resultados apontam para a riqueza deste mergulho, que é um exercício referenciado na prática, e revelam as dimensões da pesquisa e da produção em arte cênica, seja na relação direta com os atores envolvidos, seja nas diversas relações que este processo alcança (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.201-202).

A autora, Amélia Conrado, inicia o texto escrevendo sobre como surgiu o espetáculo Maria Meia Noite e narra que o conceito norteador do texto apareceu juntando os sentimentos dos autores, imaginação, experiências de vida, movimentos, cores, formas... E somente no momento de criação e experimentação junto aos intérpretes que o conceito norteador se materializa no corpo, como um caleidoscópio (CONRADO, 2015, p. 202).

“É como em um caleidoscópio, cujos movimentos vão delineando infinitos raios de luz, formas; no caso da dança, o corpo é o meio de excelência dessas configurações.” (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.202). Principalmente no início deste texto (e no decorrer) Amélia escreve de forma mais poética, diversas vezes expressando no texto suas emoções e sensações, parecendo demonstrar uma certa afetividade ao processo criativo do espetáculo, e aos envolvidos no espetáculo. A autora então escreve brevemente sobre como se desenrolam os processos criativos em dança, até o momento em que é necessário que os diretores/coreógrafos darem a palavra final afirmando que a obra está pronta, e como “Maria Meia Noite” se tornou referência acadêmica a partir desses elementos, considerando o fazer artístico que é educativo, propondo relações de escuta ensinamento.

Esse caminho é de paciência, de quem dirige e de quem é dirigido, um processo que vai se fazendo, refazendo, desfazendo em novas formas. São como idas e vindas, que se expandem até o ciclo se fechar, mas que não se fecha, pois é um fazer provisório e passível de se refazer, a cada ensaio, a cada espetáculo, porque a inteligência e a imaginação são infinitas e é por isso que chega o momento em que os coreógrafos/diretores precisam dar a palavra final – ficamos por aqui, a obra está pronta! O que não é verdade! Baseados nesses elementos é que Maria Meia Noite revela os caminhos percorridos até então, transformando-se em conhecimentos e discussão acadêmica, para se somar às outras investigações em dança e teatro brasileiro. Entendendo em geral que uma montagem cênica possui aspectos próprios do fazer artístico, que, na nossa concepção, é educativo, porque se dá numa relação de escuta, de ensinamentos, de troca de experiências, mudanças de comportamentos, laços afetivos e profissionais, que se constroem, motivados por uma ética, que é postura de respeito e gesto de confiança e cumplicidade, necessários entre os envolvidos, para tornar possível a convivência e a construção da obra coreográfica, a meta é o exercício da arte de dançar e oferecer uma comunicação sensível e significativa ao público, que irá absorvê-la, questioná-la, avaliá-la e dialogar com ela (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.202).

Em seguida a autora descreve o que seria o processo criativo em dança, sem esquecer de mencionar que existem inúmeras formas de realizar um processo criativo, então Amélia Conrado escreve:

(...) pode ser entendido como estudos de corpo em seus diversos procedimentos técnicos, experimentos, com ou sem materiais e objetos, com ou sem recursos tecnológicos, em ambientes físicos diversos, vistos em várias elaborações, meios pelos quais se pesquise e se elabore, de acordo com o conceito que o artista elege para seu trabalho (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.202).

Então a autora discorre sobre a escolha de produzir a partir da cultura africana e afro-brasileira e reforça o quão amplo pode ser a pesquisa nessas culturas, que envolvem diversos países, localidades, religiões e aspectos culturais de cada um desses lugares (CONRADO, 2015, p.203), Amélia também fala que essas pesquisas a partir da cultura afro não surgiram só agora, e já existem diversos artistas com longas trajetórias nessa temática, mencionando Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos), que foi um sacerdote da religião afro-brasileira e também artista plástico (CONRADO, 2015), e

Mestre Didi também é pai de Inaicyrá Falcão do Santos (professora que também é uma das principais referenciadas nesta pesquisa).

Assim como Mestre Didi e outros que nos deixam tais registros, acreditamos nas possibilidades das culturas africana e afro-brasileira, razão por que escrevemos sobre a obra *Maria Meia Noite*, sendo uma contribuição para a memória das artes cênicas no Brasil, sobretudo para as produções que elegem princípios da dança negra e popular, como fonte de comunicação, opção política de afirmação e reconhecimento dos valores que esse segmento oferece, enquanto saber, conhecimento, estética, cultura e arte (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.203).

Nos textos de Amélia Conrado podemos observar que com uma certa frequência aparece a questão da necessidade de existir uma memória das artes cênicas e a afirmação constante das artes negras e populares como área de conhecimento e resistência cultural. Para discorrer sobre a importância da memória das artes cênicas, a autora utiliza como referência Lícia Maria Moraes Sánchez (2010), falando sobre a dramaturgia da memória e a imaginação artística.

Sánchez (2010) refere-se à imaginação artística, reportando-se ao talento criativo de cada um como um dom natural que manipula intencionalmente “o pensamento em direção à finalidade de concretizar a expressão metafórica e buscar dar forma ao mundo, articulando a natureza humana e valendo-se de sensibilidade, dor, paixão, morte, alegria e outros sentimentos” (SÁNCHEZ, 2010, p. 95). No seu entendimento, a experiência artística é “construída na memória e performada em todos os níveis do pensamento do artista” (idem) (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.203).

A partir desta citação Amélia Conrado menciona (p.203) que em “*Maria Meia-Noite*” os dançarinos compartilhavam seus trabalhos com o dos coreógrafos, sendo considerados intérpretes-criadores, pois suas ideias, experiências e memórias também estariam presentes na criação, entendendo também a criação como um laboratório artístico-educativo. Após esta reflexão a autora escreve sobre alguns dos desafios pelos quais os artistas que trabalham com artes negras e populares passam, desafios que estão ligados diretamente as questões de identidade, representatividade e visibilidade, abordadas no início desta pesquisa.

Analisando por outro viés, um processo de montagem desta natureza se confronta com uma série de problemas por que passam os artistas que não integram os núcleos privilegiados e os espaços de poder, nas artes cênicas locais, nacionais ou até internacionais, e sofrem para produzir e trazer a público suas criações. A montagem, com seus desafios, de uma obra que traz conteúdos das danças de matrizes estéticas africanas e afro-brasileiras, numa dimensão crítica, comprometida com princípios da arte contemporânea, é um ato de militância, enfrentamento e superação de paradigmas impregnados de preconceitos e discriminações, provenientes dos segmentos que se consideram superiores e julgam, de forma equivocada, as produções que não partem dos referenciais que esses mesmos segmentos se valem (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.203).

Amélia Conrado então traz para o texto (p.204) uma reflexão de Maria de Lurdes Barros Paixão (2009) acerca da visão que o meio artístico carrega das artes africanas e a necessidade de desmistificá-las e enxergá-las como uma arte para além das margens e

padrões europeus. Após, a autora apresenta uma contextualização acerca das políticas públicas na Bahia, tendo como referência as pesquisas do ex-secretário da cultura Antônio Albino Canelas Rubim, apontando os problemas que o estado carrega, desde sua história seguida por governos autoritários, destacando que a secretaria de cultura só foi implantada em 2007, e que a Bahia é um estado no qual a população é majoritariamente negra, e a partir disto a autora expõe o questionamento: “como se explica o fenômeno da ausência das criações por coreógrafos negros ou não negros que se dedicam a produzir segundo os referenciais afro-brasileiros ou populares, na capital baiana?” (CONRADO, 2015).

Então, como explicar isso numa capital de predominância negra, de uma escola pública de dança que, anualmente, forma turmas de alunos majoritariamente negros e de outras instituições culturais negras? Há duas hipóteses: a primeira é que as portas são fechadas para nós e as políticas culturais pouco ou nunca nos acolhem; a segunda é que, pela falta de opção ou pela negação, nos projetamos para fora do país, passando a integrar grupos e companhias no exterior, onde passamos a nos apresentar, deixando de potencializar e dar um retorno à cultura da qual nos originamos e na qual somos formados. É preciso inverter essa lógica e somente o esforço e a política integrados podem fazer com que a cidade de Salvador, de incontestável potencial histórico, turístico, artístico e cultural, saia da condição de estagnação na qual se encontra (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 204).

