



UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

SAULO SANTOS OLIVEIRA

**O CORPO VELHO: PRÁTICAS E SABERES DE IDOSOS NO ENSINO DA
DANÇA NO CANDOMBLÉ**

TEXEIRA DE FREITAS - BA
2020

SAULO SANTOS OLIVEIRA

**O CORPO VELHO: PRÁTICAS E SABERES DE IDOSOS NO ENSINO DA
DANÇA NO CANDOMBLÉ**

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Ensino e Relações Étnico-Raciais do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal do Sul da Bahia – Campus Paulo Freire, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Laura Castro de Araujo.

TEXEIRA DE FREITAS – BA

2020

**Catálogo na Publicação (CIP)
Universidade Federal do Sul da Bahia
(UFSB) Sistema de Bibliotecas (SIBI)**

O482c Oliveira, Saulo Santos, 1986-

O corpo velho : práticas e saberes de idosos no ensino da dança no candomblé / Saulo Santos Oliveira. –
Teixeira de Freitas: UFSB, 2020. -
87f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Campus Paulo Freire, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais, 2020.
Orientadora: Dra. Laura Castro de Araújo.

1. Candomblé – Ilhéus (BA). 2. Dança - Ensino.
3. Dança e idosos. I. Título.

Elaborada por Raquel da Silva Santos – CRB-5ª Região/ 1922



Universidade Federal do Sul da Bahia

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO-PRPPG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS

ATA Nº 1

ATA DE DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DO MESTRADO EM ENSINO E RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS - PPGER

Aos dez dias do mês de abril, do ano de dois mil e vinte, às oito horas, através da sala virtual <https://conferenciaweb.rnp.br/webconf/cpf-1>, da Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB, instalou-se a sessão pública de defesa do trabalho de conclusão de Mestrado, intitulado "O corpo velho: práticas e saberes de idosos no ensino da dança no candomblé", de autoria de Saulo Santos Oliveira, discente do Programa de Pós- Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais - PPGER, Campus Paulo Freire. A banca examinadora foi composta pelos docentes Dra. Laura Castro de Araújo - UFSB (orientadora), Dr. Gessé Almeida Araújo - UFSB (membro interno), Me. Marilza Oliveira da Silva - UFBA (membro externo) e Dra. Rita Ferreira de Aquino - UFBA (membro externo), com participação via parecer. Aberta a sessão pela presidente da mesma, Dra. Laura Castro de Araújo, coube ao mestrando, na forma regimental, defender o seu trabalho final, dentro do tempo regulamentar, sendo em seguida questionado pelos membros da banca examinadora. Após análise do trabalho e esclarecimentos do mestrando, os membros da banca consideraram o trabalho de conclusão de curso de Mestrado de Saulo Santos Oliveira: (x) APROVADO () REPROVADO. Conforme as normas vigentes na Universidade Federal do Sul da Bahia, a versão final do trabalho de conclusão de curso deverá ser submetida no Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas - Sigaa, para que os procedimentos pós- defesa, seguindo as normativas da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação - PROPPG, sejam iniciados. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada às doze horas, sendo lavrada a presente ata, que segue assinada pela Banca Examinadora e pelo mestrando. Teixeira de Freitas, dez de abril de dois mil e vinte.

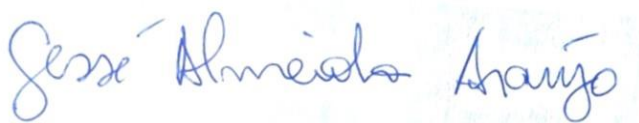
**MSc. MARILZA OLIVEIRA DA
SILVA, UFBA**

Examinador Externo à Instituição



Dra. RITA FERREIRA DE AQUINO,
UFBA

Examinador Externo à Instituição



Dr. GESSE ALMEIDA ARAUJO, UFSB
Examinador Interno



Dra. LAURA CASTRO DE ARAUJO,
UFBA

Presidente



SAULO SANTOS OLIVEIRA

Mestrando

AGRADECIMENTOS

Gratidão é a palavra que define este momento de *Aláfia* em minha vida. Reverencio a todos os Orixás, Inquices e Voduns que, personificados nos elementos da natureza, subsidiaram toda minha trajetória como artista, docente e pesquisador. Não ando só e em meu corpo ecoa as vozes da minha ancestralidade. Por isso agradeço.

À minha mãe Iracema, que me nutre desde a placenta por meio de palavras que molham meu *ori* (cabeça) com amor e bravura. Aos meus familiares e amigos, que de forma direta e indireta me deram apoio. À minha orientadora, Professora Dra. Laura Castro, que confiou a parceria e os ensinamentos do caminho poético da academia.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais da UFSB - Campus Paulo Freire; em especial, Francisco Nunes e Gessé, pela partilha de conselhos e ensinamentos nestas minhas escrevivências. À Marilza de Oliveira e Vânia Oliveira, grandes mestras da dança afro na Bahia.

Agradeço com muita ternura e reverência à Ialorixá, Mãe Ilza Mukalê, Marinho, ao seu filho e ao Seu Ailton, Ogan mais velho do Terreiro Matamba Tombeci Neto, por disporem de tempo e dedicação nos ensinamentos sobre a dança dos corpos velhos no candomblé.

É tempo de *Aláfia*, a bênção a meus mais velhos e mais novos.

Muito obrigado, axé!

RESUMO

Este trabalho possui como objetivo apresentar horizontes para um ensino de dança atravessado por fundamentos das relações étnico-raciais no que tange à ancestralidade negra, tomando como ponto de partida a observação da relação do Candomblé com os corpos velhos e as experiências do autor no Terreiro Matamba Tombeci Neto, localizado na cidade de Ilhéus - Bahia. Propomo-nos a discutir a concepção do corpo e da ancestralidade no Candomblé e a apresentar um processo artístico de uma performance de dança desenvolvida através das experiências dentro do referido Terreiro. Através da análise da dualidade sensação/corpo e razão/alma no Ocidente, em que o corpo foi diversas vezes concebido com um viés negativo da existência, nos aventuramos na investigação do corpo dentro do espaço afro-religioso, onde o mesmo aparece como um ponto de convergência de saberes que interseccionam tanto a sensibilidade quanto espiritualidade, assim como os saberes de vivência, a experiência cotidiana e metafísica. Partimos do conceito de *escrevivência*, cunhado por Conceição Evaristo, para através de minhas experiências de percepção do próprio corpo dentro do Candomblé, desenvolver um processo criativo em dança que visa apontar um ensino da dança para as relações étnico-raciais.

Palavras-chave: Corpo; Ancestralidade; Ensino de Dança; Relações Étnico-Raciais.

ABSTRACT

The work aims to present horizons for a dance teaching transversed by foundations of race and ethnic relations in what concerns the black ancestry, taking as a starting point the observation of the relations of the Candomblé with the old bodies and the experiences of the author in the terreiro Matamba Tombeci Neto, located in the city of Ilhéus. We propose to discuss the conception of the body and ancestry in the Candomblé and present an artistic process of a dance performance developed through the experiences inside the terreiro. Through the analysis of the duality sensation/body and reason/soul in the West, in which the body was conceived several times with a negative bias of existence, we venture into the investigation of the body within the African religious space, where it appears as a converging point of knowledge that intersect both sensitivity and spirituality, as well the knowledge of experience, the everyday experience and metaphysics. We start from the concept of *escrevivência*, coined by Conceição Evaristo, to develop a creative process in dance that aims to point out a teaching of dance for race and ethnic relations through their own body perception experiences within Candomblé.

Keywords: Body; Ancestrality; Dance Teaching; Race and Ethnic Relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. O CORPO.....	11
1.1 CORPO JOVEM E CORPO VELHO NO OCIDENTE.....	15
1.2 O CORPO NEGRO.....	21
1.3 CORPO VELHO NO CANDOMBLÉ	28
2. MINHAS ESCRIVIVÊNCIAS NEGRAS E REFLEXÕES PARA UM ENSINO DE DANÇA NAS RELAÇÕES ÉTNICO RACIAIS	32
2.1 FORMAÇÃO E VIVÊNCIA ESTÉTICAS.....	32
2.2 O TECNICISMO E O RANÇO COLONIAL NO ENSINO DA DANÇA.....	34
2.3 UM CAMINHO PARA UM ENSINO DE DANÇA.....	40
2.4 ENTREVISTA: UMA TARDE COM MÃE ILZA MUKALÊ.....	51
3. PROCESSO CRIATIVO: EXPERIÊNCIA JUNTO AO TERREIRO MATAMBA TOMBECI NETO EM ILHÉUS – BAHIA.....	62
3.1 TEMPLO E MOVIMENTO	67
3.2 EXPRESSÃO E GESTUALIDADE	70
3.3 RITIMO E MUSICALIDADE.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS.....	81
ANEXOS	87



Figura 1. Festa dos Orixás no Terreiro Matamba Tombeci Neto (Ilhéus-BA). Em destaque, se encontra a Mãe de Santo responsável pelo Terreiro, Mãe Ilza Mukalê. Na ocasião, a mesma se encontra abençoando um filho de Santo. Foto da página oficial do Terreiro no Facebook, publicada em 2018.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é a culminância de minhas vivências como professor, pesquisador e artista dançarino. Como iremos ver mais adiante, este trabalho é uma *escrevivência*¹ de meu corpo acerca do ensino da dança no candomblé. No romper e andar da carruagem, atravessei caminhos que em um ano e meio, junto ao Terreiro Matamba Tombeci Neto (de mãe Ilza Mukalê, em Ilhéus), me forneceram profundo conhecimento. Nesse percurso, apreendi de maneira árdua, delicada e certa alguns limiares que me apontam para novas perspectivas do ensino da dança, sobretudo, das danças de matrizes africanas.

Os encontros, desencontros, convivências e divergências substanciaram esta pesquisa poética que se derrama aqui em forma acadêmica. A dança dos corpos velhos, como foi possível observar, não é mecânica, fria ou representa um mero entretenimento cultural de gestos e movimentos, mas, por meio da pesquisa, foi possível observar corpos compostos por memórias e compassos que outrora fora atravessado por rituais.

O presente trabalho aguça a compreensão sob análise de “O corpo velho no candomblé e suas práticas de ensino da dança” dentro desse espaço religioso, que por sua vez, evidencia o corpo numa lógica que se difere do dualismo cristão que o despreza em detrimento da alma. Lancei-me a um mar de investigações, atento às experiências corpóreas e sensoriais do corpo velho ao dançar e ensinar a dança para os mais novos, considerando o papel do corpo não só como suporte, mas como elemento constituidor de um sistema artístico que se relaciona intensamente com a forma como os mais velhos de candomblé conhecem e expressam o mundo.

Analiso a maneira pela qual o corpo envelhecido vai construindo conhecimento acerca das coisas através da experiência sensível e não somente pela racionalidade da lógica científica, apontando para uma visão onde arte e estética,

¹ Conforme afirmo no último capítulo deste trabalho, este conceito serviu como um método para a sistematização dos meus achados. Dessa maneira, digo que “[e]m 1995, Conceição Evaristo a partir das palavras “escrever” e “viver” cunhou o termo *Escrevivências*. Este conceito reflete a “escrita de si”. Nesta ação a autora reafirma a subjetividade da escrita pelas influências da vida das mulheres negras. A autora chama atenção ao afirmar que o termo *escrevivências* referencia à escrita/experiência de um corpo negro no Brasil, e mais, reporta a condição do existir negro, afirmado na pele que arquiva e busca reinventar o modo de viver na reversão dos estereótipos. A representação do corpo funciona como algo sintomático de resistência e arquivo de impressões que a vida confere” (2020, p. 61). Trata-se, portanto, de uma categoria analítica de suma importância para o meu trabalho.

dentro do processo cultural, bem como suas invenções e reinvenções, assumem um importante papel na dinâmica das pessoas no mundo. Durante o processo, atentei-me para as diversas maneiras como o corpo e sua relação com a *epistemologia* foram construídos ao longo da formação do pensamento ocidental para entender como a experiência do sensível foi dando lugar a uma supremacia da razão, da lógica e da ciência na construção do que passou a ser chamado de “conhecimento academicamente legitimado” e, como racionalidade e sensibilidade, estiveram dissociadas no decorrer deste processo até a atualidade, observando que o corpo velho fora do terreiro possui um significado, e dentro desse espaço ganha um sentido superior tanto quando dançam, bem como quando ensinam a dançar

Inicialmente nos atentamos a observar as formas como o corpo foi descrito durante toda a tradição ocidental, centralizando nossos estudos na filosofia de Platão e Descartes e vendo contraposições do próprio Ocidente na filosofia de Nietzsche e Merleau-Ponty a esse pensamento focado no dualismo dicotômico de corpo sensível e substância inteligível. Seguindo a noção de que um corpo está sempre atrelado a determinados poderes e que esses poderes acabam sendo incutidos através das instituições, fazemos uma leitura crítica à história do povo negro no Brasil e aos discursos racistas e epistemicidas que o cercaram. Em um momento mais à frente, começamos a nos defrontar especificamente com nosso foco de estudo, que são as relações do corpo jovem e do corpo velho no Ocidente e no candomblé. Observamos a discrepância de percepção da velhice vista como negativa pelo Ocidente pela suposta inutilidade às metas da produtividade, e, reverenciada no candomblé, pela cultura da ancestralidade que se curva ao conhecimento do corpo experiente.

Posteriormente, direcionamos a uma reflexão que acompanha minhas experiências de vida e como as mesmas servem como fio condutor para perceber as questões étnicas e raciais, desde a formação estética durante a vida, até a formação institucional do ensino de dança. Por fim, acompanhamos a forma como minha experiência no Terreiro Matamba Tombeci Neto, me auxiliou na descoberta de novas perspectivas para o ensino de danças e com novas possibilidades de performance através de um atento processo criativo.

1 O CORPO

Para Deleuze (1976, p. 5), “uma coisa tem tantos sentidos quantas forem às forças capazes de apoderar dela”. Partindo desta ideia de não univocidade do sentido das coisas, esta primeira parte tem como finalidade estabelecer os sentidos canônicos de corpo em importantes autores que serviram de base para as estruturas ocidentais de percepção do nosso objeto de estudo. Revisitando a filosofia de Platão, Descartes, Nietzsche e Merleau- Ponty, concordamos com Paiva (2007), acerca da necessidade de se observar as variadas formas como o corpo foi estruturado durante o processo de consolidação do pensamento ocidental, pois é meio de:

[...] entendermos como a experiência do sensível foi dando lugar a uma supremacia da razão, da lógica e da ciência na construção do que passou a ser chamado de conhecimento; e como racionalidade e sensibilidade estiveram distintamente dissociadas no decorrer deste processo até a atualidade (PAIVA, 2007, p. 878).

Diante desta cisão entre corpo físico e a substância inteligível, este como representação da racionalidade e aquele como manifestação da sensibilidade, nos aventuramos nas investigações deste objeto (corpo) dentro do espaço afro-religioso, onde o mesmo aparece como um ponto de convergência de saberes que interseccionam tanto a sensibilidade quanto espiritualidade e saberes de cunhometafísico. Dessa maneira:

O corpo, para os adeptos das religiões de matrizes africanas, em especial para os praticantes do candomblé – aqueles cuja crença encontra-se associada aos orixás, inquices e voduns –, é percebido como a “morada de orixá”, sendo um dos principais elementos de atenção para o grupo. Este, na visão dos adeptos, é possuidor de uma lógica particular que conecta o mundo natural e o sobrenatural, e esta conexão será o fio condutor desta reflexão associada aos processos de socialização, às práticas e aos saberes presentes no interior desta religião” (MANDARINO; GOMBERG 2013, p.199).

Devemos concordar parcialmente com a afirmação de Alfred North Whitehead em sua obra *Process and reality* (1929) ao dizer que a filosofia ocidental é uma sucessão de notas de rodapé das obras de Platão, pois, a partir de Platão, nós vamos ver uma tradição inteira de pensadores que partiram de um pensamento

dualístico da realidade.

No livro VII da República, Platão (2000, p. 320) apresenta para nós o mito da caverna. Nesta alegoria ele nos leva a imaginar indivíduos que nasceram e cresceram em uma morada subterrânea, os mesmos estão acorrentados, virados para direção de uma parede interna e, do lado de fora a luz de um fogo projeta as sombras de diversos objetos e pessoas que passam pela entrada desse lugar. Seus moradores contemplam as sombras como a verdadeira realidade, uma vez que, nunca vislumbraram o mundo real. Nesta metáfora, a caverna e as sombras significam a ignorância das nossas primeiras impressões e nos leva a pensar que a verdade se encontraria fora da mesma. Dessa maneira, entendemos que Platão dualiza a realidade ao estabelecer que ela seja dividida em um mundo verdadeiro, um mundo inteligível e um mundo das falsas verdades, o sensível.

Para Platão, o mundo concreto é enganador, assim como o corpo humano também é, pois, para ele, por meio de nossos sentidos, nós nunca teremos acesso à verdade pura sobre o mundo. O mundo das ideias é o mundo dos conceitos puros e das verdades absolutas. O referido autor acreditava que o mundo no qual nós vivemos não é o verdadeiro. Para ele, a realidade não está no que podemos ver ou tocar, perceber ou sentir. Dessa maneira, a verdade absoluta e imutável no mundo e só pode ser contemplada pela inteligência e pela razão, que é o guia da alma.

É com Platão que começa esta longa prática de subjugação do corpo em detrimento da alma ou da substância inteligível. Para o filósofo, a verdade do homem se encontra na alma e o corpo é sua prisão. A liberdade em Platão é desvincular-se do corpo, pensando para além das sensações. Como nos elucida Cunha (2015, p. 209):

Platão pretendeu assinalar a preeminência da alma sobre o corpo. É na radical oposição entre o mundo inteligível, dotado de toda positividade e perfeição, e o mundo sensível, desprovido de ser, relegado à relatividade e à imperfeição.

Logo, podemos observar o início de uma ideia de depreciação do material e do corpo que se repetirá em toda a história do pensamento ocidental.

Com a ascensão do Cristianismo na Idade Média, a filosofia passou a ser pensada como um instrumento para fundamentação racional da fé. Em seu primeiro

período, a patrística, o pensamento de Platão retorna ao palco sendo subjugada a fé do Deus cristão, especialmente pelas mãos de Santo Agostinho. Neste período, o homem foi visto como um composto de matéria e espírito. A porção material humana, o corpo, novamente recebe um tratamento negativo. O mesmo era considerado como a âncora dos males, a origem de todos os pecados e, para que a alma se purificasse e pudesse se elevar até o plano divino, o corpo tinha que ser mortificado através de atividades como, por exemplo, os jejuns e as orações (WARBURTON, 2016).

Após o medievo, o período moderno queria desvincular o conhecimento da ideia de revelação divina, mas, mais uma vez, o corpo foi colocado de forma negativa. René Descartes (1159-1650), pai da filosofia moderna, em seu pensamento, a razão é supervalorizada em relação ao corpo, com relação ao entendimento e percepção do mundo *como ele realmente é*. Para o mesmo, é na razão que podemos encontrar o caráter absoluto e universal, que partindo do *cogito* (pensar), todas as verdades são passíveis de conhecimento.