A última citação reforça a falta de visibilidade e representatividade nas artes negras não só na Bahia, mas também no Brasil inteiro, e se considerando as artes negras em geral isso já é uma questão recorrente, então é importante observar como isso se dá especificamente na área das artes cênicas, depois focando na dança, e, por fim, pensando essa representatividade e visibilidade referente as mulheres negras que trabalham com dança. Amélia Conrado então escreve sobre a luta do movimento negro contra o racismo e como este está presente em todas as áreas da sociedade, principalmente no meio artístico, e parafraseando Marco Aurélio Luz (1993), a autora escreve sobre como o racismo também está presente nas universidades, deformando informações e subtraindo valores.

Conseguimos denunciar e revelar os mecanismos de como esse mal se expande e age nos diversos setores da realidade, lamentavelmente, inclusive, no mundo das artes. Assim se prolifera a ideologia do branqueamento que não deseja que seja assumida a identidade étnico-civilizatória genuína, fruto do encontro das etnias formadoras de nossa sociedade. Essa postura procura negar a existência das culturas negra e ameríndia (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 204).

Amélia Conrado então apresenta referências, de diversas áreas, que “dialogam a experiência prática de criação e a teoria científica nas artes cênicas, em construção” (CONRADO, 2015, p.204) e os quais contribuíram para os estudos na produção de “Maria Meia Noite”.

Referentes a danças africanas e estética negro-africana, Amélia Conrado cita:

- Tiérou (2001);
- Diop (2011);
- Konaté (2009);
- Sabino e Lody (2011);

Sobre pesquisa cênica e coreográfica negra:

- Santos (2007);
- Cortes, Santos e Andraus (2012);
- Paixão (2009);

E em relação corpo, performance, dança, memória negra e educação:

- Oliveira (2007);
- Biriba (2011);
- Biriba et al. (2015);
- Martins (2008);
- Conrado (2014; 2010).

A partir desta parte do texto Amélia Conrado aborda mais a fundo o processo criativo de “Maria Meia Noite”, apresentando os principais questionamentos iniciais que direcionaram a criação do espetáculo e discorrendo sobre eles.

Maria Meia Noite surge do interesse em tratar um tema de afinidade, importância e representação social e de pesquisa para seus criadores – coreógrafos e acadêmicos. A definição da linha de pensamento norteadora do conceito e sua transformação em expressão cênica resultam de respostas a certas discussões: qual o pensamento de arte contemporânea com o qual compactuamos? Como abordar a dança afro e popular na cena contemporânea e estruturar a base técnica, estética e criativa, da preparação da montagem? O que extrair do universo ritualístico, histórico e conceitual da cultura afro-brasileira? O que absorver dos princípios da performance art, vertente de contra-arte? (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.204-205).

A reflexão a seguir gira em torno do “desafio de conceber espetáculos com danças afros e populares, numa proposta diferente daquelas convencionais e, às vezes, estereotipadas” (CONRADO, 2015, p.205), porém a autora também não invalida estas propostas convencionais, acreditando que as mesmas podem ter uma finalidade didática. Essa problematização também abre espaço para pensar as questões de gesto e técnicas das danças afro e populares, porém a autora não adentra nestas possibilidades. Mas opta por discorrer sobre as “bases das danças: formados pelos ”balés populares”, “grupos folclóricos”, “balés primitivos” (CONRADO, 2015) estes que são referências de arte e culturas, e onde grande parte dos artistas negros na Bahia tiveram suas formações.



Também destacando que para as danças afro e populares as narrativas são relevantes por retratarem outras visões de mundos, que por sua vez inspiram as bases.

A autora relata que já existem movimentos de coreógrafos africanos, realizando encontros e a documentação de suas criações, assim teorizando suas histórias e trajetórias nas danças africanas, produzindo um referencial teórico que (na perspectiva acadêmica, que segue principalmente padrões europeus) valida estas técnicas, mas pensando para além da questão de se adaptar a estas “normas”, estes referenciais contribuem também para estas danças acessarem espaços mais diversos. Exemplificando a autora cita o livro “Afrique Danse Contemporaine” (2008) que conta com textos de Salia Sanou (dançarino e coreógrafo, do país de Burquina Faso), e ao citar este livro Amélia Conrado também cita o nome de importantes referências que aparecem no livro.

Nesse livro, encontram-se o pensamento e a obra deste autor, referências de outros significativos nomes, tais como: Germaine Acogny (Senegal) Seydou Boro (Burquina Faso), Taoufiq Iziddiou (Marrocos), Béatrice Kombé Gnapa e Nadia Beugré (Costa do Marfim), dentre outros. Destacamos um importante registro das produções de dança africana contemporânea, no filme “Mouvement (R)evolution África: a story of an art form in four Acts” (2009), com direção e realização de Joan Frosh, professora e diretora da Escola de Artes, Flórida, Estados Unidos da América (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 205).

A autora também traz uma reflexão acerca das danças populares, abordando a relação entre as culturas eruditas e populares, referenciando Marianna Monteiro (2011). Relembrando que historicamente no Brasil as danças populares eram consideradas incultura, mas também a elite artística se apropriou da mesma, apresentando como algo inovador e contemporâneo (p.206).

Exemplificando o exposto, Monteiro (2011, p. 14) relata que Chinita Ullman – filha de casamento de mãe brasileira e pai alemão, aluna da coreógrafa alemã Mary Wigman, difusora da corrente do expressionismo alemão – introduz temas folclóricos na dança de teatro, com o intuito de reelaborá-los, como uma arte de elite, enfatizando não se tratar de dança popular, mas de temas folclóricos, apropriados pela dança moderna. Sublinhamos que os conhecimentos das danças populares e suas formas de existência possuem valores de significância, desqualificados pelo poder dominante e seus interesses. Explicados esses fenômenos, que têm sua complexidade, voltamo-nos a justificar as motivações para criar Maria Meia Noite, síntese de estudos, pesquisas e questionamentos sobre conceitos, em arte contemporânea, popular e negra. (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.206)

Amélia Conrado então apresenta os questionamentos que vão direcionar o texto a partir desta parte, sendo o primeiro deles e o primeiro subtítulo do texto: “Quem é Maria Meia noite e porque a escolha deste nome para a obra coreográfica? ”. A autora ainda destaca a intenção de que os leitores do texto ajudem a responder e complementar as reflexões ali presentes.

A parte do artigo intitulada “Quem é Maria Meia Noite: escolha do nome que inspira e conduz a concepção coreográfica” é uma descrição detalhada das etapas do processo criativo do espetáculo, no qual a autora explica o título, escreve sobre a preparação técnica dos intérpretes-criadores, métodos de criação, descreve as coreografias e relata questões de produção.

A autora começa escrevendo sobre a capoeira e sua influência no espetáculo, e para isto afirma que...

A capoeira é arte/jogo de defesa pessoal afro-brasileira, constituída por complexa e diversa linguagem técnica, conteúdos históricos, coreográficos, teatrais, musicais e poéticos, que vem se renovando na dinâmica de nossa sociedade. Acima de tudo é uma expressão corporal de significativa representação sociocultural da Bahia, que se expandiu pelos cinco continentes (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 206).

A partir disto a autora escreve sobre quais meios utilizou para se aprofundar nesses estudos, para além da sua vivência na capoeira e sua tese de doutorado, chamada “Capoeira Angola e Dança Afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia” (2006). E destas pesquisas acerca da capoeira nas mais diversas referências, Amélia Conrado encontrou em textos uma figura intitulada “Maria Meia Noite”.

Destacamos as preciosas contribuições de Abreu (2005), Oliveira (2005), Conrado (2006), Abib (2008), Oliveira e Leal (2009), dentre outros. Mais precisamente, é no capítulo sobre “o reinado das mulheres: a capoeiragem feminina no norte do Brasil”, do livro de Josivaldo Oliveira e Luiz Augusto Leal (2009, p. 143), onde encontramos a descrição de uma mulher que, no século XIX, na cidade de Belém do Pará, não se comportava segundo o ideal de educação feminina da época, de obediência aos valores cristãos, ao marido, devendo ser progenitora, aquela que tudo sofre. Mas o universo elitista das mulheres brancas é completamente diferente do das mulheres negras, mestiças, que enfrentavam o trabalho doméstico, a prostituição, os conflitos de rua. Estas últimas passavam a ser notícia nos jornais, em virtude das abordagens e da repressão policial. (...) Maria Meia Noite seria a alcunha de uma mulher que certamente não tinha o comportamento desejado pelo modelo disciplinador do feminino, mas o das mulheres tidas como de “péssimos costumes”, “meretrizes”. Desse dado, imerso em tantas informações trazidas nessa significativa obra, o nome e o motivo da “indisciplina” de Maria Meia Noite nos interessou, porque ela é contravenção ao modelo disciplinador, à opressão e, portanto, referenda o intuito de quem opta por trabalhar com o conteúdo artístico das matrizes e expressões africanas e afro-brasileiras (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 207).