Na elaboração de seu Método, Descartes, tem como ponto de partida a dúvida do próprio corpo, cogitando até a possibilidade de um gênio maligno que criasse toda a realidade que seu suposto corpo conseguia perceber. Para entendermos a superioridade da faculdade da razão sobre o corpo na filosofia cartesiana, faz-se necessário compreendermos o corpo como um composto de substância pensante e substância extensa. Por quê?

Enquanto o corpo está limitado à realidade física, biológica, química, está também sujeito a leis e determinações da natureza. Entretanto, a mente como a memória, o raciocínio e a imaginação não tem extensão no espaço, nem localização no tempo. Não estão presas e, portanto, para o filósofo, é a melhor representação de liberdade (REALE; ANTISERI, 2005, p. 293). Para Descartes, estas substâncias – *res cogito* e *res extensa* - são independentes entre si e o que constitui o ser humano em si limita-se a sua alma (*res cogito*), que para o mesmo, em nada necessita do corpo. Como o mesmo nos elucida:

Disso reconheci que eu era uma substância cuja essência ou natureza é somente pensar, e que, para ser, não tem necessidade de nenhum lugar nem depende de nenhuma coisa material. [...] nossa alma é de uma natureza inteiramente independente do corpo

e, por conseguinte, que não está absolutamente sujeita a morrer com ele; depois, dado que não se vê outras causas que a destrua, somos naturalmente levados a julgar, a partir disso, que ela é imortal (DESCARTES, 2002, p. 102).

Podemos encontrar uma virada nesta concepção de valoração metafísica em Nietzsche. Para o filósofo alemão, em seus fragmentos póstumos, devemos “tomar o corpo como ponto de partida [...]. A crença no corpo é bem melhor estabelecida do que a crença no espírito”. A filosofia nietzschiana se baseia na crítica da tradição platônica. O corpo aqui encontra um papel de destaque, pois é um elemento de negação de uma valorização de mundo para além do sensível, indo de encontro com a tradição filosófica.

Para Nietzsche negar o corpo representa uma doença do próprio existir, uma inapropriada forma de viver e, sendo o corpo nosso meio para a existência, aqueles que o negam, por estarem doentes, entorpecem-no para não senti-lo. Criam e valorizam outros mundos para não lidarem com a materialidade deste. Para o referido autor, negar o corpo é negar a vida, sendo, portanto, necessário deixar as ideias suprassensíveis e voltarmos ao corpo, ao viver. Segundo o filósofo, a “alma é apenas uma palavra para algo no corpo. O corpo é uma grande razão” (NIETZSCHE, 2014, p. 48).

A dicotomia entre corpo e alma, ou melhor, entre intelecto e mundo, foi destituída de forma mais concreta com a ascensão da fenomenologia, corrente esta a qual nos aproximamos para compreensão deste trabalho, pois, para a mesma, nós não temos um corpo para perceber o mundo, mas nós somos esse corpo. Para melhor ilustrar esta corrente, nos debruçaremos no pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Merleau-Ponty (1999) aponta que o corpo é uma forma de se manifestar no mundo, afirmando que a presença do sujeito no mundo é corporal. Em sua filosofia da percepção, o mesmo não compreende o corpo como obstáculo, como ocorre na tradição ocidental, mas perceberá no mesmo a totalidade de ser. Segundo Merleau-Ponty “[...] eu não estou diante do meu corpo, estou em meu corpo, ou antes, sou meu corpo [...]. Eu me revelo pelas minhas manifestações corporais” (1999, p. 207-208).

Para o filósofo, o corpo é a sede de todas as percepções humanas e a forma como nos colocamos no mundo e o conhecimento que obtemos através dele não é

uma mera representação ou uma ideia, mas, sim, a apreensão direta do próprio mundo. Como nos elucidava Ferraz (2007, p. 93), em Merleau- Ponty “[...] o corpo não se mostra como um intermediário entre uma suposta alma (ou consciência) e o mundo [...]. O corpo é justamente o meio pelo qual as coisas podem ser conhecidas assim como são”. O corpo é ativo na produção de experiências do mundo, não um mero receptor. Nossas percepções não ocorrem por meio de regras fixas previamente estabelecidas, mas de forma indeterminada e passível de uma exploração interminável, e de possibilidades infinitas.

A fundamentação teórica da noção de corpo aparece agora como um ponto de partida para que nesta pesquisa possamos transitar pelas concepções científicas e religiosas assumidas pelo corpo como um portal de diálogo e manutenção de cultura e, através de uma comunicação inter e transdisciplinar, possamos entender as distintas perspectivas sociais sob as quais o corpo está condicionado. Logo, consideramos que o:

[...] corpo apresenta, através de seus próprios gestos e movimentos e dos símbolos que porta, uma determinada posição social. Neste sentido, o corpo passa a ser concebido como um signo social, à medida que através dele se desenvolvem modalidades corporais e se expressa a visão de mundo específica de determinado grupos social (MANDARINO; GOMBERG, 2013, p. 200).

1.1. CORPO JOVEM E O CORPO VELHO NA LÓGICA OCIDENTAL

As lógicas do capital, do consumismo, do individualismo e do imediatismo atravessam os corpos, construindo ideais e ideias inescrupulosas, subvertendo o tempo e a ordem bio-natural das relações interpessoais. O corpo, ao ser interpelado pelas ditaduras emergentes da cultura hegemônica, incorpora valores que determinam em quais aspectos ele deve ser moldado, em consonância a sociedade sofre implicações na indústria cultural.

Para refletirmos as disparidades de compreensão do corpo jovem e idoso, este último tido como inferior por não mais ter a força e o padrão vendido como adequado à sociedade de consumo, e o primeiro considerado como o auge da vida, pela sua força de consumo e de trabalho, nos adentraremos a dois conceitos fundamentais: *Vidas para o consumo* de Bauman e *Sociedade do Espetáculo* de

Gyu Debord.

Na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura a sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável (BAUMAN, 2008, p. 20).

Bauman (2008) descreve a sociedade ocidental capitalista como, principalmente, uma sociedade de consumidores. À primeira vista, esta nomeação parece óbvia e sem importância investigativa, pois, como o mesmo apresenta “[...] o consumo é uma condição e um aspecto permanente e irremovível, sem limites temporais ou históricos; um elemento inseparável da sobrevivência biológica” (BAUMAN, 2008, p.37).

Entretanto, mesmo que sempre tenha se consumido e que o ato de consumo esteja inerente a sobrevivência, o mesmo, nas estruturas sociais vigentes, ganha caráter de importância de estudo na contemporaneidade, pois, como nos aponta Bauman: atualmente as relações sociais são baseadas no consumo. O consumismo não se limita a um desejo de um indivíduo isolado, é um arranjo social que organiza as relações e passou a ter um papel fundamental na formação da identidade e das relações entre elas.

A tese de Bauman é de que o consumo transforma o consumidor em mercadoria, pois o capitalismo exige que as pessoas participem do mercado para sobreviver. Uma mercadoria é algo que tem como finalidade o mercado. Quando fabricado, a finalidade não é satisfazer os desejos de outras pessoas, isto é, o indivíduo final é apenas um intermediário para troca e lucro. Para participar melhor do mercado, as pessoas são estimuladas a participar da competição e agregar valor à sua mercadoria. Como bem afirma o autor:

As pessoas são aliciadas, estimuladas ou forçadas a promover uma mercadoria atraente e desejável. Para tanto, fazem o máximo possível e usam os melhores recursos que tem à disposição para aumentar o valor de mercado dos produtos que estão vendendo. E os produtos que são encorajados a colocar no mercado, promover e vender, são elas mesmas (BAUMAN, 2008, p. 13).

Não é apenas no trabalho que as pessoas vão se portar como mercadoria. A lógica da mercadoria se expande na formação da identidade e da personalidade. A pessoa só pode formar sua identidade consumindo e sendo consumido. Ao explorarem o mercado à procura de bens de consumo, os membros da sociedade de consumo são atraídos para lojas na perspectiva de encontrar ferramentas e matérias-primas que podem e devem usar para se fazerem aptos a serem consumidos.

Neste ponto, Bauman irá convergir com a análise realizada pelo marxista francês Guy Debord (1991). Para o mesmo, toda a vida das sociedades em que dominam as condições modernas de produção é uma imensa acumulação de espetáculos. O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediatizada por imagens. Esses espetáculos, apesar de focados nas imagens, também são acompanhados de narrativas que significam os fenótipos dos sujeitos. Na narrativa do espetáculo, a imagem do idoso é sempre de inferioridade.

A questão é que, na lógica capitalista o homem está para a sociedade, detendo como pilar central de ser a sua força de trabalho, assim como a característica fundamental do homem está no trabalho. Como dirá Marx e Engels (1989), na sociedade do capital, é do e pelo trabalho que o homem se faz homem. Sendo assim, o idoso, que não se encontra mais no auge da vitalidade da força física, não é mais parte integrante da lógica da produção, pois ele não está mais ativo na geração de mais-valia, já que esse alcançou uma idade comumente associada à ideia de improdutividade e incapacidade, não pertence mais ao grupo de trabalhadores.

Nas sociedades que antecedem a emergência do Capitalismo, as sociedades africanas pré-coloniais também são exemplos, é possível observar a importância que é dada aos corpos envelhecidos nas próprias estruturas sociais. Os idosos eram as figuras de decisão, liderança e sabedoria pela grande experiência de vida. Nos terreiros, os mais velhos são considerados e reverenciados pelos mais novos, resultado de uma educação pautada na ancestralidade, respeito e admiração por aqueles que “andam um pouco mais devagar”.

Para uma reflexão um pouco mais densa sobre corpo e juventude, tomo como iniciativa pensar sobre algumas questões capitalistas que permeiam a cultura, possibilitando reflexos em nossos corpos. Eliane Blessmann (2004) problematiza

exatamente essa perspectiva ocidental, quando aponta a efetividade dos meios de comunicação ao propagar parâmetros de beleza e saúde dos corpos ao considerar que:

[...] imagens do corpo são fartamente disseminadas em jornais, revistas, televisão e anúncios, mas são imagens da juventude, saúde e beleza dos corpos, que se apresentam como ideal a ser alcançado, muito distante da realidade do corpo envelhecido (p. 22, 2004).

Ressaltando que além de ser comercializado de formas objetivas e subjetivas, elege-se um padrão de ser do corpo como modelo de felicidade, negligenciando, afastando, e subjugando qualquer outra possibilidade de manifestação física divergente desta.

Observando esse emaranhado de ordens, percebo as nuances onde corpo e juventude estão imbricados. Essa subversão do tempo, uma quebra de relação com o processo natural do corpo que envelhece dia após dia, revela que quanto mais jovem e belo for o corpo, mais vivo estará. A sociedade emergente precisa de corpos que não tenham consciência do tempo – e o tempo é o lugar da experiência substancial da memória. Uma sociedade que valoriza o vigor físico para produtividade consequentemente despreza as noções de envelhecimento. Ou pior, convence os corpos de que não devam envelhecer e sim rejuvenescer, mas remar contra esse processo bio-psíquico é impossível.

Na pós-modernidade², a lógica capitalista do consumo cria uma espetacularização do corpo jovem, produtivo, tão ávido que nem pensa antes de fazer, já faz, pois o comando é que siga um determinado modelo. Privilegiando poucos, o corpo ideal passa a ser a necessidade de muitos. Não um físico qualquer, mas construído segundo padrões bem estabelecidos, ditados pela sociedade do consumo. Para as sociedades ocidentais, é considerado velho quem tem 60 anos ou mais, pois, do ponto de vista da cultura capitalista, o seu corpo é tido como incapaz, uma vez que, não consegue mais suprir as demandas de trabalho.

² Como nos elucida Deus (2019), podemos “[...] caracterizar a pós-modernidade como o fim das metanarrativas, os principais exemplos que o mesmo usa são: o iluminismo, o idealismo e o marxismo”. O conceito de metanarrativa foi desenvolvido por Lyotard, no século XX “[...] para caracterizar uma grande narrativa com o objetivo de explicar de forma totalizante os acontecimentos e, principalmente, sua projeção futura através de um único discurso”.

A Organização das Nações Unidas (ONU) estabelece 60 anos para os países em desenvolvimento e 65 para os países desenvolvidos como indicadores da velhice, baseando-se na idade para a aposentadoria e os índices de expectativa de vida maiores nos países melhor desenvolvidos. No entanto, como afirma Blessmann (2004), “[...] dizer que a velhice inicia aos 60 é mero produto de uma definição social” (p.21). Do ponto de vista biológico, a velhice é a fase de decaimento do vigor físico e da saúde, a terceira fase do ciclo da vida humana onde o corpo, desgastado pelo tempo, enfraquece até desfalecer.

Ampliando os conceitos, os aspectos socioculturais são tão importantes quanto os biológicos para compreender o lugar do velho na sociedade. É neste sentido que devemos concordar com Simone Beauvoir (1990), que propõe que “[...] o homem não vive nunca em estado natural; na sua velhice, como em qualquer outra idade, seu estatuto lhe é imposto pela sociedade à qual pertence” (p. 15).

Esta observação aponta para reflexão de que a posição dos velhos, através do tempo, é determinada pelos moldes sociais convenientes para o processo da sociedade em questão. Em muitos casos a função do velho passa a ser a de contribuir apenas com suas memórias e experiências, já que lhes falta vigor físico.

Quando não existiam livros, na oralidade africana, os idosos representavam a sabedoria, eram aliados do tempo, guardiões da memória coletiva transmitida oralmente – um tipo de conhecimento materializado na sua corporeidade. Dialogando com o que afirma David Breton (2006), é possível compreender como essa corporeidade foi se configurando, pois o corpo, segundo o autor, é o “[...] vetor semântico onde a relação com o mundo é construída, sendo suas experiências elencadas na dinâmica das transformações culturais” (2006, p.7). E ainda segundo Breton (2006):

[...] do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma, através de uma fisionomia singular de um ator (p. 7).

Porém, essa visão positiva em relação aos processos da velhice só prevaleceu até o século XIX, como afirma Blessmann (2004), quando a sociedade moderna fundamentou-se no trabalho produtivo e criativo aliado a racionalidade. A

partir de então, a velhice passou a ser ressignificada com base na desvalorização social proporcional aos impedimentos físicos e psicológicos em paralelo ao vigor da juventude. Para Blessmann:

Esta é uma imagem negativa da velhice com a qual convivemos no século XX, pautada sobretudo na fragilidade bio-psíquica e na decadência, resultante da perda do status, de poder econômico e social, quando o mundo passa a ser dominado por quem detém a ciência e a técnica, ou seja, os mais jovens (BLESSMANN, 2004, p. 23).

Ainda no contexto da dualidade discutida, a autora conclui que:

Pensamos o corpo em oposição à mente, o velho em oposição ao novo, o idoso ao jovem, o gordo ao magro, a cultura se contrapondo à natureza, e o corpo conhecido em oposição ao corpo vivido (idem, p.24).

Em artigo intitulado *Qual a sua gloriosa idade? O envelhecimento de mulheres iorubás (África Ocidental) à luz do diálogo entre Christopher Lasch e Lin Yutang*, Ronilda Yakemy Ribeiro (2008) discute sobre as diferentes perspectivas em relação à velhice a partir do ponto de vista da sociedade industrial, tendo base em leituras de Lasch, refletindo a respeito da cultura do narcisismo, em contraponto com a noção elaborada por Yutang, sobre a tradição chinesa em relação à vida e à velhice.

Sobre as sociedades industriais, a autora desenvolve o argumento a partir da compreensão de Lasch de que na cultura do narcisismo as pessoas estão comprometidas em viverem para si mesmas e sem preocupação com o futuro, concentrando seus esforços na prática do presente, o que ocasiona o afastamento da noção de continuidade histórica. Assim:

O narcisista não se interessa pelo futuro, em parte por ter pouco interesse pelo passado; subestima a necessidade de interiorizar associações felizes ou criar um estoque de lembranças amoráveis, fonte psíquica indispensável para enfrentar a última parte da vida (RIBEIRO, 2008, p. 21).

É exatamente na desvalorização da memória que Lasch identifica um dos pontos cruciais quanto a falência cultural das sociedades industriais. Em paralelo a este comportamento, Yutang observa que, na China tradicional, existe uma vivência profunda a respeito da continuidade histórica e da consciência de si mesmo enquanto parte de um ciclo geracional, o que favorece uma atitude positiva em termos de cuidado ao bem comum.

Diante das reflexões, Ribeiro (2008) depreende que é possível observar:

[...] que uma grave consequência do individualismo na sociedade industrial é a aversão ao processo de envelhecer. Sendo a mercadoria mais valiosa que o homem, envelhecer implica em tornar-se cada vez menos capaz de produzir, fato que determina uma perda progressiva de valor. Valor concedido à força física, destreza, adaptabilidade e não à importância da experiência. O envelhecimento além de representar um caminho para a morte, confere uma condição realmente lastimável nesse contexto social (p.22).

1.2. O CORPO NEGRO

Cada corpo representa um lugar social, seja velho, jovem, oriental, ocidental, negro ou branco. Concordamos com Foucault (2004, p. 126) quando o mesmo afirma que “[...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Para atingirmos os objetivos deste trabalho, é preciso situar o local social do corpo negro em nossa sociedade.

Nogueira (1998), ao investigar a extensão psíquica do racismo, afirma que, ao se analisar a situação social na qual se insere o corpo, é possível entender as diversas relações de poder que se manifestam na sociedade, pois, como veículo comunicativo, o corpo ocupa um lugar de enunciação. Assim:

O corpo humano, para além de seu caráter biológico, é afetado pela religião, grupo familiar, classe, cultura, e outras intervenções sociais. Assim, cumpre uma função ideológica, isto é, a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos em termos do

espectro de tipificações. É assim que, em função da aparência (atributos físicos), alguém é considerado um indivíduo capaz ou não de cometer uma transgressão (atributos morais), por exemplo (NOGUEIRA, 1998, p. 45).

Diante da compreensão da potência discursiva do corpo, ao elegê-lo negro e velho como foco de observação desta pesquisa, proponho uma reflexão mais atenta sobre estas *interseccionalidades* e desloco o olhar do já enrijecido sujeito normativo. O conceito de interseccionalidade é fundamental para nossa dissertação. O termo foi cunhado por Kimberlé Crenshaw, professora de Direito da *University of California* e da *Columbia University*, para lidar com as sobreposições da sociedade, que criam diversos níveis de injustiça. Interseccionalidade é o fenômeno de múltiplas forças de opressão sobre um único indivíduo e essas diversas formas de dinâmicas sociais criam desafios únicos para os mais diversos tipos de pessoas (CRENSHAW, 2016).

O caso que levou Crenshaw (2016) a refletir sobre o tema foi o da opressão de gênero e raça de Emma De Graffenreid contra uma fábrica automobilística. Sua história, que alegava questões de opressão por ser uma mulher negra, foi negada pelo juiz que desconsiderou a alegação de racismo e misoginia. Segundo o mesmo, não poderia haver fundamento na acusação de racismo pois a fábrica contratava negros e muito menos de misoginia, pois a fábrica contratava mulheres. O que o juiz negou-se a ver foi a intersecção das opressões contra Emma, pois todos os negros da empresa, que eram contratados para trabalhar nas áreas das máquinas, eram homens, e todas as mulheres comumente do administrativo eram brancas. Ou seja, tratava-se de um novo caso, um novo conceito, uma nova percepção, não mais era uma questão de raça para os negros ou de respeito para mulheres, era uma conexão de ambos, levando a necessidade da atenção dos casos de mulheres negras (CRENSHAW, 2016).