O fragmento de texto citado acima explica o que seria uma Maria Meia Noite, que de certa forma, nós, nos tempos atuais, conseguimos enxerga-las e considerá-las como a figura de mulheres negras empoderadas e a frente de seu tempo.

Assim, Maria Meia Noite surge das entrelinhas e registros de histórias das páginas de jornais de época, que desqualificam a mulher, e, anos depois, ressurgem para ocupar as páginas de jornal, como exemplo de sucesso, beleza, identificação social, vida, verdade, exigindo justiça. (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 216).

A autora Conrado (2015) então retorna a escrever sobre as técnicas utilizadas no processo criativo do espetáculo, tendo como base técnica, para a dança e a música, a capoeira angola e danças populares, como Coco e Cavalo Marinho, além de laboratórios de criação dirigidos por Ricardo Biriba com base na *performance art*, capoeira e princípios do bio-ex(bio-preparação), e ainda foi utilizado como condicionamento e alongamento corporal elementos do balé clássico cubano, coordenados por Raíssa Biriba. Esta parte do texto aborda detalhadamente metodologias desenvolvidas na preparação e criação do espetáculo, até chegar nas coreografias finalizadas que iriam para o palco.

O desenvolvimento do roteiro partiu de uma versão provisória, com anotações dos conceitos propostos pelas coreografias, bem como dos elementos que contribuíram com o processo criativo, cena a cena, para, enfim, com o andamento dos ensaios, chegar ao roteiro definitivo, não narrativo, já que não visa explicar uma lógica histórica, mas estruturas criativas, sistematizadas em cenas, abertas a interpretações, sentimentos e impressões do público que as recebe (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 207).

A página 208 do texto é inteiramente dedicada a descrição das seis coreografias/cenas que compõe o espetáculo “Maria Meia Noite” e seus princípios. As cenas são: Mulher de Vermelho, Pião, Identidade, Cabaça, Encruzilhada parte I e II.

Maria Meia Noite, mais que numa mulher, inspira-se num conceito de feminino que se pode correlacionar com as novas opções de gênero, na vida contemporânea, envolvendo o mundo transexual. Circularidade como princípio e ordem planetária, filosofias presentes nas tradições africanas, indígenas e afro-brasileiras. A trajetória criadora da obra deu-se pela (re)união de inteligências e experiências dos indivíduos e do grupo – elenco, coreógrafos, cenógrafos, iluminador, maquiador, figurinista, produtor cultural, assistente de coreografia –, num ato simbólico, mágico, político. O desafio e o exercício para todos foi trabalhar uma forma de encenação de espetáculo com danças populares e afros, que estabelecessem diálogo com outras possibilidades de organização do pensamento nas artes, sobretudo, inspirando-se numa estética que vem desse universo étnico-cultural e suas problemáticas existenciais e simbólicas, que julgamos importante fazerem-se vivas, em Maria Meia Noite, extraíndo emoções e pulsações de força, presentes nas manifestações do cotidiano e da dinâmica cultural (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.209).

Outras questões que aparecem no artigo com certo destaque são aqueles referentes a produção cultural para além da criação coreográfica, que abrangem principalmente a capitalização de recurso para que o espetáculo aconteça. Para escrever sobre a autora primeiro contextualiza o cenário baiano acerca da viabilidade da produção de arte e cultura (CONRADO, 2015, p.210). Ao realizar esta contextualização aparecem vários desafios recorrentes no meio artístico como a dificuldade de conseguir patrocínio de instituições privadas ou acessar recursos públicos por meio de editais. Os editais são um pouco mais acessíveis, porém ainda passam por burocracias demoradas que por vezes geram atrasos nas liberações de verbas e conseqüentemente atrasos nos

processos de produção dos espetáculos. Amélia Conrado ainda destaca a quantidade de profissionais envolvidos em um espetáculo.

Saliente-se que a montagem de um espetáculo coreográfico viabiliza uma rede de geração de trabalho a profissionais da arte e cultura, prestadores de serviços, em transporte, comércio logístico, ateliês de costuras, mercados populares, serviços gráficos, alimentação, agências de propaganda, ativando esses segmentos econômicos (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 210).

A autora finaliza este subtítulo apresentando os oito interpretes-criadores, que passaram na audição, entre quarenta dançarinos, e “ajudaram a compor e a dar vida a Maria Meia Noite: Ana Talita Lima, Elivan Nascimento, Igor Costa, Inah Irenan, Lucimar Cerqueira, Marcos Ferreira, Roseli Paraguassu e Uriel Trindade” (CONRADO, 2015, p. 211).

Então entramos na parte do texto intitulada: “Desafios à concretização da obra: da tensão do processo à permanência de resultados e reflexões” no qual a autora discorre sobre a participação dos dançarinos na criação do espetáculo e as dificuldades pelas quais passam os profissionais da área da dança, apontando ainda questões referentes a profissionalização desse meio.

Com isso, é difícil o sustento financeiro de um dançarino em Salvador-Bahia, se não integra o Balé do Teatro Castro Alves, mantido pelo Governo do Estado, o Balé Folclórico da Bahia, incentivado e apoiado também pelo Estado, ou o Núcleo Viladança, do Teatro Vila Velha – teatro patrocinado pelo Governo Federal, Governo do Estado e Petrobras, e apoiado por diversas empresas, estrategicamente localizado no centro de Salvador, com boa infraestrutura e aparelhagem, mas inacessível a grande parte dessa reprimida demanda, seja pela ausência de pauta para ensaios e apresentações, já que a prioridade é atender a seus próprios projetos, ou pelos altos valores pelos quais esses espaços são comercializados. Excetuando-se, portanto, os integrantes desses e de outros poucos grupos que mantêm suas artes, seus projetos, suas ações, o grande contingente dos artistas da dança encontra-se completamente desassistido (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 211).

Ao abordar este assunto a autora também chama a atenção para práticas recorrentes no meio artístico, que deveriam ser consideradas problemas graves, e muitas vezes acontecem como consequências da ausência de amparo profissional aos artistas, destacando principalmente a dificuldade por parte dos dançarinos de cumprir com os horários e uma certa naturalização dos atrasos, o que atrapalha o andamento da produção do espetáculo, e reforça a necessidade de refletir sobre ética na atuação profissional em dança.

O exposto sugere uma reflexão quanto à ética e à disciplina necessária à atuação profissional, em todos os segmentos, inclusive de dançarinos, coreógrafos, professores, pois indispensável à própria sobrevivência, no mercado de trabalho, cada vez mais exigente e globalizado. Urge, portanto, uma efetiva formação profissional dos graduandos, graduados e não graduados em dança e demais expressões artísticas e culturais – quer acadêmica, quer popular –, como há muito ocorre nos demais segmentos da sociedade, para o pleno atendimento das

exigências do mundo do trabalho, a fim de potencializar o direito de viver de dança, arte, cultura. (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.211)

Para escrever sobre profissionalização da área da dança, Amélia Conrado cita Márcia Strazzacappa (2006), e aponta as transformações que contribuiriam neste processo e destaca a necessidade de que a categoria faça reivindique direitos. E ainda menciona a desvalorização do ensino da dança na escola, que por muitas vezes é realizado por profissionais sem experiência e capacitação em dança.

Mudança houve, na relação financeira e profissional do fazer artístico, pois, em épocas anteriores, as companhias de dança “mais profissionais” remuneravam mal um dançarino, que se engajava ao trabalho por amor à arte, praticamente, sem nenhuma pretensão de que fosse o seu sustento. Diferentemente, a geração de hoje busca “sobreviver da dança”, consequência da avalanche mercadológica que impacta o campo artístico e os interesses deste sistema, que jamais irá promover a organização de classe. Os dançarinos buscam sua sobrevivência atuando como professores de dança, de pilates, modelos fotográficos e de passarela, figurantes em shows business e outras atividades. Isso impõe dificuldades para se dedicarem exclusivamente ao rico processo de montagem nas artes cênicas (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p.212).

Então a autora passa para o subtítulo: “Estratégias de comunicação e produção cultural em dança” no qual é apresentado o “Projeto Maria Meia Noite”, pensado por Raíssa Biriba, que teve como principal objetivo “preparar comunidades menos favorecidas para acessarem o conteúdo de uma obra coreográfica, comumente considerada de difícil compreensão” (CONRADO, 2015, p.212). Amélia Conrado no texto descreve quais foram as ações desenvolvidas para buscar alcançar essa democratização da dança e qual o público contemplado durante um período de três meses.

Durante três meses, a dinâmica da mediação cultural promoveu aulas de dança popular e laboratórios de corpo para as comunidades de Plataforma – grupos de teatro, de capoeira de crianças e jovens; o Grupo de Capoeira Angola N’Zinga e comunidade do Rio Vermelho, adjacente à sua sede; os jovens do Colégio Estadual Odorico Tavares, no centro da cidade, com alunos de diversos bairros de Salvador; outras escolas públicas; crianças, jovens, monitores, professores de dança, estética negra e música do Bloco Afro Ile Aiyê, do bairro do Curuzu, Liberdade; o Centro Cultural de Nordeste de Amaralina, núcleo da Escola de Dança da FUNCEB; Grupo de professores em formação de pedagogia pelo PARFOR (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica), que serão futuros pedagogos, dentre outros.(...)

O projeto atingiu, pois, seus objetivos, oferecendo uma montagem cuidadosa, pensada, ensaiada, debatendo questões atinentes ao que é aceito ou acatado como convenção em espetáculos de dança oferecidos ao público (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 212).

A autora ainda apresenta algumas questões referentes a produção técnica e organização do projeto e do espetáculo, como o transporte (para elenco, técnicos e membros das instituições), o comprometimento em um tratamento digno aos dançarinos (cachê, alimentação, transporte, mídia com currículos...), os desafios de lidar com gestores despreparados para lidar com contratos, teatros em condições precárias e a

opção de buscar uma avaliação do público sobre o espetáculo. Amélia destaca a importância do público para o espetáculo como participante do processo, e explica avaliação que aconteceu por meio de um questionário online, que foi aplicado meses depois da apresentação do espetáculo. No corpo do texto a autora ainda coloca oito destas avaliações. A cerca das avaliações no texto ainda é feita uma observação muito marcante, que acredito ser interessante citar abaixo:

A arte negra contemporânea não abre mão de colocar em cena referências da cultura negra: sentimentos, conflitos, pessoas, história, cotidiano, política, sonhos. Tudo pode ser motivo e tema, com o intuito de levantar questões, desestabilizar; apresentar dúvidas e perguntas sem respostas. A pesquisa também procurou conhecer a composição racial do público entrevistado. Coincidentemente, a maioria das pessoas que fizeram críticas negativas se autodeclararam brancas; criticaram, positivamente, as negras e pardas. Esse resultado para nossos estudos é compreendido pelas questões que envolvem as relações étnico-raciais e a cultura negra. Outro dado relevante é que o espetáculo foi visto por pessoas de todas as idades, cores, classes e sexos (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 213).

E antes de passar para a conclusão do texto a autora ainda realiza a seguinte reflexão:

A opinião do público, para nós – pesquisadores, artistas, produtores, arte educadores, gestores públicos, agentes culturais e pessoas comuns –, é de fundamental importância, na medida em que está refletida a visão crítica de como cada pessoa, de realidades diferentes, sentiu e avaliou o espetáculo. Uma montagem cênica não é ou não deveria ser uma realização do ego de um artista, por exemplo, mas, para nós, sobretudo, uma forma crítica de sentir e ver as coisas do mundo no qual estamos imersos e, portanto, levar nosso sentimento ao público nas/pelas formas criativas da arte. Assim, compartilhamos, mexemos, questionamos a nós mesmos e aos outros (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 215).

Se fosse possível eu citaria toda conclusão do texto aqui! Na conclusão Amélia Conrado retoma de forma explícita as questões que movem o texto. Representatividade, Identidade, Visibilidade, Referencial, Políticas Públicas, Empoderamento, Processo Criativo e Educação. E ainda escreve sobre em quais eventos científicos e culturais o processo coreográfico de Maria Meia Noite foi apresentado. Cito abaixo os três primeiros parágrafos dessa conclusão:

A importância, na contemporaneidade, de oferecer estudos e pesquisas sobre matrizes estéticas negro-africanas, negro-brasileiras e educação, permite reunir diferentes contribuições acerca de uma temática que necessita ser investida e devolvida, como um conhecimento de relevância, a comunidades, artistas e universidade.

Os caminhos percorridos pela obra Maria Meia Noite oferecem um campo para se olhar e refletir questões imprescindíveis, para as quais a literatura das artes cênicas precisa se voltar. As obras que elegem acessar as danças de estética africana e afro-brasileira precisam ser respeitadas, nas suas formas de criação, porque partem de valores, conteúdos, ideias da referência civilizatória afro-brasileira, reelaboradas e recriadas devido ao processo de perseguição, negação e discriminação. Cumprimo-nos perguntar: será que isso ainda ocorre na atualidade, mudando-se apenas de rótulo? Porque, o que constatamos, é a sua ausência nos palcos, nos noticiários, nas salas de ensaios, nos livros sobre dança e teatro, entre outros.

Os estudos acerca das matrizes estéticas negro-africanas e brasileiras, no âmbito educacional, vêm desvelando os canais sutis de preconceitos e discriminação que, historicamente, afetam a afirmação desse referencial, nos contextos nos quais estão inseridos. Todavia, apesar dos protagonistas que potencializam este segmento atuarem na militância, no campo das artes cênicas, citamos nomes de significativos propagadores desta arte, Mercedes Baptista, Abdias do Nascimento, Solano Trindade, entre outros importantes nomes que inspiraram as gerações que se sucedem (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 215).

O texto “Maria Meia Noite: Pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança” chega para mim como um ensinamento, no qual encontro história ancestral ao ler na página 207 sobre quem eram as chamadas Maria Meia Noite (e não pude evitar imaginar minhas duas bisavós paternas, as quais eu não conheci, e ambas se chamavam Maria da Silva e foram mães solteiras), e também se configura como uma aula de metodologias de produção e criação de um espetáculo cênico, uma fonte de referenciais, desperta o interesse para questões de políticas públicas e nos obriga a direcionar a atenção e pensar sobre a profissionalização em dança.

A longa caminhada de Maria Meia Noite revela que todo processo criativo é educativo, por contemplar uma relação de troca de experiências e conhecimentos entre os envolvidos no processo, inclusive o público. Esse processo é uma via diferenciada, não formal, disciplinadora, pois nele existem normas, regras, princípios fundamentais a serem observados, mesmo por aqueles que negam tais critérios, porque as pessoas, as sociedades, os grupos humanos e não humanos criam formas de organização e harmonização com o cosmo, conscientes ou não (CONRADO, Amélia V.S. 2015, p. 216).

### **2.3.3 Festas e celebrações na capoeira angola**

O texto “Festas e celebrações na capoeira angola” (2006) entre os três textos escolhidos é o mais curto e o conteúdo não é direcionado especificamente para o meio universitário, e sim faz parte do Inventário da Capoeira- IPHAN. Angoleira – ECAIG. A escolha deste texto se deu pelo fato dele abordar a história e práticas da Capoeira Angola, uma arte/luta/jogo que foi desenvolvida no Brasil pelos negros escravizados. A Capoeira Angola também é a temática central da tese de doutorado de Amélia Conrado intitulada “Capoeira de Angola e Dança Afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia”(2006), para além disto este texto apresenta uma riqueza de referenciais acerca da capoeira e das danças populares.

As referências que trago neste texto partem de experiências pelo trabalho realizado para o Inventário para o registro e salvaguarda da Capoeira como patrimônio imaterial do Brasil que possibilitou, visitar e entrevistar significativos mestres da capoeira baiana, também, da minha formação em Capoeira Angola através de uma tradicional escola na cidade de Salvador, estado da Bahia e de estudos e pesquisas no nível de doutorado para investigar o fenômeno das Danças Étnicas Afro-brasileiras, dentre elas, a Capoeira Angola (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 1).