São nestes conceitos que fundamentamos no presente trabalho a necessidade de antever as nossas experiências de estudo com a conceituação e reflexão do papel do corpo velho negro no contexto que está inserido. Este corpo que, na sociedade padrão a qual se encontra, sofre questões de subjugação e percepção negativa não só de raça, mas também de idade. Concordamos com Davis (2008, p.79, *tradução nossa*) “A interseccionalidade começa um processo de descoberta, nos alerta para o fato de que o mundo a nossa volta é sempre mais

complicado e contraditório do que nós poderíamosprever”.

Pensar a negritude implica em remontar todo o histórico de violação e coisificação deste corpo ao longo da formação do imaginário coletivo social, na medida em que reflete as representações sociais que historicamente condicionam o negro no lugar do distante, do objetado, daquilo que ocupa o lugar fora do conjunto de valores e atributos nos quais os sujeitos possam se reconhecer. “Dessa forma, a rede de significações atribuiu ao corpo negro a significância daquilo que é indesejável, inaceitável, por contraste com o corpo branco, parâmetro da auto representação dos indivíduos” (NOGUEIRA, 1998, p.45).

Enquanto o branco é socialmente agradável e positivo, o negro está impregnado pela negatização dos sentidos e, inserido no contexto da diferença, vive constantemente a experiência de estar em risco física ou moralmente por conta da sua imagem. Dessa maneira:

O negro se vê condenado a carregar na própria aparência a marca da inferioridade social. Para o indivíduo negro, o processo de se ver em um “nós” em relação às tipificações sociais inscritas no extremo da desejabilidade esbarra nessa marca – o corpo – que lhe interdita tal processo de identificação (NOGUEIRA, 1998, p. 46).

Com o corpo, o negro carrega a carga histórica da escravidão e isto se reflete nos aspectos da sociedade que o oprime e o marginaliza. Em consequência, os demais agentes sociais internalizam a prática da diferença naturalizada pelas teorias racistas. Como a que encontramos no *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas*, publicado em 1855, pelo conde francês Joseph-Arthur Gobineau, em que se propõe a “superioridade intelectual, física e moral do europeu branco” (MARINGONI,1927).

Ou mesmo aqui no Brasil, nas obras do psiquiatra brasileiro Nina Rodrigues, que, fortemente influenciado pela tradição lombrosiana, acreditava que os transgressores já nasciam com características raciais (como tamanho do crânio, orelhas grandes e afastadas da cabeça, sobrelhas largas ou lábios virados) que propiciavam o comportamento de crime (MATOS, 2010). Podemos observar isso na citação que se segue:

Neste livro [As raças humanas, publicado em 1894, Nina Rodrigues faz] a exposição explícita de preconceito contra índios e negros, Nina Rodrigues defendeu um tratamento diferenciado para negros, índios e mestiços – produtos das chamadas raças inferiores – no Código Penal Brasileiro. Seu argumento partia do pressuposto de que haveria uma diferença fundamental entre as raças no que se referia à sua constituição mental (RODRIGUES, 2015).

O processo de abolição da escravidão representa um grande marco em termos de conquista do povo negro, porém, expõe também o descaso das organizações federais quanto à relevância das vidas destes sujeitos, uma vez que, mais por questões de interesses econômicos que do ponto de vista humanitário, a Lei Áurea, de 1888, deflagrou o início de uma nova etapa de escravidão.

Fernandes (2003) analisa o caminho das decisões tomadas pelos senhores de escravos e nos ajuda a compreender porque o sistema baseado na depreciação de uma raça consegue ser tão assertivo. Pois, como o mesmo nos elucida, a preocupação das políticas de trabalho escravo, sua regulamentação e transição para o trabalho livre, só eram pautas de discussão enquanto o destino social do escravo estava conectado ao “futuro da lavoura”, e com a abolição simples e abrupta “[a] posição do negro no sistema de trabalho e sua integração à ordem social deixam de ser matéria política” (FERNANDES apud MARINGONI, 1927) e os senhores, que detinham poder sobre a sociedade, direcionam seus poderes para seus interesses próprios. Evidenciando um caminho inevitável, do ponto de vista social, Fernandes identifica que:

[...] a desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho (FERNANDES, 2008, p.15).

Por elas [as ruas] vivem mendigos, os autênticos, quando não se vão instalar pelas hospedarias da rua da Misericórdia, capoeiras, malandros, vagabundos de toda sorte: mulheres sem arrimo de parentes, velhos que já não podem mais trabalhar, crianças, enjeitados em meio a gente válida, porém o que é pior, sem ajuda de trabalho, verdadeiros desprezados da sorte, esquecidos de Deus...[...] No morro, os sem-trabalho surgem a cada canto”

(EDMUNDO *apud* MARINGONI, 1927).

Gilberto Maringoni, ao citar o historiador Luiz Edmundo (1878-1961), no livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, revela a condição de existência desses corpos na cidade pós-abolicionista. Os negros que desempenhavam alguma função remunerada seguravam as oportunidades dos subempregos ou optavam pela economia informal. Era comum que os libertos deixassem as terras de origem. Os homens que conseguiam se estabelecer nas cidades aprendiam profissões como marceneiro, servente, pedreiro etc. Já as mulheres restavam os trabalhos domésticos ou a venda de quitutes – quando não eram submetidas ao comércio e agressões sexuais. Assim:

Com isso, aumentou de modo significativo o número de ambulantes, empregadas domésticas, quitandeiras sem qualquer tipo de assistência e garantia; muitas ex-escravas eram tratadas como prostitutas. Os negros que não moravam nas ruas passaram a morar, quando muito, em míseros cortiços. O preconceito e a discriminação e a ideia permanente de que o negro só servia para trabalhos duros, ou seja, serviços pesados deixaram sequelas desde a abolição da escravidão até os dias atuais (AGUIAR,s/d).

O caminho percorrido até o momento fundamenta a necessidade da compreensão do contexto histórico que molda as relações de poder da sociedade em que o corpo está inserido para se fazer especulações sobre o mesmo. No Brasil, não se é possível falar sobre o ser negro sem mencionar as particularidades raciais que incidem sobre o tema. O corpo negro se consolida enquanto unidade de sentido de forma completamente diferente do corpo branco, partindo de pressupostos existenciais e contextos dicotômicos. A partir desta diferença, sujeitos negros não possuem referencial de corpo isento de violência, uma vez que, a literatura cumpre a função de reafirmar o lado “vencedor” no processo de construção da história.

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas (FANON, 2008, p. 104).

De modo geral, além de reconhecer-se como sujeito negro, o indivíduo percebe-se como sujeito não-branco e, como o parâmetro de construção de si, ao se encontrar em uma sociedade em que as relações de poder são desfavoráveis a sua raça, o indivíduo, como forma de pertencimento social, tenta se construir sob os valores dos dominantes e da cultura opressora como instrumento de reconhecimento de si, o homem negro, o corpo negro, nega a si, para se aproximar dos arquétipos brancos. Este corpo traça seu processo psicológico de forma atrofiada e desorientada. Somadas às questões abstratas, recaem sobre o corpo negro as heranças oriundas do processo de escravidão física e mental dos períodos colonial e pós-colonial.

Mamãe, olhe o preto, estou com medo! Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não aguentava mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. No movimento, não se tratava mais de um conhecimento de meu corpo na terceira pessoa, mas em tripla pessoa. No trem, ao invés de um, deixavam-me dois, três lugares. Eu já não me divertia mais. Não descobria as coordenadas febris do mundo. Eu existia em triplo: ocupava determinado lugar. Ia ao encontro do outro... e o outro, evanescente, hostil mas não opaco, transparente, ausente, desaparecia. A náusea. (FANON, 2008, p 105).

Segundo dados da Anistia Internacional (2012) , o país conta com maior número de assassinatos no mundo, tendo como principais vítimas homens negros jovens entre 15 e 29 anos. Segundo Jurema Werneck, diretora executiva da Anistia Internacional Brasil, os estigmas sociais negativos atrelados à juventude, pobreza e racismo são as principais justificativas para que se compreenda a razão da proporcionalidade de mortos brancos ser inferior a de mortos negros. De acordo o Mapa da Violência, de 2002 a 2012 enquanto os homicídios a jovens brancos reduziram mais de 30%, esta mesma porcentagem pode se ver refletida no aumento de mortes de jovens negros.

Além dos aspectos psicológicos, a população negra experimenta dificuldades também do ponto de vista prático-social. De acordo com os dados da Pesquisa

Nacional por Amostra de Domicílio Contínua (PNAD), no primeiro trimestre deste ano, a taxa de desemprego entre os que se declararam brancos ficou em 10,2% - abaixo, inclusive, da média nacional: 12,7%. Já os que se declararam pretos e pardos – nomenclaturas usadas pelo IBGE para se referir à população negra – atingiram 16% e 14,5% respectivamente.

A taxa de analfabetismo entre pretos e pardos alcança 9,9% e entre brancos o contingente é de 4,2%, de acordo com a PNAD contínua de 2016. Em se tratando de ingresso ao ensino superior, a PNAD contínua de 2017 verificou que a porcentagem de brancos com 25 anos ou mais que possuem ensino superior completo é de 22,9%, enquanto que entre pretos e pardos o diploma só alcança 9,3% da população. A média de anos de estudo para pessoas de 15 anos ou mais é de 8,7 anos para pretos e pardos e de 10,3 anos para brancos.

Elencadas essas especificidades, nota-se que o processo de juventude pelo qual atravessam os sujeitos negros difere completamente da experiência de mundo compartilhada por indivíduos brancos. Verificamos nos tempos atuais que particularidades como desemprego, acesso à educação e tempo de estudo impactam diretamente na qualidade de vida das pessoas negras velhas, porém, este panorama já era previsível desde 1885 quando foi promulgada a Lei Saraiva-Cotegipe, popularmente conhecida como Lei dos sexagenários, que estabelecia a liberdade para os escravizados com mais de sessenta anos de idade. A medida, que foi a terceira lei abolicionista do país, posterior à lei Eusébio de Queirós (1850), que proibia o tráfico intercontinental de escravos e à lei do ventre livre (1871), que determinava liberdade aos filhos de escravos nascidos a partir da data da divulgação, assim como suas antecessoras, tinha diversos problemas em relação à sua efetividade.

Primeiramente porque o objetivo inicial, incitado pelos abolicionistas radicais, era que ocorresse a libertação dos cativos sem que os fazendeiros fossem indenizados, mas, diante do prejuízo financeiro que isso significaria para as produções nas fazendas, mesmo após atingir a idade estabelecida pela Lei, os negros tinham que trabalhar por mais três anos de forma absolutamente gratuita ou até atingirem a idade de 65 anos como forma de compensação.

O segundo ponto é que a expectativa de vida do negro escravizado à época era de aproximadamente quarenta anos, o que significa que o número de pessoas que se encaixavam no perfil não era tão expressivo e, o terceiro ponto, é que, após

terem sido explorados por toda a vida, ao atingir a velhice esses corpos envelhecidos já não tinham força para desempenhar os trabalhos pesados da fazenda, então inutilizá-los, ou melhor, descartá-los à própria sorte, era uma forma de eximir os proprietários das responsabilidades em relação à reinserção social destes indivíduos. Segundo Maringoni (1927, p.22) “[...] os ex-escravos, além de serem discriminados pela cor, somaram-se à população pobre e formaram os indesejados dos novos tempos, os deserdados da República”.

Como resultado de um processo radical de reconfiguração social, indivíduos negros recém-libertos não encontraram lugar para se encaixar na sociedade, por isso, quando não foram marginalizados, permaneceram ligados às fazendas onde foram escravizados. Os velhos, biologicamente impedidos de desempenhar trabalhos com a mesma potência dos jovens, livres e desfavorecidos, morriam muitas vezes em condições de miséria, desnutridos, solitários e abandonados pelas ruas das cidades.

1.3. O CORPO VELHO NO CANDOMBLÉ

O Candomblé é uma religião de matriz africana recriada no Brasil a partir da mistura de diversas manifestações religiosas da África, reiterando preceitos e ritos que no continente negro africano estão delimitados a grupos étnicos específicos. O Candomblé surge através da homogeneização da cultura africana ocorrida em função da escravidão.

Dentro da religiosidade africana brasileira, as divindades (que são chamadas de Orixás, Inquices ou Voduns) estão associados aos elementos da natureza, o cosmos, constituindo-se numa cosmovisão onírica da vida. Compreendendo a divindade não como um ser superior, igual às religiões cristãs, mas como parte dos iniciados, adeptos e seguidores da crença. Os Deuses e Deusas da cultura africana personificam-se nos cultos e ritos através do corpo dos seus seguidores, tornando-se o portal fundamental de ligação entre o mundo espiritual e o cotidiano. Assim, podemos perceber que, no Candomblé, o corpo é um ente fundamental para sua finalidade.

Na figura do corpo, o ritual se acentua e é o tempo de iniciação religiosa que designa o posto hierárquico. Corpo e tempo são elementos indissociáveis da prática

e organização religiosa do Candomblé. O corpo não se limita a um elemento fundamental. É preciso que este perpassasse fundamentos ritualísticos, para que, de acordo com seu tempo de vida e devoção a divindade, as experiências se configurem em saberes. No candomblé, os adeptos mais novos

estarão sempre suscetíveis a anuência dos mais velhos, considerados não só pelo tempo de vida, mas também pelo tempo de iniciação na religião, um detentor da sabedoria ancestral. Esta ancestralidade, este culto e respeito a tudo que lhe é anterior, entende a valorização do velho como fundamento para construção do novo que perpassa as diásporas africanas. Um exemplo disto é a capoeira, como nos elucida Castro Junior (2004):

Na roda de capoeira, como fora dela, a relação do capoeirista com seus antepassados é íntima. [...] o ancestral, está presente tanto no passado como na contemporaneidade. A essência da ancestralidade é uma relação híbrida do “velho” com o “novo”, do passado com o presente, do visível com o invisível e do imanente com o presente. O ancestral acaba sendo uma figura importante nesse contexto. Existe uma espécie de reconhecimento do seu trabalho que foi realizado no passado: ele é louvado e homenageado nas músicas, nos eventos, nas vestimentas, enfim em todo o espetáculo (CASTRO JUNIOR, 2004, p.150).

A ancestralidade não se limita a um respeito ao que é anterior, é um modo de vida, que nos acompanha no nosso cotidiano, diz de onde viemos e nosso passado, mas também pauta as nossas questões atuais. A ancestralidade é um modo de estar no mundo. Como nos afirma Machado (2014), a ancestralidade é reconhecer as nossas origens e ver que essas origens nos causam um encanto que vai guiar nossas ações, o cuidado e reverência ao corpo, o cuida de mim e de tudo que está a minha volta. Pois, ao recorrer ao ancestral, à nossa história, é ter consciência de que a tradição com ancestralidade não é imóvel, ela se movimenta com reverência a cultura dos que vieram antes, e vê a vida da cultura na comunidade, nos corpos que formam aquele grupo.

Aprofundando na discussão do corpo, inserido no contexto, dando-se ênfase a dança de pessoas velhas, se ressalta que a religião apresenta formas variadas de apresentação e abordagens em relação às suas matrizes africanas na forma de organização do ritual. Como nos apresenta Luhning (2001, p. 22), no meio de toda diversidade encontram-se alusões ao corpo, feitas através da dança, do canto e da

vestimenta, verificadas principalmente durante a manifestação dos Orixás, Voduns ou Inquices, de acordo com a denominação de cada nação, durante as festividades ou rituais religiosos. Por mais que os movimentos sofram alterações de uma nação para outra, ou os cânticos e sua língua de origem, a dança não deixa de estar presente em cada um desses grupos, sendo uma marca central do culto afro-brasileiro. Acerca da relação entre corpo e religiosidade:

[...] o candomblé é uma religião fundamentada no corpo e nas suas percepções, assim como na construção de conhecimentos que se dá ao longo de um processo ritual, que por sua vez, pressupõe uma experiência corporal que abre novas perspectivas de vida, oferecendo novas orientações (BARBARA, 2002, p. 15).

Mandarino e Gomberg (2013), por sua vez, ressaltam a identidade do corpo no processo religioso do candomblé, ampliando a compreensão para além das perspectivas estéticas e físicas, ao dizerem que no Candomblé o corpo “[...] extrapola a simples condição física ou estética, pois é o principal elemento de ligação entre o homem e o sagrado, visto como a morada de orixá e a porta de comunicação entre os homens e as divindades” (MANDARINO e GOMBERG, 2013, p. 200). É confluindo com Thompsom (1974) que concluímos que por este motivo “[...] a arte africana transmite força vital, expressando-se dinamicamente e em movimento”. Percebemos a relevância da investigação acerca destes corpos cansados, pois fora da perspectiva religiosa esses mesmos corpos são opostamente concebidos.

A dança africana põe o corpo todo em movimento por meio de elementos que encontram sua força de pulso em um ponto abaixo da bacia, unindo a parte superior do corpo a inferior, criando um elo entre o tronco do corpo humano, as pernas e os pés (GORER *apud* BARBARA, 2002, p. 138). No terreiro, entende-se o corpo e a dança como elementos fundamentais. Todas as ações construídas no corpo durante a vida religiosa no candomblé estão alinhadas a uma relação hierárquica de respeito, cumplicidade e responsabilidade entre os mais velhos e os novos. Isso ocorre porque, para o candomblé, quanto mais tempo de vida se tem, mais conhecimento se adquire, seja esse tempo de iniciado ou não. Uma pessoa velha nas comunidades de matriz africana será sempre uma biblioteca viva. Um corpo velho que fala pela voz da experiência e que dança num tempo aparentemente lento e, ao mesmo tempo, intenso. A dança é a manifestação da vida vivida e das suas

histórias.

O corpo é o transmissor da cultura. Se na tradição do pensamento europeu, o corpo era aquilo que nos afastava do *ser* nas Áfricas, o corpo é nosso contato mais direto e substancial com o mundo. Uma oralidade e ancestralidade imbricada com a matéria corpórea e sua manifestação artística. Quando imaginamos a ação de arte, consideramos a mesma uma materialização da nossa subjetividade no tempo e (com exceção da música) no espaço, ao menos na noção de arte que detivemos após a dicotomia atribuída entre a arte e técnica (*techné*). Aqui, no Candomblé, o corpo, a dança, não carrega apenas uma representação do sujeito, mas de toda uma cultura, sua tradição e sua história.

2 MINHAS ESCRIVIVÊNCIAS NEGRAS E REFLEXÕES PARA UM ENSINO DE DANÇA NAS RELAÇÕES ÉTNICO RACIAIS

Se no processo criativo veremos o que minhas experiências no Terreiro Matamba levaram-me a criar, como artista, neste capítulo esquematizamos o que estas mesmas experiências me levaram a refletir e produzir como educador. Já tendo exposto no capítulo anterior a visão negativa do corpo no Ocidente e demonstrado como esta visão é oposta a concepção ancestral a qual o corpo se encontra na cosmologia candomblecista, aqui poderemos pensar de qual forma o ensino de dança, atravessado pela ancestralidade, trazida pelos corpos velhos no candomblé, pode ser considerada como uma forma de ensino, que não apenas cumpra as orientações das Diretrizes Curriculares Nacionais, mas também apresente uma forma de ensino descolonizado.