A autora começa o texto destacando a Capoeira como patrimônio imaterial do Brasil, e explicando a importância das festas, celebrações e rituais da Capoeira Angola como meio de manter vivas estas tradições e revelar seus aspectos sócio educativos e culturais (CONRADO, 2006). Amélia então cita quais seriam estas celebrações, comemoração de aniversário dos mestres responsáveis pelas instituições, rodas em memória daqueles que deixaram legados, eventos nos quais o foco é a formação, estes últimos “evidencia o diálogo com outras linguagens, outras instituições que tem por objetivo a preservação da ancestralidade, da cultura, dos valores, da história, dos personagens da capoeira, da formação da pessoa” (CONRADO, 2006) e assim se caracteriza como uma ação afirmativa para além do meio da capoeira. Então a autora cita uma entrevista (transcrição de entrevista realizada pela própria autora) com Mestre Curió, na qual o mestre faz um relato sobre os eventos de capoeira. É interessante destacar que grande parte das referências deste texto são entrevistas realizadas com Mestres de capoeira, que mesmo fora das universidades são o principal referencial dessa arte. Ao escrever sobre escolas e academias tradicionais de capoeira a autora reforça estes lugares como centros que carregam uma identidade negra, e espaços nos quais encontramos “conteúdos que são mantidos como relíquias pelos mestres que cuidam da preservação de rituais, costumes e práticas” (CONRADO, 2006, p. 2).

Sem dúvida alguma, os angoleiros responsáveis pela formação das gerações atuais, mantêm os princípios apreendidos pela sua tradição, apesar de que, reclamam os mais velhos, de que algumas escolas não vêm transmitindo os elementos fundamentais presentes nos processos de ensino, como chama atenção o Mestre Curió, “[...] no meu espaço, na minha roda há uma diferença muito grande, do ritual, da musicalidade, das ladainhas, das chulas, dos sambas, que na realidade é uma coisa nossa, do negro, dos nossos antepassados e que hoje está no esquecimento” (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 2).

A autora também cita os estudos de Maria de Lourdes Siqueira (1998) referentes ao Candomblé, e busca fazer uma relação entre a Capoeira Angola e o Candomblé considerando os aspectos da identidade e cidadania, nos quais as pessoas passam por processos de formação e reorganização social. Assim Amélia Conrado aborda a questão de identidade, uma das temáticas levantadas no início deste trabalho.

Desse modo, esses vínculos de identidade se constroem a partir de especificidades traduzidas de forma consciente ou inconsciente, política e ideológica, de uma luta de resistência e recriações que se dá na prática dos sujeitos sociais para se fazerem vivas e presentes no meio social. Sendo assim, afirmo que a Angola transmite e mantém, aspectos significativos de uma ritualidade e ancestralidade calcadas na religiosidade afro-brasileira, que é o fio condutor da sua base filosófica e prática (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 3).

Outra característica observada no texto é a de que celebrações da Capoeira Angola se adaptam as épocas, seguindo os contextos e dinâmicas, além de estarem



relacionadas com os locais nos quais a capoeira é praticada, ao escrever sobre a questão dos locais de prática da capoeira a autora utiliza fragmentos de uma entrevista realizada com o Mestre João Pequeno de Pastinha, essa questão dos espaços é bem recorrente ao longo do texto.

A questão das danças africanas no Brasil e a dificuldade para encontrar estudos que consigam contemplar todo esse conteúdo (danças que vieram de diversas regiões do continente africano) também são pontos relatados no artigo, e em decorrência disso a autora utiliza como referência o livro do psiquiatra e antropólogo, Arthur Ramos, “O folclore negro no Brasil” (1954), uma das primeiras referências sobre religião e culturas afro-brasileiras. Acredito ser importante lembrar que este texto foi escrito em 2006, e pensar que se em 2020, no auge da utilização da internet, ainda existem dificuldades para encontrar e acessar referências acerca da cultura e dança afro, podemos imaginar que há uma década e meia atrás era ainda mais difícil.

Com base nas constatações de Arthur Ramos, sensível à leitura de fenômenos e manifestações deste universo cultural, ressalto que aí está a base filosófica das danças de povos africanos, que é a tradução de sua vida, da sua espiritualidade e sua maneira de comunicar, o que continuam mostrando através da linguagem corporal, das suas práticas, jogos, passos, movimentos, aspectos da vida, da ancestralidade, do cotidiano, de costumes, de sentimentos profundos da história de povo, de liberdade, de formas de poder, e a orientação pelos mitos, ritos, divindades, heróis, líderes vão dando sentido, inspiração e orientação para as criações, recriações e (re)significados. Nessa perspectiva, entende-se porque esses estudiosos definiram as danças africanas como “cerimônias mágico-religiosas”, “danças imitativas”, e afirmam, categoricamente, que africanos no Brasil trouxeram essas instituições (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 4).

A autora também aborda o fato das culturas dos povos africanos terem entrado em contato entre elas e também com a cultura branco-europeia, assim resultando na dificuldade, no meio científico, de classificar e definir as bases e relações dessas danças com a sua matriz africana. “Mas, os continuadores desse conhecimento guardam explicações das origens, daqueles que sucederam e repassam para seu grupo social. (CONRADO, 2006, p. 5), rememorando a importância da tradição oral nas culturas populares. Outro fragmento de entrevista que aparece no texto é a realizada com o Mestre Zé (José Valdo Rodrigues da Silva) da Associação Euxadae de Alagoinhas, na qual ele fala sobre algumas particularidades da prática da capoeira no interior e reforça a questão dos locais da prática da capoeira, que muitas vezes, fora da época de eventos comemorativos, se restringe as academias.

Amélia Conrado então cita diversos autores que escreveram sobre danças e culturas afro e destaca as principais obras.

Outro documento sobre danças e costumes africanos no Brasil é apontado por Tinhorão (2000), As festas no Brasil colonial, dizendo que a primeira imagem de

ritual negro-africano prescrito ao vivo no Brasil foi feita por Zacharias Wagener, soldado alemão da Companhia das Índias Ocidentais, que chegou ao Recife, em 1636, retornando à Europa, em 1641. Escreveu o *Zoobiblion*: livro dos animais do Brasil, que possui desenhos aquarelados e legendados, em que um dos títulos, *Negertanz*, Dança de negros, na verdade, é a primeira ilustração das cerimônias religiosas africanas no Brasil. Melo Moraes Filho (1844-1919), autor baiano, soma-se a uma geração de estudiosos que se dedicou a uma antropologia, sociologia e etnologia negra brasileira. Dentre suas obras, *Festas e Tradições populares do Brasil*, (1979), traz descrições sobre: “Carnaval”, “Cucumbis”, “Festa da Moagem”, “Coroação de Rei Negro em 1748”, “Tipos de Rua”, “Navio Negreiro”, entre outros temas abordados. (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p.5-6)

A aceitação da capoeira como uma prática capaz de contribuir para o desenvolvimento da pessoa, cultura e educação, também é outro ponto que aparece no texto, destacando que isso só ocorreu no século XX, e só então começaram a aparecer investigações referentes as contribuições das práticas da capoeira. No texto ainda são relatadas as dificuldades pelas quais os antigos capoeiristas passaram, sofrendo com o racismo e discriminação de suas crenças e práticas e com muita luta e resistência ajudam a abrir caminho para as gerações seguintes. Então, Amélia Conrado apresenta no artigo autores que se dispuseram a pesquisar a história da capoeira e aqueles que foram referência, tais como:

- Josivaldo Oliveira, que escreveu “No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia” (2005), e teve como referencial Manoel Querino de Deus que escreveu “A Bahia de Outrora” (1916); “A Capoeira” e “Negros Bantos” (1937) de Edson Carneiro.
- Frede Abreu escreveu “O Barracão do mestre Waldemar” (2003).

A partir da apresentação desse referencial ocorre no texto uma parte breve e significativa na qual a autora apresenta quem foi mestre Waldemar Rodrigues da Paixão (1916-1990), um importante mestre da Capoeira Angola que viveu 74 anos e construiu um barracão no bairro da Liberdade, esse barracão foi um centro de referência para a população local e um ponto de encontro, no qual as pessoas encontravam momentos de lazer e cultura. E para além o Mestre Waldemar aperfeiçoou a fabricação e comercialização de berimbaus, adicionando a pintura do instrumento.

A reflexão seguinte acontece referindo-se as rodas de capoeira e como estas sempre atraem expectadores, como os praticantes da capoeira tem percebido o poder desta visibilidade e como utilizar dele. Nesta parte do texto, também é citada a entrevista realizada com o Mestre Virgílio (Virgílio Maxiliano Ferreira) no qual ele discorre sobre as rodas de antigamente, numa época que não existiam treinos de capoeira. Essa reflexão sobre as rodas de capoeira traz novamente o assunto dos espaços nos quais se pratica a capoeira, dessa vez escrevendo sobre locais nos quais a capoeira firmou terreno através do tempo, na cidade de Salvador.

O tempo vai passando, os espaços da prática da Capoeira Angola se adaptando, seus rituais penetrando nos novos ambientes, como por exemplo, a rampa do Mercado Modelo era lugar onde nas horas livres, os capoeiras realizavam o jogo, que atraía a atenção das pessoas que passavam naquele lugar; nos dias de hoje, encontra-se neste Mercado, um palco para apresentações, também, pequenas lojas que vendem berimbaus, camisas e calças de capoeira, atabaques, caxixis e uma variedade de artigos voltados à cultura afro e popular da Bahia; é no Pelourinho e Cidade Baixa que detém maior número de vendas de artigos de capoeira. Já na cidade alta, no Terreiro de Jesus, antigo pátio da Faculdade de Medicina da UFBA, capoeiristas no dia-a-dia expõem para vendas e trocas, seus artefatos, que neste contexto tocam berimbaus, dão informações a pessoas interessadas, fazem contatos, rodas e jogo (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 8).

A autora também destaca que os itens “produzidos pelos capoeiristas são distribuídos entre seus espaços para serem comercializados” (CONRADO, 2006, p.8) e já aproveitam para trocar informações sobre eventos. Essa comercialização contribui para divulgação das escolas de capoeira e da prática em si e também se torna uma das fontes de fortalecimento financeiro desses espaços. E essa divulgação contribui para que pessoas do mundo inteiro visitem as escolas de capoeira em busca de conhecer os mestres que são referências.

As escolas de capoeira são visitadas por pessoas que vêm conhecer os mestres e sua arte, porque alguns são referências no cenário local, nacional e mundial, a exemplo dos angoleiros Curió, João Pequeno, Boca Rica, Pelé da Bomba, Lua de Bobó, Pelé do Tonel, Virgílio, Lua Rasta, Augusto Demolidor, Moraes entre outros. Os regionais Bamba, Cafuné, Nenel, Itapoan, e outros. Alguns destes com suas escolas no Pelourinho.

Dentre os mestres que são referência da capoeira de rua, do Mercado Modelo, está Mestre Gajé, ele continua fazendo música, vendendo mercadorias e movimentando essas ruas e ladeiras do centro histórico. (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p.9)

A seguir Amélia Conrado faz uma breve descrição de um evento na escola de Mestre Curió (ECAIG), no qual ocorreu roda de capoeira, jogo de futebol e um almoço de encerramento. Ainda se destaca que os eventos acontecem com dinheiros de arrecadação, viabilizando a presença de mestres convidados e confraternizações. A autora ainda relata o evento em 2006, no qual o Mestre Lua de Bobó levou seu grupo para o evento de Mestre Curió, reforçando a importância destes eventos que geram a aproximação de grupos, demonstrando respeito, ética, união e fortalecimento da capoeira.

No interior desses eventos está a importância da existência da Capoeira Angola, para sua dinâmica, continuidade e visibilidade. É um encontro esperado tanto pelos que produzem, como pelos que anualmente visitam. No plano político é a afirmação de uma capoeira de resistência, de descendentes afro-brasileiros em predominância, daquela que está embrenhada nas periferias, que reclama a atenção para uma arte e cultura que oferece benefícios à sociedade, ao nome de um lugar e suas tradições, ao turismo, entre outras coisas (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p. 10).

Amélia Conrado também escreve sobre os valores que a capoeira impulsiona para seus praticantes e público, destacando o plano educativo no qual se configura como um

espaço de formação através do respeito e escuta daqueles mais velhos e experientes (p.10). E no plano social a capoeira se torna um lugar de valorização pessoal, reconhecimento, fortalecimento da autoestima e legitimação da cultura (p.10), o que também pode ser visto como um empoderamento através da prática de capoeira.

A autora então encerra o texto citando algumas escolas referências na prática de Capoeira Angola e lembrando mais uma vez o quão significativos são os eventos que promovem uma série de reflexões, encontros e materiais.

Assim como estas escolas, outras desenvolvem significativo trabalho com a Capoeira Angola, cito, as escolas fundadas e de responsabilidade de mestres como, o Centro Esportivo de Capoeira Angola João Pequeno de Pastinha (CECA) do Mestre João Pequeno, situado no Forte de Santo Antônio Além do Carmo; o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GECAP) do Mestre Moraes Trindade, também no Forte de Santo Antônio; a Associação de Capoeira Angola 1º de Maio de Mestre Virgílio no bairro Fazenda Grande do Retiro; a Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) de Mestre Cobrinha e Mestre Valmir, entre outras, que seguem passos deixados por gerações anteriores de outros angoleiros (CONRADO, Amélia V.S. 2006, p.11).

Este texto “FESTAS E CELEBRAÇÕES NA CAPOEIRA ANGOLA” (2006) mesmo breve, possui uma vastidão de conteúdos que permite até que pessoas leigas consigam visualizar um panorama acerca da história da Capoeira Angola, seus mestres e sua perpetuação. Além de apresentar uma riqueza de referências sobre cultura popular, que podem ser consideradas relíquias, muitas pessoas nem se quer sabem de suas existências, e você só encontra essas referências se souber que elas existem, pois não aparecem como opções quando pesquisados seus temas centrais no google. Este texto ainda aborda a partir da perspectiva da Capoeira Angola questões de identidade, visibilidade, referencial e empoderamento.

Os três textos escolhidos (acima de cada texto justifico suas escolhas), “Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica”(2017), “MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança”(2015) e “FESTAS E CELEBRAÇÕES NA CAPOEIRA ANGOLA”(2006), ilustram uma parte das pesquisas realizadas por Amélia Conrado no decorrer de sua trajetória acadêmica, e também ajudam a destacar os caminhos pelos quais a autora costuma andar: educação, artes cênicas negras, capoeira e cultura popular.

Ao escrever sobre os textos destas três autoras, professoras, artistas, pesquisadoras: Nadir Nóbrega de Oliveira, Inacyra Falcão dos Santos e Amélia Vitória de Souza Conrado, pude observar a proximidade existente na realidade das três, que também se aproxima da realidade de tantas outras mulheres negras pesquisadoras, artistas, professoras e autoras, pois quando pesquisamos e escrevemos sempre buscamos de alguma forma resgatar e exaltar toda aquela história negra que nos foi

apagada, invisibilizada e desvalorizada. Então no capítulo três desta dissertação escrevo mais sobre os resgates e proximidades existentes nas escritas e pesquisas dessas três autoras.

### 3 NOSSO LUGAR DE ENCONTRO

Chegamos ao capítulo três desta dissertação, e os questionamentos que me surgem são: “o que fazer com todas as informações que organizei até aqui?”, o que eu deveria fazer com os conceitos apresentados no capítulo um e com as análises dos textos das três autoras apresentadas no capítulo dois... Após retornar ao projeto apresentado na qualificação, relembro a ideia inicial, que era investigar e escrever sobre como os textos das autoras se relacionavam entre eles e entre os conceitos abordados no primeiro capítulo desta dissertação, mas ao analisar detalhadamente os textos, percebi que a presença dos conceitos era evidente, quase óbvia. Então, decido escrever aqui sobre como suas escritas se relacionam, em qual lugar elas se encontram, não abordando exatamente a questão da temática dos textos, mas sim indo para além disso.

Nadir Nóbrega de Oliveira, Inaicyrá Falcão dos Santos, Amélia Vitória de Souza Conrado, três mulheres negras, artistas, professoras, pesquisadoras e autoras. Em que momento as escritas dessas três mulheres negras se encontram? Para além das temáticas abordadas, dos conceitos, das trajetórias de vida. Acredito ser possível dizer que entre tantos lugares, suas escritas se encontram no honrar a ancestralidade negra, no qual cada um dos textos se configura como um resgate da nossa história, que foi apagada e invisibilizada, principalmente nas universidades, e essas autoras ajudam a perpetuar a nossa história e ancestralidade em potência artística e científica, potência que nos empodera e reforça identidade negra. E ao resgatar essa ancestralidade Nadir, Inaicyrá e Amélia, colaboram com a preparação de um caminho para o futuro das Artes Cênicas Negras, um futuro de respeito e valorização para aquilo que é nosso.