Até o momento, as pesquisas voltadas para o ensino da dança, comumente, não apontam a questão descolonial. A proposta é voltar os olhos para o candomblé e encontrar ali elementos que foram preservados e como esses elementos, com ênfase na oralidade e significância dos elementos corporais, podem auxiliar neste ensino para as relações étnico raciais. Aqui, o ensino de danças, em consonância com a Lei 10.639/2003, abrange uma perspectiva prática em que a didática do educador vai voltar os olhos para o terreiro e encontrar esses elementos descoloniais, para trazê-los como metáforas para o ensino da dança. Assim, ele cumpre as determinações curriculares para o ensino das Relações étnico raciais.

2.1. FORMAÇÃO E VIVÊNCIA ESTÉTICA

Minha trajetória com a dança começa muito cedo, como a maioria das crianças negras baianas, inseridas em contextos da religiosidade do candomblé. A convivência com as rodas de samba que surgiam após as festas de São Cosme e São Damião que minhas avós promoviam, foram experiências que me fizeram compreender a arte, em especial a dança, como uma experiência inacabada. Todas as vezes em que adentrei ao Matamba, era inevitável não rememorar estes momentos de minha infância cercado de negras mulheres velhas, que em suas

práticas sincréticas do catolicismo baiano, nordestino e sertanejo mediarão indiretamente as minhas fruições simbólicas com os elementos da cultura afro brasileira, inseridos em seus cotidianos.

À primeira vista, no modelo tradicional de ensino, não é dada a devida importância para a experiência de vida do educador na sua formação. Como nos apresentará Jean Lauand in Perissé (2009, p. 7) “[...] nós, professores, carecemos de experiências estéticas significativas, pois nossa formação para a beleza, para a arte, para a criação é deficiente. Daí que, em consequência, seja deficiente, nesse aspecto, nossa prática educativa”. É aqui que encontramos a primeira das três principais contribuições de Perissé (2009) a este trabalho: a defesa de uma alfabetização estética. Perceber como a reflexão artística pode nos aperfeiçoar como educadores.

A segunda contribuição vem a ser a democratização da experiência estética criativa. O pensador alemão Arthur Schopenhauer vai conceber a arte apenas pelo artista, um indivíduo extraordinário, raro e isolado, que enxerga para além da realidade sensível e traz para baixo dele uma verdade oculta³. Para Perissé (2009), o dinamismo criador não pertence exclusivamente ao artista, ao professor de artes, mas a todos, o que reitera a significância das minhas experiências da infância, antes de me tornar um profissional, um pesquisador, para uma nova significação das minhas experiências no terreiro para produção da dissertação:

A experiência que tenho ao ler uma obra literária de qualidade, ao ouvir uma canção comovente, ao deter meu olhar sobre um desenho engenhoso, ao assistir a um filme bem feito, ao acompanhar os diálogos de uma peça teatral... pode levar-me a uma nova compreensão da realidade e de mim mesmo [...] pode, até, despertar em mim o artista que eu não acreditava ser (PERISSÉ, 2009).

E por último, a terceira contribuição, é o conceito de *duólogo* que o autor irá trabalhar. Duólogo é o duelo que também é diálogo. É o diálogo criativo, que ocorre entre o artista e o fenômeno que faz surgir uma outra coisa, impregnada de novos

³ Cacciola (2012) nos elucida que estas percepções estão relacionadas com a influência platônica, pois é através do contato com as ideias do mundo inteligível que se pode ver para além das aparências.

significados, carregada de novas experiências e, portanto, cheia de novos sentidos:

[...] que por sua vez são oferecidos e reelaborados por quem vier contemplar/ ler/ ouvir a obra. [...] Multiplicam-se as percepções, os sentimentos, as lembranças, as intuições. Surgem leituras contrastantes, avaliações divergentes ou convergentes, aprendizados surpreendentes. [...] ajudam-nos a descobrir facetas ignoradas do nosso entorno. Como discurso interpretativo carregado de sentido, faz-nos compreender melhor que somos, para onde vamos, de onde viemos (PERISSÉ, 2009, p. 32-33).

Mais adiante, na idade escolar (fundamental e médio) outras experiências artísticas foram me atravessando. Participei de corais religiosos, desfiles culturais, teatro amador, oficinas de dança, caminhando e trilhando vivências que ampliaram meu repertório artístico. Embora estas experiências religiosas tenham interseccionado, ressalto que o contato com o candomblé nesse contexto abriu minha visão de mundo e foi aqui onde comecei a perceber o candomblé como espaço de significações pertinentes para vida artística, uma vez que o mesmo possibilita fruições estéticas nos campos das visualidades, dramaturgias e narrativas dos corpos. Dentro do terreiro tudo é signo, principalmente a gestualidade dos corpos no fazer dizer de seus cotidianos. Quando ocorrem as corporificações, momento em que o Orixá une-se ao seu filho em cerimônia e festa pública:

Os gestos e os movimentos inscritos no [...] são internalizados de acordo com os dogmas, os fundamentos religiosos e o arquétipo dos Orixás, sendo transmitidos pelos religiosos mais velhos da comunidade do Candomblé. No processo de corporificação, tanto a dança quanto a música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito — nos rituais e nas cerimônias —, sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás. Assim, a dança e a música interagem entre si no sentido de que o ritmo se desenvolva em função dos movimentos e gestos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do Orixá (MARTINS, 2010, p. 1).

2.2. TECNICISMO E O RANÇO COLONIAL NO ENSINO DE DANÇA

No ano de 2013 adentrei aos cursos livres da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), com objetivo de tecnicamente me aprimorar

no campo das danças populares. Durante dois anos já vivenciara insatisfações nos procedimentos metodológicos adotados por parte de professores da Escola, o tecnicismo no ensino da dança sempre foi uma questão que me gerava incomodo. A grosso modo, sempre me sentia excluído, principalmente nas aulas das danças com fundamentos eurocêntricos, como balé e dança moderna. Esse sentimento era fruto do choque de realidade que vivenciara, já que nas minhas escrevivências com as rodas de samba a perspectiva de protagonismo é diluída entre todas as pessoas da roda e isso de alguma forma contrapõe o ensino tecnicista das danças clássicas de origem europeia. Como nos elucida Martins (2010), o ensino de dança oferecido pelas instituições possui um caráter extremamente técnico em que o corpo é visto unicamente como um objeto a se treinar e colocar em um ritmo determinado já pautado.

Nessa conjuntura, o ensino-aprendizagem da dança busca “[...] o aumento da flexibilidade dos ossos, a tonicidade muscular, desenvolvimento da coordenação motora, afinação da expressão dos movimentos e gestos, entre outros pontos⁴”. Esta metodologia de ensino possui claramente como foco único o corpo físico, em que, através de uma herança ocidental, “[...] carrega ainda a velha dicotomia de separação entre o físico, o emocional, o intelectual e o espiritual do ser humano” (MARTINS, 2010), que já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho. O que a autora apresenta é uma dicotomia entre a dança real de cotidiano e a dança das instituições de ensino, que aos olhos da mesma parece ser “[...] automatizado, virtualizado e menos real, e ainda homogêneo na busca de um determinado padrão estético”, sendo estes padrões, quase sempre europeus.

Ao longo dos dois anos de estudos na FUNCEB, observei que as danças de matrizes africanas e as danças populares estavam sempre subordinadas a modelos metodológicos de aulas de balé, moderno ou até mesmo contemporâneo. É fato que no campo da dança se faz necessário construirmos pontes, diálogos interseccionais a fim de sinergicamente produzirmos novos conhecimentos fruto destas fusões. No entanto, eu percebia que a dança afro sempre estava à mercê dos modelos eurocêntricos, e o discurso estabelecido por muitos professores que “a dança afro não tem uma técnica específica” e que, portanto, “precisávamos nos ancorar em outras danças”.

⁴ MARTINS, Suzana. O corpo divinizado no candomblé da Bahia. **Anais ABRACE**, v. 9, n. 1, 2008.

Esta fala, a qual coloca a dança de matriz africana como um “sujeito que anda de muletas”, revela o quanto nossas matrizes diaspóricas são sucumbidas de sua originalidade. Sei que é até perigoso mencionar um apelo original à dança afro praticada na escola, mas percebo que, pior que buscar essa originalidade para um ensino de dança afro mais coeso em consonância com suas raízes, está a maneira com que os próprios profissionais da área, em suas práticas, perpetuam o legado do balé e suas ramificações, subalternizando as metodologias de ensino que originalmente possam partir da própria experiência com a dança afro. Mas onde estes profissionais buscariam essas referências “originais”, tendo em vista toda camuflagem e branqueamento sócio histórico estabelecido pela colonização e colonialidade?

Antes devemos nos perguntar: realmente não existe técnica específica nas danças de matrizes africanas? A interpretação mais adequada talvez não seja a falta de uma técnica, mas a um número muito maior de possibilidade para se fazer com a técnica. A dança e o corpo nessa visão ancestral, ao contrario desse viés ocidentalizado produtivista e homogeneizador, possui um caráter extremamente íntimo com a vivência de cada indivíduo, sua relação com seu Orixá, dentre outros aspectos. Suzana Martins na *Busca do corpo onírico* apresenta aspectos acerca dessa dança:

Nas danças sagradas, como a dança dos orixás, os pés são planos e colados no chão e possuem o significado simbólico de que é da terra que emana o alimento do ser humano. Em seguida, a semiflexão dos joelhos e a colocação do peso, que deve ser direcionado ao chão, pois isso ajuda ao corpo a executar inúmeras ações, como deslizar, saltitar, pular, correr, andar com a ajuda dos pés, conseqüentemente, o impulso vem do chão pelos pés e com a semiflexão dos joelhos, o corpo se projeta para cima. Da terra para o céu (MARTINS, 2010).

Quando adentrei a universidade eu já entendia que de alguma forma eu iria me aproximar das danças de matrizes africanas, isso por que nas minhas experiências de vida religiosa a dança sempre esteve presente, e a dança dos orixás sempre me tocou, seja pela gestualidade ou pela liturgia como um todo.

No terceiro período de graduação participei do Programa Institucional de Iniciação a Docência (PIBID), que associado a CAPES, possibilita a estudantes de

curiosos de licenciaturas o contato inicial com a experiência docente e vivência do cotidiano escolar. Acabei indo lecionar na comunidade de Plataforma (bairro de Salvador-BA), numa escola de ensino não formal, onde crianças e adolescentes faziam aulas de diversas linguagens, dentre elas a dança. Muitos adolescentes da instituição já tinham experiências com danças de expressão negra e isso foi fundamental para que, naquele momento, eu iniciasse uma trajetória técnica, criativa, interpretativa e sociocultural com a dança afro brasileira.

Lancei-me no desafio, e durante toda vida universitária na graduação, ministrei aulas de dança afro, associando-a a processos criativos. Sempre usava elementos simbólicos do candomblé, vestimentas, arquétipos dos Orixás, etc. Essa experiência foi extremamente enriquecedora, pois eu lecionava como quem estava falando de si mesmo, de suas verdades, sua história, e que por hora, também seriam verdades de outros corpos negros presentes naquela escola.

Em nenhum momento a minha formação institucional em dança me subsidiou efetivamente para que eu trabalhasse com as questões étnicas raciais dentro do ensino. As questões negras, dentro do tempo de minha formação, na graduação, ainda possuíam um espaço aparentemente tímido, a estética negra sempre aparecia em resultados de processos criativos de dançarinos, performances, mas nunca nos debates de metodologia, didática e práticas de ensino (estágio), muito embora suscitássemos alguns debates no mês de novembro, mas as bibliografias sugeridas, as abordagens teórico metodológicas sempre privilegiadas ao ponto de vista hegemônico, e o recorte racial sempre era sucumbido pela perspectiva social.

Analizando pelo viés legal, todas as universidades deveriam oferecer em seus currículos de maneira trans, inter ou multidisciplinar, componentes curriculares que abordassem em suas perspectivas teórico práticas a educação para as relações étnico raciais efetivamente, sem questionamentos que alegue falta de material produzidos, profissionais capacitados ou embasamento legal. Na prática, o que vemos é totalmente diferente, ao menos nas minhas (an)danças artístico-pedagógicas, se meu entendimento/pertencimento negro não me movesse a buscar referências plurais para uma formação antirracista, certamente eu seguiria na perspectiva etnocêntrica, a velha hegemonia com rastros brancos europeus que operam silenciosamente no seio da nossa sociedade.

Tratando da formação de um professor, ao escrever este trabalho eu percebo o quanto houve lacunas na minha teia de experiências acadêmicas que

sustentassem as práticas de ensino pautadas na diversidade e pluralismo epistêmico. Há duas questões consideráveis nesse processo de formação que gostaria de ressaltar, uma delas é o *racismo estrutural* impregnado nas entranhas do currículo de formação de professores e sobre essas estruturas.

Quando falamos de racismo, o conceituamos na mesma linha que Almeida (2018, p. 25), que o caracteriza como uma sistematização de “[...] discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios, a depender ao grupo racial ao qual pertençam”. Neste caso, a estrutura da sociedade está organizada de tal forma que continua subjugando determinadas “raças” e etnias, naturalizando e reforçando o preconceito. Em sua obra *O que é racismo estrutural?*, o autor também nos apresentará mais dois tipos específicos de racismo: o individual e o institucional.

O individual se manifesta nas relações interpessoais, os atos e manifestações preconceituosas praticadas pelos indivíduos isolados. No plano institucional, o racismo ocorre através de atos de subjugação de um segmento racial da sociedade, que se fundamenta e/ou ocorre através de interesses normalizados pelas instituições estatais e jurisdições coletivas. Para o autor, neste caso, o poder se encontra nas instituições políticas e econômicas e “[...] a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses” (ALMEIDA, 2018, p.31).

Como não citar o racismo estrutural para tangenciar a minha formação enquanto educador em dança? Vejamos que este esquema racial possibilita que nós negros não vivenciemos uma experiência acadêmica onde nossa história, memória, lugar de fala tenha representatividade e efetividade nas produções acadêmicas. É possível perceber o quanto o racismo estrutural perpetua o projeto do colonialismo, este conjunto de atitudes que visam a submissão de um determinado povo sobre outro, não se limitando apenas no domínio de bens econômicos, mas também na hierarquização das identidade culturais.

Disfarçados de estímulos a um mérito, isso representa, em alguma medida, a tutela dos “novos modos de escravidão” coexistentes na contemporaneidade. Como nos diz Almeida, em um país como o Brasil, em que a desigualdade se apresenta de forma gritante, “[...] a meritocracia avaliza a desigualdade, a miséria e a violência,

pois dificulta a tomada de posições políticas efetivas contra a discriminação racial, especialmente por parte do poder estatal” (2018, p. 63).

A universidade, quando não legitima seu currículo de formação de professores alinhado com as diretrizes legais para promoção da igualdade de direitos e da pluralidade, se mostra “tão casa grande quanto às do período colonial”. Dentro da graduação, o corpo negro é resistência, resiste para falar de si, dos seus iguais e ainda precisa criar conexões, agenciando a história de seu corpo, seu povo com os moldes epistemológicos ainda tão hegemônicos na formação de educadores.

Em *O movimento negro educador*, Nilma Gomes defende a importância do Movimento Negro para impulsionar a modificação dos currículos, que em suas origens eram extremamente excludentes para saberes não-negros e que, portanto, estas intervenções da militância puderam provocar modificações curriculares e pedagógicas emancipatórias, pois os mesmos sistematizam as questões referentes às relações raciais, sendo “[...] os produtores e articuladores dos saberes construídos pelos grupos não hegemônicos e contra hegemônicos da nossa sociedade” (GOMES, 2017, p. 16). A partir disso, podemos reconhecer a importância da militância e resistência negra para a aquisição de progressos de redução da violência racial, como a obrigatoriedade do estudo de história e cultura afro-brasileira e a implementação de políticas afirmativas de cotas raciais no âmbito educacional, até mesmo a inclusão do racismo como crime inafiançável no âmbito jurídico, sendo o movimento negro “[...] um dos principais mediadores entre a comunidade negra, o Estado, a sociedade, a escola básica e a universidade” (GOMES, 2017, p. 42).

Ora, se pensando que o racismo estrutural é uma barreira estabelecida na formação de educadores para as relações étnico raciais, omitindo, negligenciando, silenciado outros modos de ver, pensar e agir, pode-se dizer que os conhecimentos fora do contexto hegemônico, eurocêntrico, por não ganhar espaço, expansão e engajamento no debate acadêmico, vão morrendo aos poucos, configurando-se no que bem elucida Sueli Carneiro (2005) em sua dissertação em que argumenta sobre o epistemicídio.

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade,

pela produção da inferiorização intelectual, pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência de material e/ou pelo comprometimento da auto estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque, não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los, também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscente.

E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender. É uma forma de sequestro da razão em duplo sentido: pela negação da racionalidade do outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta.

2.3. UM CAMINHO PARA UM ENSINO-APRENDIZAGEM NA DANÇA

Já ciente destas questões de racismo impregnadas na formação docente, procurei construir meu caminho para além da universidade. Como toda pessoa negra, eu possuo uma história marcada pelas questões raciais, sobretudo, as questões que envolvem os aspectos religiosos. Obviamente que o candomblé, como religião de minha prática, influenciara diversas vezes minha formação docente, minha leitura de mundo e minha leitura das palavras escritas no mundo. É justamente estas duas maneiras em que meu corpo compreende o que vivencio e o que se escreve sobre as formas de ver, pensar e agir sobre os corpos.

Foi então que comecei a buscar outras referências epistemológicas para que, enquanto professor/artista/pesquisador, eu construísse uma teia de experiências que me subsidiasse na interface com o ensino da dança. Ou seja, discutir racismo, ancestralidade, corpo negro e as mais variadas formas de fazer, pensar e agir a partir das matrizes africanas referenciadas na Bahia.

Em 2009, ingressei em um curso de extensão em educação para as relações étnico-raciais na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Foi o meu primeiro contato com conteúdos acadêmicos que tratavam especificamente da Lei 10.639/2003, que estabelece a obrigatoriedade do ensino de “[...] história e cultura

afro-brasileira" dentro das disciplinas que já fazem parte das grades curriculares dos ensinos fundamental e médio. O curso visava preparar educadores da região Sudoeste para aplicabilidade da Lei nos currículos escolares.

Através desta experiência, comecei a pensar nos primeiros questionamentos acerca da minha formação enquanto arte-educador e a própria aplicabilidade da Lei, visto que, em seu parágrafo, os conteúdos de história e culturas africanas e afro-brasileiras devam obrigatoriamente estar contemplados no ensino de educação artística. Por um lado, eu via uma grande oportunidade de demarcação de território, uma brecha institucionalizada que me permitiria trabalhar de maneira contundente a história de meu povo, e da contribuição das populações negras para formação estética, educacional e artística da sociedade brasileira. Entretanto, alguns questionamentos pairavam e alguns deles resultaram na escrita deste trabalho: Como construir uma educação para as relações étnico raciais no ensino da dança? O que e como se ensina dança para as relações étnico-raciais? Como a cosmovisão afro-religiosa da dança no candomblé pode contribuir na minha formação enquanto artista/educador? Quais perspectivas e direcionamentos nós devemos tomar quando se está discutindo os corpos negros na escola?

É através destes questionamentos que problematizo minha formação numa constante. Não será neste trabalho que responderei todos esses questionamentos, mas apontarei caminhos nas minhas experiências junto ao Terreiro Matamba Tombeci Neto, onde busquei compreender como e porquê o corpo velho é um elemento fundamental para a prática religiosa.

Mesmo sendo um adepto da religião, não poderia responder estes questionamentos apenas pelo olhar da minha experiência com a dança. No candomblé, a dança é um elemento que atravessa todos e todas, possuí sentido mais coletivo que individual e, para apontar caminhos de contribuição para o seu ensino fora do espaço religioso, se fez necessário que observasse todos os corpos que ali dançaram e ensinavam a dançar, em especial os corpos velhos.

No primeiro capítulo apresentei uma discussão sobre os corpos ocidentalizados e como o olhar do Ocidente congestionou a forma de pensar o corpo na sociedade. No entanto, observo que, mesmo passando por este processo de ocidentalização, o candomblé mantém práticas e saberes que não foram sucumbidos totalmente pelo colonialismo, e muito destas práticas e saberes perpassam a dança.

Neste momento, devemos acompanhar o pensamento de Oliveira (2018). Em seu texto *Epistemologia da Ancestralidade*, o autor reitera o afastamento dos saberes de matriz africana ao campo místico e folclórico como forma de subjugação, tornando-a alheia a consulta e uso para os desenvolvimentos da cultura no presente. Neste caso, como o mesmo nos elucida, folclorizar é:

[...] reduzir uma cultura a um conjunto de representações estereotipadas, via de regra, alheias ao contexto que produziu essa cultura. Uma estratégia de dominação efetiva é alienar do sujeito cultural sua possibilidade de produzir os significados sobre seus próprios signos idiossincráticos (OLIVEIRA, 2018).

Aqui o autor compreende que, na contemporaneidade, com o advento das críticas às concepções e preceitos universais em quase todos os âmbitos (política, ética, religião, ciência, etc.), a epistemologia é, aparentemente, o único campo que ficou ileso da desconstrução generalizada. Como nos elucida Deus (2019, p. 195), “[...] a noção de fracasso de ideais totalizantes é um ponto de convergência entre os teóricos para conceituar a pós-modernidade”. Logo:

Permanece no imaginário social e nas produções acadêmicas, certo consenso surdo de que o conhecimento mantém uma universalidade, que nos nossos tempos, ganha um ar constrangedor. Não o conhecimento em si, que se pulverizou, mas as condições para o pensamento (epistemologia) mantiveram-se unânimes. *Aprioris* de que o conhecimento é uma atividade racional, de que a verdade, mesmo que não absoluta, é referência absoluta; de que a ciência explica e melhora o mundo, mantêm seu credo na *epistême* inaugurada pelos gregos (OLIVEIRA, 2007).

Vale ressaltar que o autor, neste íterim, não vai conceber a epistemologia como um estudo da razão ou uma teoria do conhecimento, mas como uma “[...] fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover” (OLIVEIRA, 2007). Oliveira (2007) traz a questão de reconhecimento da *epistême* do povo negro para além das alegorias míticas. Isto nos oferece formas que ressignificam a própria cultura e as relações de poder que nela se encontram, fornecendo uma possibilidade de autonomia e redescoberta de si através da ancestralidade.

Para responder estas inquietações, trago adiante algumas reflexões sobre o ensino da dança, tecendo uma teia, costurando ensino de dança, decolonialidade e educação para as relações étnicas raciais. Ao final deste caminho crítico e reflexivo, apresento um processo criativo onde os conceitos de decolonialidade, educação das relações étnico raciais e ancestralidade estão imbricados.

Para tanto, se faz necessário observar como o ensino da dança se configura, seus chãos, suas potencialidades, equívocos e caminhos estabelecidos. Recorri à autora Isabel Marques, em seu livro *Ensino de dança hoje: Textos e contextos (2011)* onde a própria faz um apanhado geral sobre a trajetória do ensino da dança no Brasil, confluindo questões sociais, políticas, culturais e educacionais.

Não se separa a dança da sociedade. É inevitável falar da dança sem pensar sobre seu trajeto expansivo ao longo dos anos, evidenciando as necessidades e a corporeidade dos sujeitos. Qualquer pesquisa básica sobre dança irá contemplar conteúdos históricos onde a dança tanto possui características ritualísticas como lúdicas, onde a expressão de sentimentos manifestava-se através de movimentos de euforia, contentamento, alegria, por questões do cotidiano, como caça e casamentos, ou encenações que celebravam a morte ou nascimento. Histórica e geograficamente, a dança em todos os povos representa manifestações da espiritualidade, sentimentos, emoções, expressão, comunicação, signos e significados. Sendo assim, conhecer a si e a dança requer aprofundar-se na sua própria história e nas manifestações culturais de seu povo. Desta forma, a dança sempre apontou o mesmo fim: a saúde, a religião, o condicionamento físico, a vida sexual, perfazendo possibilidades educativas e terapêuticas, configurando-se numa manifestação plural e diversa.

É imprescindível desenvolver-se com uma dança emancipatória, rompendo com a ideia de que a dança é privilégio de alguns e de que é necessária uma técnica específica. Compreende-se que o mais significativo é ser capaz entender a dança como um modo de viver, de existir. Esse entendimento do movimento pela dança pode estar relacionado ao ensino de Educação Física, pois a dança, além de uma atividade para o condicionamento físico, é educativa. Logo, se torna indispensável que o indivíduo entenda o que e por que dançar, pois a expressão do movimento antes de tudo precisa ser consciente, na medida em que “[...] a escola

frequentemente tem representado uma camisa de força para a arte a ponto de transformá-la em processos vazios, repetitivos, enfadonhos, que se convertem exclusivamente em técnicas, atividades curriculares, festas de fim de ano” (FERREIRA, 2012, p. 26).

Pesquisar uma *práxis* pedagógica da dança mais coerente equivale em viabilizar aos sujeitos expressarem-se criativamente, sem exclusões, tornando esta linguagem corporal transformadora e não reprodutora. Neste contexto, temos uma visão de que é a partir do processo criativo, desenvolvido pela dança na escola, que o indivíduo se emancipa, a criatividade possibilita a independência e a liberdade do ser pela autonomia e emancipação. A dança então pode ser um mecanismo precioso para o indivíduo lidar com suas necessidades, desejos, expectativas e também servir como instrumento para seu desenvolvimento individual e social. Por razões historicamente determinadas, a educação escolar tem privilegiado valores intelectuais em relação a valores corporais. É possível afirmar que os problemas educacionais quase sempre são considerados pelo lado intelectual, constituindo uma das faltas da educação.

Embora Isabel Marques (2001) apresente as várias nuances que precisamos estar atentos para construção de um ensino de dança emancipatório, libertador e que amplie a visão de mundo a partir de uma prática pedagógica significativa, é importante ressaltar que a autora não dá especificidade aos contextos para que esses pudessem construir caminhos para um ensino de dança decolonial junto à educação das relações étnico raciais. Assim, se faz necessário compreender as bases para uma educação decolonizada, onde a ecologia dos saberes muito bem apontada por Boaventura (2017), as orientações curriculares para educação das relações étnico raciais e estudos sobre decolonialidade⁵ estejam em diálogo com a prática docente.

Em *Ossain como poética para uma dança Afro-brasileira*, Silva (2016) nos

⁵ Decolonialidade consiste numa prática de oposição ao do sistema mundo moderno/colonial. A decolonialidade “[...] reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras externas dos impérios (nas Américas, no sudeste da Ásia, no norte da África), bem como reconhece a dominação colonial nas margens/fronteiras internas dos império, por exemplo, negro e chicanos nos Estados Unidos, paquistaneses e indianos na Inglaterra, magrebinos no França, negros e indígenas no Brasil, etc. [...] é o reconhecimento de múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais, assim como as múltiplas e heterogêneas reações das populações e dos sujeitos subalternizados à colonialidade do poder (BERNARDINO – COSTA E GROSFOGUEL, 2016).

expõe as possibilidades metodológicas que mesclam a cultura africana e dança. A autora usa o orixá *Ossain*, associado às ervas que curam e pela sua relação íntima com a natureza, como um ponto de partida para criação de uma performance em que há não apenas a valoração da técnica empregada, mas também discursos simbólicos expostos com a escolha do Orixá homenageado e seu uso também como prática pedagógica para um ensino que aborda a dança, a cultura africana, a ancestralidade e ecologia. Este trabalho se torna um marco e um referencial a ser abordado, pois o mesmo expande as possibilidades pedagógicas que podem ser desenvolvidas através deste método. Retomando a crítica que faz Martins (2010), as práticas de ensino de dança não devem se limitar a reprodução vazia de técnicas corporais e movimentos observados e repetidos exaustivamente para apresentações, mas podem se encher de diversos aspectos integradores. Assim:

Dessa convergência aflora um tipo de conhecimento que redescobre na dança afro-brasileira formas amorosas de aprender e ensinar. Pelo respeito e reconhecimento à história da sua construção, escapa dos mecanismos de segregação e acolhe as diferenças. É a dança da ancestralidade para a humanidade (SILVA, 2016, p. 64).

Ossain é tido como representante simbólico que exerce domínio sobre os vegetais e habita todo e qualquer espaço onde eles se façam presentes. A sua configuração, na pesquisa, se define pela sua tradução para um contexto que não o do âmbito da religião do candomblé (SILVA, 2016, p. 66).

Acompanhamos a autora quando a mesma vê neste trabalho de “tradução” em que colocamos a representação do Orixá em outros cenários. Além das festas públicas de sua prática religiosa, ocorre um processo criador de aprendizagem. Através de leituras baseadas na Teoria Corpo mídia, a referida autora afirma que:

[...] todo processo de tradução é um processo de transcrição, porque na medida em que se traduz se recria, se transcreve alguma ideia. Pensar a tradução de gestos, universos simbólicos, lugares, estratégias, nos dá a capacidade de recriar o mundo [...] Essa capacidade de recriar o mundo está implicada em um processo de comunicação que ao mesmo tempo opera por meio da tradução, sendo que acontece no corpo, nos possibilitando criar aproximações ou distanciamentos no mundo (SILVA, 2016, p. 68, *grifo nosso*).

Nesta parte do trabalho, convergimos com Silva (2016), pois, como já trabalhamos no primeiro capítulo, o corpo e o mundo não possuem seus significados separados. O mundo não é um fenômeno determinado que chega ao corpo passivo e que apenas recepciona as percepções, mas o próprio corpo e sua história ressignifica sua visão de mundo. “O corpo não é um processador em que a informação entra, atravessa e sai. Ela fica e se torna parte de todas as coisas que aconteceram ou estão acontecendo” (2016, p. 69) . É neste ponto em que trazemos ao processo o reconhecimento e prática da ancestralidade.

A ancestralidade não se limita ao respeito em memórias dos antepassados, ela é um modo de vida que nos acompanha no nosso cotidiano, diz de onde viemos, nosso passado, mas também pauta as nossas experiências. Ancestralidade é um modo de estar no mundo. Como nos afirma Machado (2014), a Ancestralidade é reconhecer as nossas origens e ver que essas origens nos causam um encanto que vai guiar nossas ações, o cuidado e reverência ao corpo, o cuida de mim e de tudo que está ao meu redor. Ao recorrer ao ancestral, à nossa história, configuramos a consciência de que a tradição na ancestralidade não é imóvel, ela se movimenta com reverência à cultura dos que vieram antes, gerando pertencimento na comunidade, nos corpos que formam aquele grupo.

Através da narrativa de minhas vivências e dos relatos das sensações nas quais o meu corpo esteve exposto, pudemos abordar as diversas temáticas que este trabalho se propõe a investigar. No primeiro capítulo, visitamos as diversas concepções filosóficas do Ocidente que deram de herança para a nossa sociedade a depreciação do corpo, tornando-o inferior em detrimento da alma, que pela dicotomia cristã precisa ser salva. Aqui, no segundo capítulo criamos uma ponte, para o processo de criação, em que, após me localizar na minha ancestralidade, reconheço, através dos autores trabalhados, seu caráter e viés artístico-pedagógico. E, através deste percurso, consigo apontar determinados horizontes e caminhos para responder às perguntas anteriormente feitas, que me guiaram em meu processo artístico pedagógico para pensar um ensino de dança atravessado pelas relações étnico-raciais, não apenas na compreensão de como ensinar aos estudantes, mas também em como me reformar como artista e educador.

Diante do exposto, vale ressaltar que a dança também tem contribuído “[...] para manutenção do pensamento dançante hegemônico”, pois, apesar da pluralidade de sotaques corporais, formados pela história daqueles que dançam,

eles “não se impõe nos gestos dançados apresentados na maioria das propostas coreográficas”, que são mais espelhados e possuem como norte de suas artes, o modelo eurocêntrico do que “pela herança soma-estética, legado deixado pelos africanos aos brasileiros” (ALMEIDA, 2016, p. 870).

Quando nos perguntamos: Quais os passos para a construção de uma educação para as relações étnico raciais no ensino da dança? Devemos nos atentar para algo tão importante quanto: Por que se faz necessário o ensino de relações étnico raciais no Brasil? Quando na Lei 10.639/03, que decreta a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Afro-Brasileira, especifica que seu conteúdo programático deve conter:

[...] o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e políticas pertinentes à história do Brasil. [Que] serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira (BRASIL, 2003).

Estes conteúdos e práticas possuem um claro objetivo, discutir as relações étnico raciais no seio escolar, perfazendo caminhos que evidenciem didaticamente o protagonismo e a ancestralidade negra. É fato que alguns fatores demonstram a urgência de repensarmos e agirmos no seio da educação no combate ao racismo, a exemplo do epistemicídio do povo negro trazido da África, antepassados de toda uma nação que ordinariamente desmerece e deslegitima suas raízes do continente negro por causa dos processos coloniais. Assim, “[a] persistência do eurocentrismo no projeto da modernidade manifesta-se através da utilização persistente e crítica de muitas noções e conceitos coloniais e racistas” (SANTOS e MENESES, 2009, p. 14). O apagamento de vestígios e a eliminação da memória coletiva, dos saberes culturais ancestrais de seu próprio povo e o desenvolvimento de um discurso depreciador da cultura dos que foram escravizados, criou uma escravidão não apenas física, que aprisionava seus corpos, mas também suas representações de mundo. Dessa maneira:

Uma sociedade racista usa de várias estratégias para discriminar o negro. Alguns aspectos corporais, no contexto do racismo, são

tomados pela cultura e recebem um tratamento discriminatório. São estratégias para retirar do negro o status de humanidade. Talvez seja esta uma das piores maneiras de o racismo se perpetuar. Ele transforma as diferenças inscritas no corpo em marcas de inferioridade (GOMES, 2003, p. 80).

Almeida (2016), nos apresenta ideias de como a dança hegemônica também contribui para manutenção da desqualificação dos saberes não-ocidentais. O ensino de dança nesta perspectiva descolonial deve ter em seu principal foco a ressignificação dos valores africanos pré-coloniais, devemos, entretanto, nos atentar que o ensino das relações étnico-raciais “[...] não é ingênua de buscar por um purismo africano no Brasil” (ALMEIDA, 2016, p. 874). A África não pode ser resumida em um conjunto de valores, até porque a mesma possui diversos valores, é um continente absurdamente plural em todos os sentidos culturais pensados.

Nosso trabalho no ensino desta herança é uma forma de alterar a negatividade da percepção que o racismo impõe, reconhecendo as particularidades da cultura e nos reconhecendo nela como uma forma de formação e aprofundamento de nossas relações como indivíduos brasileiros. Pois, “Embora os modos africanos não foram eleitos para ir à mesa de jantar, e sim o francês, os modos africanos estão presentes à revelia, em todas as instâncias na cultura brasileira” (DAMATTA *apud* ALMEIDA, 2016, p. 879).

Trata-se de um caminho para alcançar este ensino de dança, que aborde as questões raciais, que nos aproxime de nossa ancestralidade e que ao mesmo tempo seja criadora de uma nova perspectiva de mundo e de si, tanto pelo aluno que aprende como para o professor artista que media o processo educativo e se reconstrói em suas experiências, através de ações didáticas que valorizem as vivências, singularidades e pluralidades de todos. E Baldi (2018) nos auxilia nisto ao apontar o autobiografia como elemento de ensino e aprendizagem decolonial, e Machado (2014) ao nos mostrar o poder formativo do encantamento do ser para com sigo mesmo e ao se conectar e praticar a ancestralidade.

Como já dito, o ensino de dança como conhecemos institucionalmente se pauta em uma perspectiva colonialista, tanto no que se ensina e como se ensina. No que ensina, pois segue isto que Santos (2002) chama de *monocultura do saber*, que vem a ser “[...] os saberes hegemônicos que, ao longo dos séculos constituem a educação” (BALDI, 2018, p. 293); e em como ensina, pela forma vertical de ensino,

em que o professor é detentor e todos os conhecimentos e a fonte única de aprendizado em que o aluno deve copiar de forma sistemática. Assim:

Neste modo de ensinar – que não é entendido do ponto de vista de aprender ensinar – está implícita ainda outra colonialidade: a da separação corpo e mente. *[como abordamos no fortemente no primeiro capítulo]*. É frequente entre muitxs professorxs de dança a visão de que o corpo é um instrumento – a partir do pensamento cartesiano - e não de que somos corpo (BALDI, 2018, p. 294).

Freire (2011) nos propõe que há uma dupla aprendizagem. Ambos, quem ensina e quem é ensinado institucionalmente, têm contribuições um para o outro e singularidades que devem ser levadas em consideração na preparação do ambiente e na metodologia da aula. Freire aqui nos aponta uma humildade e humanidade esta que deve ser desenvolvida pelos professores em escutarem mais, e a partir desta escuta aprender como seria a forma mais adequada de ensino. A tradição tecnicista e pragmática, segundo o autor, é limitada para a promoção de uma experiência histórica, social, cultural e política dos alunos, pois esta experiência não ocorre de maneira isolada na atividade mimética da reprodução de conteúdos e ações ordenadas/ensinadas.

A ancestralidade como pedagogia se pautará em uma redescoberta de si através de nossas relações com o outro, no ouvir suas histórias e nos percebermos nela. A dança no candomblé não é uma repetição de movimentos coreografados friamente pela técnica. Ali se encontra uma história e cada passo possui um significado não simplesmente teórico mais de vivência. No terreiro, a história vira movimento, e o corpo é o portal. Um ensino de dança que escute e repete os sotaques, que como Almeida (2016) nos mostrou, são silenciados pela padronização do ensino de dança tradicional. Aqui, nesta nova forma de ensino, seriam aprofundados, trabalhados em seus significados. Não mais para ver o corpo como esta extensão do ser, mas como o próprio ser em exercício de si no mundo. Fazer da dança uma autobiografia na ancestralidade é também fazer uma dança de todo o coletivo, pois não existe indivíduo isolado, aqui entramos na autobiografia através do olhar de Fortuna (2012, p.167), ao dizer que é a forma como “[...] os indivíduos veem e representam a sua existência”, reiterando Badi (2018, p. 302) ao estabelecer o caráter pedagógico desta ação, pois, para a autora, este processo de

“[...] escrever sobre si é conhecer- se e, portando, é autoformador”. Salientando que a autobiografia não está restringida à escrita, pois:

Como se sabe, a autobiografia refere-se às várias formas de escrita de si e a grafia é tudo isso que deixa um traço, um signo. Assim, de acordo com Staccioli, as histórias de vida podem ser traçadas com a pena ou a palavra, através de expressão corpórea, da música, da dança, do jogo, das imagens, sendo que os signos traçados podem ser encorpados ou etéreos, bidimensionais ou tridimensionais, duradores ou fugazes (FORTUNA *apud* BALDI, 2018, p. 303).