Ao mencionar a ancestralidade é importante também frisar a que ideias de ancestralidade me refiro. Tratam-se das ideias desenvolvidas e explicitadas por Leda Maria Martins (2003) e Eduardo David de Oliveira (2009), que colocam a ancestralidade como uma das principais e mais centrais concepções das culturas africanas, a partir de perspectivas poética, filosófica e antropológica. Para Leda Martins,

A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2003, p. 75)

E ela ainda referencia Ngugi Wa Thiong’o (1997), em uma reflexão acerca do potencial de reverenciar os ancestrais na cosmovisão africana, como um ato de reverenciar a vida, tendo o passado como inspiração e o futuro como aspiração, assim fomentando a ideia de um movimento ancestral cíclico e espiralado do qual fazemos

parte, o que também permite pensar o corpo como local de memória e saber. Essa reflexão se relaciona diretamente com o meio da dança, ao refletir que a dança é uma forma de expressão e registro da nossa história, presente no nosso corpo, onde também está registrada a nossa ancestralidade (que ajudou a tecer a nossa história). Essa ideia de ancestralidade cíclica, que vem de uma perspectiva afro brasileira plasmada nas poéticas/artísticas, é a que conseguimos perceber principalmente ao ler o texto “MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança” (2015) de Amélia Conrado e o livro “Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação” (2002) de Inaicyrá Falcão, nos quais as autoras escrevem sobre obras artísticas embasadas em memórias das culturas afro-brasileira e africana.

A perspectiva filosófica de ancestralidade apresentada por Eduardo Oliveira (2009) também nos remete aos textos das três autoras apresentados neste trabalho, citando aqui quando o autor escreve que:

A ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retro-alimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo (OLIVEIRA, 2009, p. 3-4).

A ancestralidade a partir da ideia apresentada acima, é aquela que aparece como forma de resistência da população negra, que ajuda a determinar como essa população se organiza na sociedade, e é essa perspectiva de ancestralidade que conseguimos perceber presente em todos os textos de Nadir Nóbrega, Inaicyrá Falcão e Amélia Conrado, quando estas autoras relatam em seus textos experiências de vida, a partir de uma perspectiva de artistas negras, nos possibilitando refletir sobre como se deu a composição das artes cênicas negras brasileiras e em quais contextos isso aconteceu.

Neste ponto do trabalho, acredito ser importante falar desde minha perspectiva de indivíduo artista da dança, pesquisadora, mulher negra, sobre o modo como percebo a presença dos conceitos de representatividade, empoderamento, interseccionalidade (presentes no capítulo um) e da ancestralidade nos textos das três autoras.

Começando pelo texto de Nadir Nóbrega de Oliveira “*O corpo e a dança negra no cenário artístico Soteropolitano*” (2005) é possível perceber que a autora busca

contextualizar os caminhos históricos que ajudaram a organizar as artes negras em Salvador – BA, citando também pessoas e grupos que foram fundamentais nessa história, isso é o mesmo objetivo de Amélia Vitória de Souza Conrado no texto *“Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica”* (2017), mas considerando uma abordagem geral desse contexto artístico no Brasil. Ambos os textos citados acima reverenciam nossos ancestrais artistas pioneiros nas artes negras no Brasil (e responsáveis por muitos legados artísticos e sociais), e os textos também propõem reflexões acerca da representatividade negra nas artes cênicas, nas quais Nadir Nóbrega destaca a invisibilidade e desvalorização das artes negras, além da folclorização dessas artes que carregam identidades negras. Já Amélia Conrado evidencia a frequente ausência de representatividade negra nos currículos e corpo docente das graduações e pós-graduações em dança e artes cênicas, citando seus principais referenciais e também abordando a questão da Lei 11.645/2008, assim como Nadir Nóbrega fez no texto *“Por que não eu? Reflexões sobre a dança afro para a aplicação na Lei 11.645/2008”* (2016).

No último texto citado acima, Nadir Nóbrega escreve principalmente a partir da sua história de vida, relatando sua trajetória de mulher negra e artista e os referenciais e elementos que foram ajudando a construir a sua identidade negra, mas também discutindo as problemáticas das intersecções de raça e gênero, invisibilidade da mulher negra na mídia, e a estética negra nas artes, esta última questão se relaciona diretamente com o seguinte texto da autora: *“Tentando definir a estética negra em dança”* (2017), no qual a autora busca na história das artes negras e da cultura popular brasileira, destacar que elementos são responsáveis por definir essa identidade/estética negra nas danças, principalmente dentro dos Blocos Afro de Salvador – BA.

Essa reflexão acerca de estéticas negras na dança, também acontece no livro de Inaicyra Falcão, *“Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação”* (2002), e no texto de Amélia Conrado *“MARIA MEIA-NOITE: Pesquisa Cênica Afro-Brasileira e Desafios do Processo Criativo em Dança”* (2015), nos quais ambas as autoras discorrem sobre o processo criativo de espetáculos montados nas linguagens da dança africana e da dança negra contemporânea, o que leva as autoras a abordarem questões e detalhes de técnicas em dança a cerca dessas linguagens específicas. No artigo de Amélia Conrado, a autora escreve sobre o espetáculo abordando os aspectos técnicos e processuais da criação e da obra que foi apresentada na estreia, citando diversos autores que lhe ajudaram a pensar esses processos e destacando que as vivências individuais dos bailarinos era considerada em todo processo, e ainda abordava no texto a questão da profissionalização da dança considerando os contextos artísticos



negros, e a questão da figura da “Maria Meia-Noite” que seria a ideia de uma mulher negra do século XIX, que carrega no seu ser reflexões como o empoderamento, visibilidade e gênero, raça e classe.

Já Inacyra Falcão em seu livro, evidencia a questão do processo criativo em dança a partir da ancestralidade, considerando inicialmente tradições populares africanas e suas organizações sociais, e depois relatando o mesmo estilo de processo criativo a partir de uma perspectiva didática, ao ser desenvolvido com suas alunas no Brasil, a partir de tradições populares das cidades das alunas, de certa forma buscando evidenciar as identidades culturais dessas tradições e destacando a pluriculturalidade brasileira. Isto pode ser relacionado com o texto *“FESTAS E CELEBRAÇÕES NA CAPOEIRA ANGOLA”* (2006) de Amélia Conrado, no qual a autora busca destacar a importância desta manifestação popular brasileira, nos aspectos históricos e sociais, como local de resistência, formação de identidade e empoderamento, além de destacar a invisibilidade de referenciais acerca de manifestações artístico-cultural brasileiras, como a capoeira.

E por fim escrevo sobre o artigo de Nadir Nóbrega, *“Deusa do Ébano: o gestual herdado das danças afrobrasileiras”* (2005), no qual consigo perceber a presença de todas as reflexões abordadas neste trabalho. Começando pela ancestralidade, que aparece não só na figura da “Deusa do Ébano”, mas em tudo o que ela representa e nos tipos de relações que a autora relata que surgem ao redor desta imagem, no texto também estão presentes relatos sobre como o Bloco Afro Ilê-Aiyê e a “Deusa do Ébano” promovem processos de reconhecimento da identidade negra, emancipação e empoderamento, representatividade em espaços periféricos e visibilidade para além desses lugares, e todas essas questões pensadas a partir do contexto de mulheres negras que vivenciam diariamente as interseccionalidades de raça, gênero e classe.

Todas as escritas citadas acima se relacionam nas temáticas, perspectivas e objetivos. Nas quais as autoras, Nadir Nóbrega, Inacyra Falcão e Amélia Conrado, resgatam e refletem sobre a história das artes negras brasileiras, mas também desenvolvem discussões críticas e complexas sobre os elementos que determinam essas artes, assim possibilitando que aqueles que vieram antes delas sejam lembrados e reconhecidos, e proporcionando que nós, que estamos chegando depois, possamos desenvolver discussões ainda mais profundas a cerca dessas temáticas, colaborando para que cada vez mais as artes cênicas negras brasileiras sejam consideradas um conhecimento que deve constar nos currículos escolares e universitários, tendo essas e tantas outras autoras negras como referencial.