ENTREVISTA: UMA TARDE COM MÃE ILZA MUKALÊ⁶



Figura 2: Encontro com Mãe Ilza Mukalê no Terreiro Matamba Tombeci Neto (Ilhéus – BA). Foto: Abian Bob de Oxum. 2018.

Em uma tarde serena de domingo, dirigir-me ao Terreiro Matamba de mãe Ilza e sentei-me numa pequena sala numa cadeira menor a que esta estava sentada e sem fazer nenhum questionamento, escutei tudo o que ela queria e poderia naquele momento me falar sobre a dança dos corpos velhos no candomblé. Portanto, segue abaixo a transcrição desse momento preciso para pensarmos a dança no contexto desta pesquisa poética.

Mãe Ilza - Eu cumpro muito assim... Dentro do caminho que ela me deu, do que ela deixou, a nossa mãe de santo, né? Porque a minha mãe, ela já... eu tô aqui, eu tô na 4^a geração, “tendeu”? A mãe da minha mãe deixou para meu tio, meu tio deixou para minha mãe, minha mãe deixou para mim, né? Então... Quando minha mãe passou pro outro lado, né? O lado espiritual, aí... a agraciada fui eu né? E... Já

⁶ Optamos nesta transcrição fazer o máximo possível (fazer o quê o máximo possível?) para preservar os trejeitos, sotaques e singularidade da fala.

tava casada... É muito... A história é muito comprida, aí no livro mais ou menos tem, né?

Saulo Santos: Sim, sim.

Mãe Ilza - E acabou que eu fiquei como herdeira do terreiro, e aí eles confiaram em mim, essas três gerações passadas, e tem muita coisa que hoje eu até fico meia... Sabe, não é que eu queira ser a melhor. Queira ser “a boa”, entendeu? Mas é que às vezes a gente vai assim, em determinados candomblé e a gente não vê assim, sabe, aquele ritmo de antigamente, né? Tudo muda, né? Então, eu não sou contra, mas também eu não aceito, eu fico quieta, no meu canto, né? Porque hoje em dia tá muito diferente daquela época. E a gente não acostuma. A gente que veio de “tanto centos” atrás, eu agora, dia 13 de março, eu fiz 85 anos, e de idade de santo 73 anos já; então eu tenho uma estrada muito longa, muito vasta e muita coisa vivida, que hoje a gente vê, hoje que não aceita, mas a gente... Aquelas pessoas da época, né? Como as filhas das finada Pecilha, a Mãe Toinha, o Pai de Santo dela era muito amigo da minha mãe; a Gecí, a mãe de santo dela também era muito amiga da minha mãe, e por sinal eram da mesma inquice, de Nanã. E outras e outras pessoas, né?

Então a gente guarda ainda, a gente vai segurando, para ver se a gente consegue determinadas coisas não sair do dia, mas é quase que impossível, porque primeiro que antigamente as mulheres não trabalhavam fora, não tinham oportunidade para estudar, nem nada, né? Viviam no Candomblé. Aqui na casa da minha mãe, eu me lembro que minha mãe e as filhas de santo dela ela era a *biã*, mas através do meu tio que já era feito antes dela, que entra a parte do senhor e ponto rei, tem aí... Ele que deu o primeiro *Ebori* de minha mãe e meu tio falava com ele que ela tinha um dom, mas ele não queria botar a mão no *tuê* dela, então esse senhor, ele era da África, ele tinha o... Não se chamava terreiro, se chamava Aldeia, né? Que era debaixo das árvores, aquele baobá, as coisas dele era assim. E ele vinha muito no hotel de meu tio, que ele tinha vários hotéis em Salvador e Santa Luzia, e sempre ele viajava, ele vinha ver minha mãe aqui, e esse senhor conheceu a minha mãe, e meu tio pediu para ele fazer um *Ebori* para ela: para ela ir se desenvolvendo, né? Aí ele fez, mas ele disse que – “eu não posso fazer o que ela realmente precisa, mas a qualquer momento, vai aparecer alguém, que a Nanã dela

vai pedir para dar seguimento e ela vai ter um cargo muito importante” – e isso foi o tempo e tal.

Aconteceu, né? Aconteceu e aí eu já tava mocinha ainda, adolescente, e eu fui aprendendo as coisas que eu era assim... A minha Mãe de Santo falava que eu era o *cachorro de condão* da minha mãe, porque a gente era assim, sabe? Eu andava muito ali, toda vida eu fui muito conscrita aos Orixás eu achava lindo, as coisa da África me tocavam muito, tendeu? E eu tinha aquele respeito - tinha não - tenho até hoje. Aquele respeito de que a gente não deve fazer isso, não deve fazer aquilo porque pode dar problema e tal etal.

Então, passou, passou, passou o tempo, aí eu casei, tive filhos; e eu nasci no Candomblé, fiquei dentro do Candomblé, me fiz mulher dentro do Candomblé e até que cheguei no ponto que cheguei, entendeu? Mas tem muita coisa que eu ainda consigo segurar, entendeu? Até mesmo aqui no nosso Terreiro é um pouco assim... Diferente dos outros terreiros - não é que eu queira dizer que o nosso terreiro é melhor que o dos outros - mas assim... Aquele comportamento que sua mãe te criou de um jeito, eu criei os meus filhos do meu, então a gente vai ficar naquilo ali, naquela coisa de respeitar, de fazer as obrigações. Mas hoje não dá mais. Até mesmo assim, nas ruelas, quer dizer, na minha época, a gente cantava hoje sempre tem uma coisinha assim, que eu não sei se é... Como é que diz assim... Pelo “linguarjar” ou pelo passar do tempo que a gente aprendeu, hoje eu já passo para eles né. As minhas filhas, meus filhos, meus netos a maioria já são tudo confirmado. Eles toca e pega na faca, porque os pais já tá ficando mais maduro, né? E na hora que não estão, eles já me servem, as meninas todas são.. tem duas que fez santo. A Bárbara... Não sei se você conhece a Bárbara... Ela é bem “clarazinha”, e tem a outra que é baboroukai que é a filha de **Nei**, essa raspou já. As duas irmãs dela foi confirmada para macota.

Então, são coisas que a gente quer guardar, às vezes canta umas ruelas, as cantigas, aí eu tenho hoje uma cirurgia de coluna, e não dá mais para... Às vezes eu ainda danço, né? Porque era a coisa que eu mais gostava, o que eu mais gosto na minha vida é dançar, para os Orixás, e na minha fase de adolescente eu saí na primeira escola de samba aqui de Ilhéus, eu saí oxiodara, a família toda acompanhou mini-congo... Depois a gente montou um bloco nosso junto com o

professor Luis Carilho Legedepa e depois a gente... eu viajava muito e tal para o Rio, e eu frequentava muito o sargentele, aquele das mulatas lá. Aí sentada com meu filho, que Deus já sambou, e a gente disse porque a gente chegando em Ilhéus a gente não vai fazer uma reunião e a gente vai fazer um bloco nosso, porque chega de quem dar luz à cego é Santa Luzia, vela branca e Santa Luzia. E aí a gente resolveu, fazer o dilazeles, né? Mas todos os blocos afros daqui de Ilhéus, os mais velhos: tem a família Rodrigues, todos nós participamos; então aí hoje eles foram crescendo, foram tomando gosto pela religião, pelas coisas do Candomblé, já trabalhando... foram crescendo, ficando adolescente um pouco mais velhos e eles tomaram gosto com a coisa... Então os primeiros meu filhos foram ainda... pegou ainda a fase da minha mãe de Santo, e os outros que foram meus tios, ela fez a família toda, ela veio com o esposo dela, então ele como homem, ele preparou o estatá e a minha mãe Masu, preparou as mulheres, se não ficava irmãos. Então para ficar na família, porém à parte, mas então, hoje tem o quarto das macotas, tem o quarto dos tata, tudo separado um do outro, né? Então, tem aquela coisa que a gente ainda consegue, assim.

Mas tem a zuelas que eu canto para eles, mas já por ensinamento das minhas filhas, alguma coisinha assim já muda, mas isso, eu acho que já é do tempo também, é do “linguajar” e às vezes a maneira como a pessoa se comporta lá dentro. Agora o que teve realmente muita mudança foi na dança. Porque a gente... eu quero assim que quando tá cantando, por exemplo, tá cantando para Ogum, aí tem as ruelas que ela pede uns movimentos diferentes, porque tem cantiga de encoste que é barra-vento mais ritmado, aí já para outro Santo. Por exemplo, para uns é um barra-vento cadenciado, você tem aquele jeito de dançar mais calmo agora para Iansã, já agita mais um pouco, entendeu? Aí nessas coisas a dança de lembá que tem uma parte forte assim dos dois, de Oxalá e de Nanã que a dança, em termo, ela se torna assim do mesmo jeito, mas só que uma é do lado de Oxalá outra do lado de Nanã.

Então isso, nisso aí vezes as meninas tão dançando, aí eu falo para minha filha, que foi feita com 3 anos de idade: “os meninos tão lá tacatama tocando, se acabando lá, e vocês não tão dentro ritmo, você tem que dançar para elas para elas ver o que é que você tá fazendo para dar continuidade”. Eu fico nervosa, porque eu não posso mais assim... Tem hora que eu levanto sabe, e digo “a cantiga tá pedindo isso e isso” porque o Candomblé o catacabondo eles vai pelo movimento que a

dança pede, entendeu? Então eles ficam olhando para a gente, para os pés da gente, né? Se a gente, naquele momento da um “gingado” um pouco diferente então atrapalha eles, tanto quanto a gente, se mudar, entendeu? Então isso ainda hoje, ainda é... Mesmo assim todo mundo fala que é a casa que mais preserva as danças, as maneiras de se comportar, no barracão, com os mais velhos, porque eu ainda fico assim... Querendo segurar aquilo ali... gente é porque eu tô no lugar de minha mãe! Eu não posso mudar. Depois eu mudo e vai chegando as pessoas que conheceu minha mãe vai dizer que “lá no tempo de dona Rosa era assim e hoje a filha dela tá mudando”. Né? Isso me incomoda muito. Eu faço de tudo para não denegrir as imagens dos vumb os espírito dos egum, dos meus antepassados. Eu quero muito que as pessoas guardem isso, eu já tô nessa idade. Deus é que sabe até quando é que eu vou estar aqui. Porque quando eu não estiver mais aqui, tem muita coisa, muitos documentos guardados, para eles verem aquela cantiga... para que é... que dança é... para que isso não se perca. Eu sempre dou aula para os novos da família, para eles entenderem como é que era antigamente, e como hoje está um pouco diferente.

Porque tem a dança de lansã, que tem o barra-vento cadenciado, barravento mais rítmicos, tem cabula; tem danças do cabula que ela é um pouco mais ritmada, e tem outras um pouco mais lentas. As cantigas de Senhor Tempo, a maioria das ruelas de Senhor Tempo é barravento, mas tem também uma boa quantidade de ruelas que ela é congo... tem aquele gingado e aquele... Todas elas trazem um ritmo de dança. Tem cantigas de Senhor Tempo que é como se fosse assim... Tem cantiga de lansã que também por causa dos relâmpago dizendo o que é aquela cantiga e às vezes. Umas pessoas não entendem, às vezes tiram algumas ruelas erradas...assim.

Tá errado! mas aí, o que é que a gente vai fazer? Às vezes, aqui na minha casa, eu faço isso: “olha, vamos parar...” com jeito, eu não gosto de chamar ninguém atenção no meio de gente, que não fica bem, né? Mas às vezes assim com meu jeitinho eu falo: “gente, vamos cantar bonito para o Santo!”.

Às vezes as pessoas cantam errado, né? Ao invés de falar “katura zambi”, fala um adjina, que é por sinal, é o adjina do único filho de santo homem da minha mãe, mas ela realmente não é falando adjina, é falando esse pedacinho aí. Tem umas

ruelas também que... é... eles fala... é uma cantiga de Katendê, tô me lembrando agora... Eles falam uma coisa assim que fala... Esqueci meu Deus... O nome da cantiga agora... Que eu sempre tô: “gente não é assim”, que quando eu canto, quando eu tô cantando, eu já cantei muito assim no candomblé. Quer dizer, aqui em casa, assim, porque quando minha mãe morreu, aí tinha meu tio e meu pai, eles cantavam eu ficava alí e cantava também, mas depois que dois ficaram mais velhos, já não tinham mais força, então eu que cantava durante a noite, eu fazia o Candomblé, e eu tenho até hoje uma mania que quando eu canto a ruela eu canto assim sabe... o zabate tá parado, eu cantava para as pessoas ouvir, para eles poderem entender sem eu precisar reclamar, então eu canto bem assim, falando as palavras, para as pessoas poderem entender, porque às vezes cantas aquelas cantigas do Angola, com vários textos assim, fora do normal, do que deveria ser; e a dança por exemplo eu sempre levanto e danço um pouquinho para elas ver como é, como não é, porque hoje quando termina de louvar o inquices, Orixás passa para caboclo, bom, antigamente o caboclo não dançava igual ao Orixá ou inquice, tem a dança do caboclo que é diferente.

Mas agora canta para caboclo, dança do mesmo jeito que Orixá ou inquice. Dança, hoje as pessoas mais novas que faz obrigação, quando chama o caboclo pela primeira vez, aí eu coloco uma das filhas de santo mais velha, para ensinar como é que dança para caboclo, porque dança toda é essa aqui e tal, mas tem diferença e tal. E para caboclo não, ele dança assim... Tem muita casa assim que dança assim que vira o corpo e dança e volta... Para o mesmo ritmo; quer dizer, vai perdendo essência das coisas de dança. Porque o candomblé de Angola, ele bem cantado e dançado, é bonito. Não é porque tô puxando brasa para minha sardinha não, que eu gosto muito do Ketu, assim, tem muitas ruelas do Ketu que eu acho muito bonitas e a dança também, mas a dança do candomblé de Angola é muito bonita, mas se a pessoa, realmente, segurar.

Aqui a gente ainda acostuma a ir pelo ensinamento de nossa mãe Masu e de meu tio Eusébio que é Gombé a legenda deles assim de a pessoa seguir exatamente aquela tradição de como no Ketu é o xirê, aqui no Angola e até hoje tem lugares e aqui em casa a gente fala: “vamos rezar o rosário”, a minha mãe de Santo falava assim. Então, rezar o rosário é começar a cantar para Exú, as cantigas de Exú, para abrir a casa botar o padê e tal, cantar para dançar depois despachar ele

para tomar conta da porteira, da rua; e depois vem cantar para Ogum - Tudo na escala - depois de Ogum vem Oxóssi, depois de Oxóssi vem Senhor tempo, Katendê, vem... vem, até chegar nas Yabás, quando chega nas Yabás, aí vai cantar para Nanã, para Oxum, Iemanjá; e aí entre esse meio tempo entra Angorô, ainda naquela direção que vai para os santos masculino ainda entra num espaço e outro entra Angorô, aí já vai louvar Katendê aí é que entra na fase das Yabás que são a santa mulher. Mas tem lugares que até mesmo alguns filhos de santo da casa, eles aprendem assim que é naquele ritmo, mas depois de abrir a casa que faz cada um vai tomando seu jeito e não segue assim mais. Por exemplo, aí canta e tem aquelas cantigas que canta uma elas tem 7 ou 8, 9 toda naquela direção, aí assim aí canta e se tá cantando uma cantiga para Oxóssi, tira aqui um cantiga para Oxóssi na outra é aquela cantiga que encaixa aí outra pessoa de lá tira outra que não tem nada a ver, e a gente estranha, porque aqui a gente vai sabe na linha certinha de cantar, e o que é bonito mesmo é o tipo e dançar as danças, né? Porque tem a danças de senhor... tem muitas ruelas bonitas dele que pede assim o jeito de cantar, né?

Saulo: O nome de Tempo em angola é “Tempo” mesmo?

Mãe Ilza: É, Senhor Tempo mesmo. No Ketu é Iroko, no Angola é Tempo, Senhor Tempo, que no catolicismo é São Lourenço. E toda casa que a pessoa vai e de longe assim, vê alguma bandeira, aí falou: “aquela casa é Angola”, porque tem bandeira, e eles no Ketu não têm, eles têm aquele “tronco” que fica no meio casa que é o preceito e tudo, que todo mundo faz. Então, outras e outras cantigas. Tem uma cantiga, por sinal, até acho ela muito bonita. É uma cantiga muito bonita quando ela é bem cantada, muito bonita, que tem esse refrão que a gente fala dizendo o significado daquela cantiga, o tempo... a pessoa que tá ali fazendo a homenagem alí, pedindo, né? É uma cantiga muito bonita, assim como tem outras e outras também que eu gosto muito da cantiga de tempo. Só o tempo pode cobrar.

[...]

Tem umas ruelas de bembá, quando a pessoa tá manifestada que tá com ele na sala que canta, convidando ele para sentar no apoti, ainda quando tá na faladelaô, né? Ela é assim... Esqueci agora... Esqueci agora, tem hora que me dá um branco. É convidando a pessoa que tá conduzindo, convidando ele para sentar

no apoti. [...] Aí a pessoa que tá com ele assim, aí vem, né? Senta no banquinho em baixo, ali as pessoas ficam dançando em volta, vai tomar bênção e tal... aí é convidando a pessoa que tá conduzindo ele aqui é Oxalá velho, né? E convida ele para sentar no apoti e canta. Aí as macotas já entendem, né? Vem e senta aí. Fica lá sentadinho e as pessoas vão pegar bença, né? E é assim. É muita coisa assim.

Saulo: Eu conversando com Marinho, ele me falou, assim... trazendo assim as vivências dele, as experiências dele também, ele até comentou que é complicado, porque aprender a dançar no candomblé você tem que ficar observando o gestos dos mais velhos, que é quem sabe o que tá fazendo, para na hora que for sua vez você não fazer nenhum espetáculo a mais que aquele que fez primeiro que você.

Mãe Ilza: Então é assim, é uma coisa que é bom assim, quando tiver uma festa, que você possa acompanhar e ir vendo assim as danças, o que é o que não é. É uma coisa melhor que tem, para poder aproveitar mais, porque assim fica meio... a pessoa não tá vendo ali, na hora...

Saulo Santos: Mas eu vim aqui umas duas vezes, eu vim na primeira vez e fiquei meio incomodado por escrever sobre, e vim aqui numa segunda vez também. E essa coisa dos mais velhos dançando igual a senhora já falou aí, que quando percebe que tem um que está iniciando, então aí coloca um mais velho como referência, ou até mesmo assim a senhora que enquanto a que tá guardando ainda e preservando, para um pouco, e com um jeitinho alí e faz uma interferência. Agora assim, a senhora acha que... O que eu queria como ponto é...: Quando uma pessoa mais velha, ela dança, parece que o terreiro todo se volta a ela, de alguma forma. Qual seria o motivo disso? Veja, eu fui num terreiro em cachoeira, tinha uma senhora de 85 anos, ela dançava para Oiá, e assim, todo mundo espera uma dança de Iansã expansiva, né? Uma Iansã que é que nem o vento: que tá aqui, e vai aqui, e volta. Só que ela dançava num baládo que era lento, mas ela também ia por todo salão. E foi uma euforia no terreiro. Nossa, a gente esperando uma coisa, e naquele movimento lento, mas singelo, e todo terreiro parou, né? Foi um momento... Extenuante, daquele momento. Então isso me despertou curiosidade. Por que quando um velho tá dançando, por que lá fora uma pessoa velha quando tá dançando em

qualquer lugar, as pessoas acham ridículo, leva na piada. Enquanto dentro do terreiro o velho tem um prestígio. Não sei se senhora concorda nesse sentido.

Mãe Ilza: Pois é, mas assim, esse momento aí você viveu esse momento em um terreiro, foi aqui?

Saulo Santos: Não, foi em outro terreiro que eu vi. Aqui eu também percebi isso, mas não foi aqui não. Isso eu já tinha visitado, isso que eu visito muito alguns candomblés, e eu tava lá em Cachoeira aí eu fui e vi. Quando eu cheguei aqui eu também percebi isso. Tem um pessoal mais velho dançando... todo um respeito todo um cuidado. Então me despertou essa curiosidade, a pessoa mais velha no ali centro, é o que tá ali gerando o conhecimento de alguma forma, né?

Mãe Ilza: Quer dizer, são momentos que as pessoas mais velhas, principalmente as pessoas que é de Iansã. A dança para Iansã ela tem várias passagens de ritmos. Às vezes naquele momento, a pessoa que aconteceu dois anos atrás não sabe... eu tava realmente, pelo cansaço que traz de quando vai ter uma festa... eu não sei ficar sentada mandando, eu acompanho junto com todos eles que tão trabalhando, eu não fico parada. E isso quando chega a noite, na hora que vamos nos arrumar para ir pro barracão, eu não aguento mais usar aquela quantidade de anagola, porque pesa, já não dá, né? Principalmente a dança de Iansã. Aí quando chega naquele momento, eu tava sabe o que é assim, sabe, não é o lugar da cirurgia que me dói, é nessa região aqui para baixo do nervo ciático. E eu fico muito em pé, o dia todo. E de noite eu disse: “Ai meu Jesus, hoje de noite, pelo amor de Deus; eu acho que Iansã não vai... ela pode vim, mas ela não vai dançar”. Aí minha filha falou: “Mãe, hoje é melhor tu ficar quieta, viu”? Aí a gente arrumou a roupa deixou tudo lá, i se ela chegar, e quiser dançar, ela vai dançar. Tanto que quando passou o momento, ela chegou, me pegou. Tanto que dois netos meus, que ia fazer sete anos agora, quando chegou na hora: “mas minha vó, a senhora enganando a gente, que a senhora tá com dor na perna? Que dor na perna senhora que a senhora tá”? Aí ele pegou e me mostrou, né? Aí eu disse: “menino, pelo amor de Deus, não sou eu, não sou eu”. - “Mas minha vó, Iansã dançou, sabe ainda mais na hora que tocou o agüere, que ela foi pelo barracão todo sacudindo e pessoal”. Aí eu disse: “pelo amor de Deus, eu tenho cara de me fingir de doente

menino”? Então, eu não sei. Não sou eu. A energia dela entrou no meu corpo e ela dançou. Então, até é isso, né? Que as pessoas ficam sem saber. Por que aquela mais nova não está, digamos assim, naquele mesmo sentido que o mais velho tá, porque às vezes muda, assim os sentidos. Porque Iansã, era tá na raiz do Angola.

[...] Quer dizer, que é uma dança que no desenrolar determinadas músicas das ruelas que tá cantando é uma hora que ela tá dançando para aquela disputa de Ogum com Xangô, que ela tá ali querendo agradar os dois, né? Sempre que sai alguma Iansã, sempre bota algum Ogum ou Xangô para dançar, junto com ela. Então tem danças assim, né... que puxa muito. Tem aquela que, tem uma cantiga que quando a gente canta a gente diz assim: “Gente, essa música aqui é para Iansã”. Agora quando é axexé, fala axexé, e quando não é, não é assim não. Aí às vezes as pessoas confundem: “Oxente, fui na casa de fulano e tava tocando uma música uma cantiga de Cirum para Iansã” - Mas não é! É a palavra, né? Que cantando é: o axeke pra Iansã. Aí a hora que ela tá dançando para Xangô, os dois tão dançando, naquele momento. São cantigas que, tem assim: o desenrolar da cantiga, que quando tá com Orixá, quando ele tá ali.

Saulo Santos: Uma “palavrinha” muda toda dança.

Mãe Ilza: É muda. Porque uma vez, chegou uma pessoa dizendo: “[...] dona Ilza, eu cheguei num terreiro e tava cantando para Iansã, uma cantiga de Cirum que eu já vi cantando no cirum”. Aí eu disse “Menina, que cantiga foi essa?”. Aí ela cantou, né? Aí eu fui explicar pra ela: não é uma palavrinha que distorce, né? O axexe para Ogum e o axequê para Iansã. Você pode se confundir, ou não sabe. Porque tem uma cantiga é que é na hora que ela tá dançando, montando os Egum, aquele momento ali tá tirando, dali material pro lado espiritual, e na outra ela tá dançando com Xangô ou dançando com Ogum, exatamente assim, para o envolvimento dos dois, com referência à ela.

Saulo: E aí na hora, se a pessoa cantar errado, a Iansã, vai dançar no caso, aquilo que a pessoa está cantando né? Poderia tá cantando uma coisa, outro canta outra.

Mãe Ilza: É, mas na hora, se acontecer da pessoa cantar assim, desse jeito. O que que ela vai fazer: ela vai cantar e ela vai açoitar; ela vai cantando e vai

açoitando, porque a cantiga tá pedindo isso, que faça, né? Aí ela vai fazer o quê? Vai fazer isso. Aí as coisas se confundem muito. Oxum; tem Oxumapara, que é Oxum com Iansã. E Tem Oxum que às vezes as pessoas vê ela dançando um pouco mais ritmada. Aí é quando é Oxum apará. Porque aí as duas, que as pessoas veem dançando naquele ritmo. A minha às vezes todo mundo, as vezes ignoram, mas... eu não tô aqui para ficar discutindo.

Todas estas palavras transcritas das falas de mãe Ilza, serviram-me de balsamos, ouvir essa representação história explicitando a importância da dança no candomblé, bem como a sua relação com a ancestralidade no respeito e autoridade dos mais velhos. Esse material soma-se às experiências vividas no cotidiano no candomblé e mais adiante entrelaço a meu processo criativo fazendo do meu corpo a encruzilha das práticas e saberes do ensino e ancestralidade no candomblé.

3 PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA: EXPERIÊNCIA JUNTO AO TERREIRO MATAMBA TOMBECI NETO EM ILHÉUS-BA

A finalidade desta parte de nossa trajetória investigativa é a reflexão e descrição do produto cênico a partir de inquietações que já encontramos no decorrer do trabalho. Não há aqui uma pretensão de delimitação de conceitos, pois ao conceituar, limitamos os diversos caminhos que outras experiências podem alcançar. Objetivamos aqui, então, a abertura de janelas e múltiplas possibilidades hermenêuticas, o que nos oferece alguns desafios.

Como tornar relatos de experiências, percepções pessoais do corpo numa pesquisa escrevível? Como formalizar questões e materiais pessoais para que se tornem interessantes também para os processos de educação? Como expressar sensações vivenciadas a partir de imagens do cotidiano de pessoas velhas no candomblé? Como meu corpo jovem corporificaria artisticamente um corpo negro velho do candomblé? Como desenvolver uma pesquisa corporal que seja capaz de abarcar peculiaridades de uma criação artística, considerando alguns aspectos sensíveis das escrevivências como método no Matamba Tombenci Neto, terreiro de Candomblé Angola da cidade de Ilhéus, neste processo?

Em 1995, Conceição Evaristo a partir das palavras “escrever” e “viver” cunhou o termo *Escrevivências*. Este conceito reflete a “escrita de si”. Nesta ação a autora reafirma a subjetividade da escrita pelas influências da vida das mulheres negras. A autora chama atenção ao afirmar que o termo escrevivências referencia à escrita/experiência de um corpo negro no Brasil, e mais, reporta a condição do existir negro, afirmado na pele que arquiva e busca reinventar o modo de viver na reversão dos estereótipos. A representação do corpo funciona como algo sintomático de resistência e arquivo de impressões que a vida confere.

O processo de criação da Performance em Dança ocorreu em etapas de elaboração. Começamos pelo processo de minhas escrevivências no Terreiro, atento a sensibilização dos relatos e a observação do cotidiano. E no procedimento técnico da dança para aquecimento, tomamos como ponto de partida experimentos baseados na tonificação, uma técnica somática de consciência corporal tonificada, e construções de células de movimentos livres semelhantes aos da dança contemporânea. Ressalto que ambos os procedimentos técnicos me serviram como

dispositivo inicial para dar fluência e folêgo e consciência corporal.

A relação de princípios da tonificação com a dança contemporânea aproximou a construção da prática às técnicas de educação somática, pois ambas trabalharam com o olhar sobre as percepções de funcionamento do corpo e com a investigação do movimento. O trabalho de investigação da dança a partir da tonificação serviu como instrumento para compreensão de como e quais musculaturas do corpo estavam tonificadas em determinados movimentos e quais desenhos de movimentos estavam se configurando nos experimentos. Para isto, em alguns encontros, foi realizada a captura dos movimentos em vídeo, em que as experimentações eram filmadas.

Experimentamos diversos movimentos corporais, condicionando meu corpo a fazê-los sem a faculdade da visão. Não apenas vendamos os olhos, mas também realizamos tais experimentos em locais variados, a fim de percebermos o refinamento e alinhamento estético que a musculatura em movimento estava construindo nos tônus⁷. Tal atenção se faz necessária, pois na dança, durante a movimentação, direcionar a atenção para uma parte específica do corpo é extremamente relevante. Assim, podemos observar a forma, o espaço, o volume, etc., como estímulos da sensação da pele, dos tecidos, dos órgãos, da estrutura óssea e seu espaço interno. Essas percepções “[...] liberam o tônus muscular, permitindo movimentos mais econômicos e prazerosos” (DASCAL, 2008, p.63). Durante todos os experimentos varias motivações foram surgindo, principalmente um desejo interno, aflorado a partir de um olhar sobre eles: a forma de falar, andar, olhar e, principalmente, ao contar uma narrativa. Ao observarmos estas nuances do cotidiano deles no Candomblé foi possível a construção das células de movimento da performance.

Diante dos materiais de sensibilização poética nas escrevivências, esta parte do trabalho segue a seguinte linha de organização para compreensão de sua totalidade: i) Tempo e movimento, ii) expressão facial e gestualidade, iii) ritmo e musicalidade. No início das investigações e entrevistas, detive-me a tarefa de criar delimitações conceituais acerca do tempo, tendo como farol as questões que me

⁷ Os psicofisiólogos definem o tônus como ‘a atividade de um músculo em repouso aparente’. Esta definição indica que o músculo está sempre em atividade mesmo quando isso não é traduzido em movimentos ou gestos. Nesse caso não se trata da atividade motora, no sentido mais frequente da palavra, mas sim de uma manifestação da função tônica (ALEXANDER, 1991, p. 12).

inquietavam: os efeitos do tempo em nossos corpos; as padronizações estéticas que burlam e alienam os corpos; as disparidades e correrias no dia-a-dia; o autoritarismo feito pelo relógio, que nos tornam subordinados ao tempo. Porém, em vez de limitar, o trabalho se expandia.

No meio do caminho acessei o livro *Corpo e ancestralidade* de Inaicyra Falcão dos Santos, pesquisadora do campo das artes negras no Brasil. Em seu material encontrei a ideia da *ancestralidade* como ponto norteador para criação artística. Observo que quanto mais amplos e sólidos forem os elementos norteadores do processo criativo, mais conciso e arranjado ficará o produto. Assim:

A força criadora inventiva, vista por si é um poder, nada mais, ela é pos assim dizer cega. Precisa de guia e luz, precisa de uma consciencia dirigente que determina e penetra sua produção [...]; quanto mais evoluída a consciencia que determina o poder inventivo e quanto mais espontânea e direta a participação dessa consciencia evoluída no processo criador, mais enraizam verdade as formas sugeridas (SANTOS, 2002, p. 56).

Para a autora, um processo criativo, investigativo tendo como norte as matrizes de origem africana no Brasil é também um trabalho de manutenção dessas tradições e ressignificações, uma vez que o interprete inspira-se e recria novos movimentos, este processo de fruição e criação, tanto dá forma ao produto estético como adentra vivências filosóficas, físicas, criativas e expressivas na experiencia do interprete.

Dialogando com as perspectivas de Santos (2002), Bião (2007) descreve em seu trabalho elementos para pensar as matrizes estéticas de origem africana sob uma perspectiva em que as práticas corporais não se manifestam de formas restritivas. O conceito de corpo se distancia do sentido dualista cartesiano em que mente e corpo significam organismos distintos. Na etnocenologia, que se dedica ao estudo “[...] das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1996, p. 21), encontramos horizontes teóricos-filosóficos pautados no universo pluriepistêmico, considerando a diversidade e a complexidade dos fenômenos estudados. Bião atribui estes estudos ao campo da estética, no “[...] âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza

compartilhados”(BIÃO, 2007, p. 25).

O conceito da etnocenologia me levou a entender dentro do processo criativo que pesquisar e eleborar uma cêna na qual as matrizes africanas são a principal fonte para constituição da obra necessariamente perpassa por compreender que a cena que se está construindo é também um espaço de transmissão de conhecimentos. Sendo assim, a etnocenologia propõe um corpo complexo, em dialogo constante na emissão e recepção desentidos.

Alimentado pelas leituras e poéticas fruídas ao longo dos processos, fui organizando as ideias e me depreendendo das fixitudes que permeavam meus pensamentos, tornando mais fluido e desenhando a performance sob ideias mais malemolentes, me observando e deixando que cada olhar, cada palavra e gesto das escrevivências no Matamba fossem me norteando ao produto em processo.

No decorrer dos experimentos, precisei criar estratégias para desenvolver uma abertura a novos modos de pensar e agir na criação artística. Em meio aos experimentos, trazia na memória lembranças das conversas com as pessoas do terreiro, as palavras, o cheiro da comida de axé e até momentos de interação com as crianças da casa, essas memórias me serviam de metáforas estimulativas que impulsionavam meus movimentos na construção de células coreográficas.

Em uma leitura corriqueira do livro *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Agambem (2009, p. 9) quando nos diz que “[...] uma autêntica revolução não visa apenas mudar o mundo, mas, antes, a mudar a experiência do tempo”, é possível perceber o interesse do autor na relação do sujeito com o tempo, o que me inquietava e impulsionava a investigar criativamente, que irá convergir com a concepção de Caton (2009), quando a mesma diz que:

[...] um dos elementos mais importantes para pensarmos a vida e a arte contemporâneas é o tempo. Talvez seja mais prudente citar a “falta de tempo”, ou a sensação de que hoje o tempo “corre mais rápido”, como a maioria das pessoas costuma dizer (p.15).

Confluindo as afirmações dos autores citados acima, se percebe que ambos tratam de temas diferentes, porém interseccionados. Canton nos leva a observar e refletir aspectos da memória e do tempo, criando um elo entre passado e presente,

em que problematiza de que forma podemos pensar o futuro sem destituí-lo do passado. A autora reitera seu posicionamento ao dizer que "percepção requer envolvimento", pontuando que, para os artistas contemporâneos, há um desafio na criação artística: estabelecer estratégias para que um corpo em trânsito, pare, repouse e preste atenção na proposta do artista.

Agambem chama atenção para reflexões sobre esse tempo que se nomeia contemporaneidade, direcionando um olhar para a singularidade de nossas relações com o tempo. A dualidade constante nessa relação onde estar atento ao contemporâneo requer também apreciar o arcaico, pois, para o autor, na contemporaneidade devemos enxergar através dos vestígios das coisas novas o que há de mais antigo e arcaico de sua origem. Requer o entendimento de um constante devir: passado e presente se interseccionam produzindo o sentido de contemporâneo. Assim, da mesma forma que na infância se faz presente na vida adulta, o passado permanece ligado ao trajeto da história, seu devir, agindo sobre ele.

As ideias sobre contemporâneo apresentadas por Agambem (2009) e Caton (2009) revelam o quanto produzir arte nesse contexto requer uma atenção assídua às suas bases. Ou seja, como a relação com o passado se expressa no presente. Enquanto a autora me reflete as dissonâncias do tempo frente ao desafio de se preservar a memória, o Agambem soma-se a esta ideia, pois nele tempo, memória e contemporaneidade estão implicadas. E no processo criativo é inevitável essa relação.

E atento para tais reflexões, dilatei o olhar atentamente às questões da pesquisa e a sua execução se iniciou. A princípio, eu não estabeleci um dia específico para ensaios e experimentações, mas à medida que algumas reflexões me impulsionavam a criar, busquei um tempo para dançar, experimentar e entender o processo no meu corpo.

No Candomblé, o tempo é circular e se acredita que a vida é uma eterna repetição de histórias que já ocorreram e irão ciclicamente ocorrer. Esta é uma noção de tempo extremamente oposta a visão ocidental que classifica, separa, delimita, determina e aprisiona os fatos ao tempo.

3.1. TEMPO E MOVIMENTO

Na mitologia de Iorubá encontraremos a figura dos Odu, príncipes do destino, responsáveis pelas histórias que guiam a vida do homem. Aqui nos vemos mais um valor ao passado e a ancestralidade na cultura africana. Como o povo Iorubá acreditava que tudo na vida se repete, os fatos do presente ocorreram com pessoas no passado e o ocorrerão igualmente para as pessoas do futuro. Saber as histórias do passado significava para eles saber o que acontece e o que vai acontecer na vida daqueles que vivem o presente. Essa compreensão da africanidade se faz necessária, pois:

As noções de tempo, saber, aprendizagem e autoridade, que são as bases do poder sacerdotal no candomblé, de caráter iniciático, podem ser lidas em uma mesma chave, capaz de dar conta das contradições em que uma religião que é parte constitutiva de uma cultura mítica, isto é a-histórica, se envolve ao se reconstituir como religião numa sociedade de cultura predominantemente ocidental, na América, onde tempo e saber têm outros significados (PRANDI, 2001, p. 44).

Nessa experiência de buscar a tonificação do movimento, ao mesmo tempo em que tratava de um tema voltado para os olhares sociais da precarização do corpo, observei como o caminho de técnico na dança escolhido parecia divergir da ideia da pesquisa, pois era através do vigor físico que investigava movimentações que traduzissem as metáforas do corpo velho negro que dança no candomblé, visto ordinariamente como “desprezível”.

A significância deste trabalho não está limitada à construção de uma performance que expresse artisticamente a experiência do envelhecimento no Candomblé, mas também é um horizonte de reflexões acerca dos aspectos formativos do ensino de dança em uma perspectiva descolonial. O processo criativo, tendo as matrizes do Candomblé como ponto de experiência e referência para criar, pode ser observado como uma maneira de descolonizar ações formativas na dança.

A experiência na dança de matriz africana ressignifica a nossa relação com a própria história e as relações de poderes que nela estão incutidas. Como nos elucidará Bondia (2002), não é o viver cotidianamente diversos fatos e

acontecimentos em sequência que forma a experiência, mas a relação de conhecimento e afeto que temos com aquele momento da existência, pois é “a experiência e o saber que dela deriva [...] que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida. Ter uma vida própria, pessoal”. Logo:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna (BONDIA, 2002, p. 27).