## **ENTRE OUTRAS REFLEXÕES, QUEM SÃO AS MULHERES NEGRAS QUE ESCREVEM SOBRE DANÇA?**

Para finalizar esta dissertação, decido escrever sobre como foi vivenciar o processo de elaboração desta pesquisa e estar em um programa de pós-graduação. Após os quatro anos de graduação em dança, fiz a seleção para o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, com um projeto cuja minha principal motivação era investigar quem eram as mulheres negras que produziam referencial teórico em dança e porque esses referenciais não estavam nas universidades- com este projeto eu entrei no mestrado. Nesse momento, eu tinha a sensação de que precisava aproveitar esses dois anos para resgatar e discutir todas aquelas questões que existem em torno das artes negras e que não tive a oportunidade durante a graduação e, por algum tempo, o meu desejo é de que tudo isso estivesse presente no meu trabalho, um pouco aquela sensação de que podemos e devemos abraçar o mundo inteiro. Até que as professoras e a minha orientadora me contaram que isso não seria possível, que a pesquisa precisaria de recortes, e assim eu fiz, recortei, até chegar em um recorte que fosse possível de ser desenvolvido em dois anos de pesquisa, que foi sobre os textos/trabalhos das três professoras referencias para este trabalho.

Outro ponto que me marcou muito ao entrar no mestrado, foi que em todas disciplinas que cursei havia nos referenciais teóricos textos de mulheres negras, inclusive houve uma disciplina chamada “Práticas Cênicas e Relações Étnico-Raciais” na qual a maioria dos textos estudados eram de autores negros. Foi no mestrado que eu tive a minha primeira professora negra em uma instituição formal de ensino, a professora Dra. Celina Nunes de Alcântara, e acredito que esta professora estar presente no PPGAC colaborou muito para que questões étnico-raciais passassem a ser abordadas com maior frequência nas disciplinas, assim como a presença mais significativa de alunos negros no programa, decorrente da implementação de políticas de ações afirmativas no PPGAC.

Nesses dois anos de mestrado por ser bolsista CAPES, também vivenciei a experiência do estágio docente, que realizei no curso de Licenciatura em Dança da UFRGS, na disciplina “Tópicos em Dança II”, na qual dividi a carga horária das aulas com a colega de mestrado Adrielle Paulino, outra mulher negra. Sob a supervisão da professora Mônica Fagundes Dantas (professora no PPGAC e no curso de dança), montamos o plano de trabalho da disciplina com ênfase nas questões históricas e étnico-raciais da dança, sendo que a Adrielle abordou essas questões a partir da perspectiva das Danças Urbanas, e eu a partir das Danças Afro-brasileiras.

Essa foi uma das experiências mais importantes que o mestrado me proporcionou, na qual eu pude estar em uma sala de aula no papel de professora, compartilhando conhecimentos com os alunos e proporcionando a eles aquilo que eu não tive durante o meu período de graduação, um espaço para produzir discussões e reflexões teórico-práticas acerca das danças e artes negras. Para finalizar a disciplina propusemos aos alunos que cada um elaborasse um seminário para apresentar aos colegas uma pessoa negra ou grupo de pessoas negras que considerassem uma importante referência na dança. Perceber o empenho e a importância que os alunos deram a esse trabalho foi muito especial, principalmente pelas suas escolhas que foram desde grandes nomes da história das danças negras até a colegas negros da graduação. Tudo isso só reforçou ainda mais o meu desejo de um dia estar em uma universidade como professora, e serviu como motivação para insistir e me empenhar na realização desse sonho.

Porém, o processo de desenvolvimento dessa pesquisa não foi só algo bom, foi também um período em que precisei estar de frente e aprender a lidar com as minhas maiores inseguranças. Por muitas vezes no decorrer desses dois anos e meio, questioneei a minha capacidade de elaborar esta pesquisa e de estar em uma pós-graduação, principalmente neste último ano (2020) em que passamos por uma pandemia, quarentena, distanciamento social, que redundou em distanciamento da universidade também e, como consequência, a prorrogação de seis meses para os prazos de defesa da dissertação (por isso foram dois anos e meio). Nesse período eu travei tantas vezes em frente a pesquisa, que cheguei a pensar que se não tivéssemos tido a prorrogação, eu nunca teria conseguido terminar essa dissertação. Acho que talvez o momento mais difícil de todos foi quando terminei o capítulo dois, e não sabia o que fazer com todas as informações presentes ali, porque aquilo que eu havia planejado no início parecia não fazer mais tanto sentido, e assim eu questionava a minha pesquisa e minha capacidade de realizá-la. Mas após conversar com alguns colegas e amigos próximos (negros) que passaram por momentos semelhantes na pós-graduação, consegui me reconectar com a pesquisa e ver por quais caminhos seguir.

Então retomei os conceitos apresentados no capítulo um, relacionando-os com os textos de Nadir Nóbrega, Inaicyrá Falcão e Amélia Conrado, e realizei uma reflexão sobre como as escritas das autoras se encontram e dizem sobre a ancestralidade. Neste momento percebo que consegui fazer aquilo que me propus, encontrar a presença dos conceitos nos textos e relacionar as escritas das autoras, destacando suas contribuições teórico-práticas na área da dança e a importância dessas mulheres negras como referencial.

Mas ao realizar uma reflexão sobre a ancestralidade no capítulo três, me recordo da questão que me motivou antes de começar a escrita do projeto para a seleção de mestrado, lá em março de 2019: quem são as mulheres negras que escrevem sobre dança no Brasil? Hoje, finalizando minha dissertação de mestrado sei que consigo responder essa pergunta, então, deixo aqui registrado, considerando que somos muitas e cada vez mais, um fragmento da resposta:

Nadir Nóbrega, Inacyra Falcão, Amélia Conrado, Leda Martins, Sayonara Pereira, Marilza Oliveira, Renata Lima, Luciane Ramos Silva, Vânia Oliveira, Edeise Gomes, Celina Nunes de Alcântara, Franciane de Paula, Marta Messias, Evani Tavares Lima, Karen Tolentino, Manuela Miranda, Amanda Silveira, Alessandra Souza, Cleyce Collins, Gabriela Souza da Rosa (Rita Lende), Gabrielle Barcelos, Liana Cunha, Naylana da Rosa, Sariana Lima, Natália Dornelles, Luísa Dias Rosa, Juliana Jardel, Adrielle Paulino, Priscilla Pontes, Juliana Coelho, Inah Irenam, Mônica Borba, Raquel Silveira, Anielle Lemos, Andreza Jorge, Maria de Lurdes Barros da Paixão, Lindete de Souza, Roberta Ferreira Roldão, Flaviane Lopes, Anne Caroline Ferreira, Adriana Rolin, Jaine Barcellos Santana, Ariadne Paz, entre tantas outras.

## REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Pólen, 2019.

DOS SANTOS, Inaicyr Falcão. **Biografia Inaicyr Falcão**. 2017.

Disponível em: <http://inaicyrafalcao.com/biografia/>. Acesso em: 07 set. 2019.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Artes cênicas negras no Brasil: Das memórias aos desafios na formação acadêmica**. REPERTÓRIO, n. 29, p. 68-85, 2017.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Festas e Celebrações na Capoeira Angola**. Palestra, 2006.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Maria Meia Noite: Pesquisa cênica afro-brasileira e desafios do processo criativo em dança**. REPERTÓRIO, n. 24, p. 201-217, 2015.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KILOMBA, Grada. **“Descolonizando o Conhecimento”- Uma palestra performance com Grada Kilomba**. São Paulo, 2016.

LIMA, Evani Tavares. **Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena** [Evani Tavares Lima]. REPERTÓRIO, n. 29, p. 105-119, 2017.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. São Paulo: Autêntica, 2009.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da ancestralidade. Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins**, v. 1, n. 2, 2009.

OLIVEIRA, Nadir Nobrega. **Por que não eu? Reflexões sobre o ensino da dança para a aplicação da lei 11.645/2008**. Palestra, 2016.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Deusa do ébano: o gestual herdado das danças afrobrasileiras**. Diálogos Possíveis (FSBA), v. 300, p. 173-189, 2005.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **O Corpo e Dança Negra no cenário artístico Soteropolitano**. Revista Palmares, v.3.500 p. 60-63, 2005.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. **Tentando definir a estética negra em dança**. Revista Aspas, v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017.

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de; PAULA, Murilo de (Org.). **Mulheres Negras na Dança**. São Paulo: Império do Livro, 2015. 31 p.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas**. Rebenito: Revista das Artes do Espetáculo, v. 6, p. 99-113, 2017.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.