Pois o maior problema da colonização do pensamento está na reprodução desta subjugação pelo subjugado, que passou a ver a si próprio a partir dos olhos do colonizador. O que nos leva a ressignificações e reflexões acerca do “[...] problema de estabelecer a identidade do colonizado com base nos critérios etnocêntricos estabelecidos pelo colonizador” (MARGUTTI, 2018, p. 232).

Organizar o tempo no movimento, se movimentar em um tempo, administrar o tempo, correr contra o tempo, dançar em contratempos. Isso! Contratempos: foi a palavra que deu sentido às movimentações trabalhadas no primeiro momento da performance. Na dança dos Orixás, sempre existem movimentações que a chamamos de contratempo. Isso ocorre quando um movimento de dança é intercalado em outro movimento e volta ao movimento inicial, como um constante devir, um vai e volta.

No Candomblé encontramos os Orixás anciões: Oxalá, responsável pela criação dos homens, possui duas formas, Oxaguiã o jovem e Oxulafã o velho; Nanã, a mais velha de todos os orixás, associada à fertilidade, à doença e à morte; e Obaluae, também conhecido como Omolu, responsável pela terra, pelo fogo e pela

morte.



Figura 3. Experimento criativo dança de Omolú e eutonia. Foto: Gustavo Domingues, 2018.

Tentei identificar primeiramente se na dança dos Orixás velhos existiam os movimentos de contratempos, e nas experimentações não encontrei uma forma exata, mas vi que era possível trabalhar essa movimentação em momentos de variação do movimento, ou seja, quando saíria de uma movimentação para outra. Usar o contratempo como movimento de passagem, no momento em que se respira para iniciar um novo movimento, foram as aspirações que se desenrolaram neste primeiro momento. Fui desenhando o tempo de execução, as pausas, os olhares tudo precisava estar muito bem encaixado, sem fixidez, mas com harmonia e segurança.

No meio de alguns experimentos recorri muito a exercícios de queda e recuperação. Acredito que essa marca de movimento já faz parte do meu repertório de dança no corpo, o que não imaginava é que essa expressão de movimento também dialogava com a proposta de tempo e contratempo. A queda e recuperação é um fluido espiral de dança, presente nas técnicas de José Limón⁸, um precursor

⁸Dançarino e coreógrafo que desenvolveu o que hoje é conhecido como 'técnica Limón'. A técnica é dividida entre vários extremos físicos: queda e recuperação, percussão, peso, suspensão, sucessão e isolamento.

da dança moderna no mundo. Esse cair e recuperar-se me veio como metáfora, é como se meu corpo começasse a acessar minhas memórias coreográficas que dialogavam com a pesquisa em curso. Dessa forma, percebo o quando meu corpo foi se apropriando da pesquisa e que o processo de *escrevivência* estava se consolidando. No processo criativo em dança, as experiências de vida aparecem naturalmente, pois o corpo é o próprio vetor dinâmico que molda e dá sentido às experiências apreendidas. Isto nos leva a dialogar positivamente com Passos (2014), quando o mesmo nos elucida que:

Quando iniciamos um processo criativo em alguma linguagem artística, toda esta “bagagem” aparece: não é possível separar a nossa existência de nossa história vivida. Eu sou o que vivi e o que eu vivo. Esta “bagagem”, em alguns aspectos, está presente no nosso consciente e em grande parte, guardada no inconsciente, podendo ser ou não acessada, vir ou não vir à tona dependendo de fatores externos ou internos (PASSOS, 2014, p.2).

3.2. EXPRESSÃO FACIAL E GESTUALIDADE

Acredito que de todo o processo criativo, buscar uma gestualidade alinhada a uma expressividade facial tenha sido o momento mais complexo. Nas artes cênicas corre-se o risco de cair nos famosos clichês de imitação de uma ideia. Traduzi-la no sentido literal. Geralmente é o recurso mais confortável buscado pelo corpo no momento de uma criação em dança. Encontra-se aí o grande desafio dessa investigação: tornar dizível na dança a gestualidade de um corpo velho sem parecer imitação.



Figura 4. Experimento criativo: Tensão muscular, peso e resistência. Foto: Gustavo Domingues.

Essa questão me trouxe bastante tensão, pois sempre vinha para a mente o quanto pessoas idosas são ridicularizadas em imitações, como se não bastasse todas as mazelas diretas que afligem um corpo envelhecido. Há ainda formas estigmatizadas de se representar um velho. Não deixa de ser curioso o fato de que todos nós caminhamos para o envelhecimento, e mesmo assim nós representamos ordinariamente a velhice com pessoas ásperas, bobas, infantilizadas e até mesmo loucas.

Na tentativa de buscar o melhor caminho para expressividade facial, idealizei máscaras para serem utilizadas em momentos específicos da performance. Uma máscara com aspecto envelhecido, e uma máscara neutra, que não denotava idade em seu aspecto. Nos experimentos e ensaios, sempre usava uma tarja branca nos olhos, pois queria dar uma dilatada nos olhos, focar na expressividade do olhar. Uma característica de muitos idosos para demonstrar autoridade é o olhar. Essa observação, além de ter chamado minha atenção em uma das pesquisas no terreiro, foi colocada pela banca no primeiro momento da qualificação.

A gestualidade de um corpo velho negro que dança é muito peculiar. É um lugar de fala gritante, para quem está com os sentidos bem abertos aos conhecimentos ancestrais. No cotidiano do Candomblé, não existem momentos específicos de pausas para aprendizagem. O saber é transferido pela oralidade, sendo esta um mar de conhecimentos diluídos em todos os corpos do terreiro, e quem quiser aprender com estes corpos, que vivencie os seus cotidianos, e foi assim que me lancei.

Atentei-me muito às peculiaridades dos movimentos quando os velhos falavam gesticulando, andavam, comiam, cantavam e principalmente dançavam no ritual e fora dele. E nessa análise para criação coreográfica percebi que deveria partir das técnicas de criação em dança em que os movimentos do cotidiano são utilizados para elaboração de coreografias. Assim, reproduzia os movimentos observados, em ritmos variados como Ijexá, Bata, Bravum, Barravento e, às vezes, no silêncio. Eu precisava encontrar o ponto certo do movimento, o acabamento, de

maneira que o gesto investigado não fosse apenas mais uma imitação ou um clichê relacionado às performances da velhice.

As percepções das gestualidades observadas no Candomblé perpassam primeiramente por uma aprendizagem do convívio no ambiente. Merleau-Ponty, na *Fenomenologia da Percepção*, afirma que não se pode compreender o homem senão a partir de sua facticidade. Ou seja, a experiência do homem no mundo seria o fator principal de reconhecimento em que “[...] toda percepção exterior é imediatamente sinônima de certa percepção de meu corpo, assim como toda percepção de meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior”. Um corpo que opera pelo sensível, percebendo o outro pelo sentir, no cheiro, no paladar, na convivência. Compreender o mundo tem relação direta com corpo que está imerso no mundo, para além da visão racional, ou dos conhecimentos da ciência, mas de maneira factual, na interação corpo-mundo sensível (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 277).

Estas reflexões sobre o corpo sempre me elucidavam nos momentos que eu estava no terreiro e o Candomblé já apresenta essa consciência de um corpo factual. No Matamba a experiência é o posto, a autoridade e todo esse respaldo, baseado nas experiências de vida dos velhos no candomblé, estava nítido na maneira com que os mais novos se dirigiam a eles.

Nos momentos de criações coreográficas, ligados à gestualidade, compreendi que o movimento quanto mais lento, mais singelo e sinuoso, mais próximo estava do objetivo. Quando se propõe uma dança onde o movimento mínimo é o ponto chave do discurso, está se construindo uma contra hegemonia dentro da própria dança. É fato que numa sociedade que valoriza o vigor físico, as danças que apresentam expansão de movimentos acabam por ser mais valorizadas, principalmente numa sociedade que institui um padrão de corpo. No candomblé, as gestualidades na dança dos corpos velhos ganham outro tempo, é o tempo lento e sinuoso, que revela a carga da experiência, a voz da autoridade. E quando se baila lentamente ensina-se que a pressa é inimiga da perfeição. É como um tear com o corpo. O movimento é cauteloso, como uma ginga que devagar pende para um lado e para outro sem perder o bailado. Se a sociedade fora do Candomblé faz uma espetacularização o corpo ágil, *fitness*, que reproduz

movimentos expansivos e técnicos, o Candomblé rema na contra corrente. Os corpos envelhecidos, carregados de conhecimento, dançam como bibliotecas vivas no meio do barracão.

Durante os experimentos fui tomando consciência do caminho trilhado, do acabamento em processo desejado e observei que não era necessário um fim. O próprio processo já poderia trazer questões da pesquisa, e problematizar o tema proposto. A criação é assim observada num estado de continua metamorfose: um percurso feito de caráter precário, porque hipotético. É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo.

A criação acontecia, o processo dava forma ao produto e o produto parecia já estar no processo. No entanto, sabia que ainda não era o momento de finalizar. O que eu realmente desejava nesse momento era deixar o gesto inacabado, como propõe Cecília Almeida em processos de criações.

A experiência artística com a gestualidade do candomblé me sugeriu inúmeras ideias para seguir adiante na vida com a dança. Talvez pensar no desenvolvimento de uma técnica a partir do movimento mínimo, ou até mesmo expandir o trabalho de dança afro numa perspectiva da performance ou da dança contemporânea, explorando essas possíveis estéticas observadas e analisadas no caminhar das escrevivências.

3.3. RITMO E MUSICALIDADE

É comum a associação de um toque a um Deus ou Deusa africana. Os mais velhos sempre dizem que cada Santo tem um toque, consequentemente, um ritmo e uma musicalidade própria. A batida dos atabaques é um elemento fundamental para a dança no candomblé. Nas danças dos Orixás, a música juntamente com o canto narram os Itãs, as histórias dos Orixás contadas pelos mais velhos. Toda musicalidade do candomblé também nasce do rito que, por sua vez, é o grande fundamento dos mitos. Ou melhor, a música, a dança e cântico formam uma única ação: a materialização do Orixá no corpo.

Durante o processo de criação, busquei o máximo de cuidado ao escolher as

músicas e ritmos a serem performados. Minha reverência à ancestralidade me norteava a um caminho ético para que gestos e músicas ligadas a fundamentos não fossem explicitados no andar da carruagem.



Figura 5.

Experimentando movimento com base na Dança de Omolu.

Foto: Gustavo Domingues, 2019.

Inicialmente, busquei experimentar os ritmos corporificados na dança de Omolu – Orixá reverenciado como mais velho, embora Oxalá apresente também esse posto. O ritmo na dança de Omolu é lento. Os movimentos fazem alusão à experiência da cura e da doença no corpo, ao mesmo tempo em que estabelece uma ligação com o Sol, astro relacionado a esta divindade. Com base nos movimentos da dança desse Orixá, trabalhei com variações rítmicas, pausa, velocidade, expansão. Movimentos que são feitos em pé, fiz deitado. O que queria aqui era entender, num processo basicamente de dança contemporânea, como uma célula de movimento pode ser desenvolvida sob múltiplas formas.



Figura 6. Experimento criativo (caramujo) em dança do Orixá Oxalá. Foto: Gustavo Domingues, 2019.

Em um momento comecei a dançar o Ijexá⁹ de Nanã, Orixá velha dos pântanos que possui relação com a morte. Ressalto que, para cosmovisão do Candomblé, a morte não é um fim e sim um recomeço, ou uma passagem. Ou seja, a velha Nanã possui papel fundamental na filosofia religiosa do candomblé. Suas histórias remontam o posicionamento feminino perante estruturas dominantes entre os Orixás, o encaminhamento ao mundo dos mortos e até mesmo o entendimento dos mistérios da vida.

⁹ Ritmo oriundo da cidade de Ilesa, na Nigéria, que foi levado para a Bahia pelo enorme contingente de Iorubás escravizados que aportou neste estado do final do século XVII até a metade do século XIX.

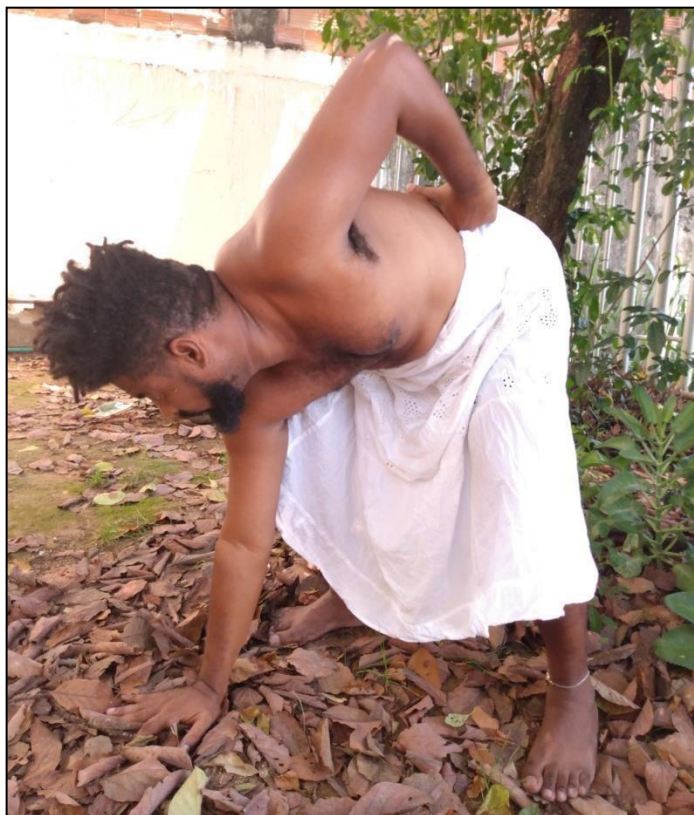


Figura 7. Experimento criativo em dança da Orixá Nanã. Foto: Gustavo Domingues, 2019.

Dançando no ritmo da mesma, encurvava a coluna, precisava corporificar essa performance, aqui o trabalho de tonificação muscular foi tenso, tendo em vista minha altura e peso. Esse trabalho de dança curvado em direção ao chão me fez perceber que o próprio desenvolvimento motor ao longo do tempo nos propõe diante do velho, se abaixar. A gente se abaixa para ouvir a sua voz que é quase um sussurro. A postura do corpo nos propõe uma movimentação de reverência e muita atenção, como no Ijexá, lento, firme e sinuoso. Quem quiser andar com velho que se abaixe!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente se fez necessário revisitar os filósofos Platão e Descartes, identificados como principais nomes da herança ocidental acerca da dualidade corpo e mente. Os mesmos nos auxiliam na possibilidade compreensão do corpo e como ele foi concebido pelo Ocidente como uma extensão do ser, que hierarquicamente se encontra em valoração inferior a suposta substância inteligível metafísica que seria o verdadeiro ser.

Dentro desta pesquisa, a minha intenção é mostrar como o corpo dentro do Candomblé ganha outros significados, e como o corpo velho ganha outras significações pelo seu papel central na cultura (por ser aquele responsável pelo ensino). Fui buscar essas ressignificações através da percepção atenta de como o corpo velho ensina. Esta investigação se deu pela desconfiança inicial de que o candomblé tem outras concepções de corpo, tempo, velhice, respeito, dentre outros, que se opõem ao pensamento hegemônico, pensamento este que se encontra ancorado na filosofia que foi visitada na primeira parte do primeiro capítulo. Em alguns momentos, alguns desses teóricos, Nietzsche e Merleau-Ponty, apontam percepções inovadoras para a filosofia do Ocidente ao estabelecer que somos essencialmente corpo. Atentamo-nos ao fato de que estas percepções acerca do corpo já são de conhecimento comum ao Candomblé.

Durante a vivência no Terreiro de Candomblé, percebemos uma noção integracionista do ser perceptível. O Candomblé segue uma visão que somos corpo, e o corpo está diluído, por fazer parte em todas as coisas a nossa volta. O corpo não apenas é o ente que percebe o mundo, mas o portal de conexão com o próprio mundo. Eu sou corpo, que também faz parte da planta, da comida, do outro, tudo faz parte de tudo. Todas as ações dentro do Terreiro se unem para se fazer um único corpo.

Ao pensar corpo, falamos de percepção. Ao pensar corpo velho também falamos de tempo. Quando direcionamos nossa investigação para o corpo velho e corpo jovem na lógica ocidental, atentamo-nos para a forma como o corpo é tratado pela finalidade que a sociedade do Capital lhe dá: a produção. O corpo jovem é o corpo visto como rápido, o corpo que tem força, o corpo que produz. O corpo que atende às demandas do capital, do mercado, da produção. O corpo velho, por sua

vez, fora do espaço do Candomblé, é visto como um corpo descartável, pois aparentemente não possui mais força para produzir e permanecer na lógica do consumo.

Percebemos que, fora do terreiro, o corpo velho é aquele que está na lógica de maior consumo de medicações; dentro do terreiro, ele é o que remedia. No Candomblé, o corpo velho é o corpo que dá o remédio, é o corpo que indica a solução, é o corpo que detém o saber, a experiência, o tempo de vida. Este corpo vai ser dentro do espaço do terreiro, um corpo totalmente valorizado. E é este corpo que ensina. Na lógica do terreiro, o corpo jovem tem que referenciar o corpo velho. Por mais que ele atenda todas as demandas capitalistas da sociedade emergente, dentro do terreiro, ele precisa se abaixar, obedecer e observar para aprender com aquele que está lá durante mais tempo.

No trabalho, eu trago o corpo negro por ser este corpo que majoritariamente constitui o Candomblé. Quando trazemos a reflexão do corpo negro, estamos tentando localizar este corpo no tempo da história e nos espaços dos poderes interseccionados da sociedade que ele está incluso. Ele é o corpo que viveu essas retaliações. No trabalho, focamos no processo e enraizamento da escravidão. Isto nos auxiliou a perceber a construção do Brasil nessas perspectivas estruturais da subjugação do corpo negro, e até mesmo do impacto do descarte do corpo velho para manutenção da cultura negra, pois, na escravidão, descartar o velho era descartar a memória do próprio povo.

No segundo momento, realizamos uma discursão política e pedagógica para as reflexões sobre o ensino. Nesse capítulo, trouxemos uma reflexão pautada em meu caminho autobiográfico, pois no trabalho sobre corpo, candomblé, relações étnico-raciais e dança, o meu corpo, o corpo de professor negro de dança com fortes influências e devoção aos Orixás, foi o portal para tais reflexões. Um corpo negro que sentiu na pele essas questões dentro do espaço religioso, acadêmico e social que vivenciou.

Na formação e vivência estética, eu apresento meu local da experiência e como eu estou me localizando, como eu estou vendo a arte e como a arte começou na minha vida. A forma como todos esses aspectos vividos construíram meu imaginário para perceber o mundo no campo das Artes. Na reflexão do tecnicismo do ensino institucional de dança, direcionamos nossas reflexões para repensar um ensino de dança que não traga esse ranço colonial hegemônico, mas que privilegia

as diversidades, os sotaques dos corpos e suas subjetividades. Um ensino que fuja da lógica tradicional da aprendizagem unicamente mecânica da dança, que meramente observa e copia os movimentos do professor. O ensino da dança precisa ver que aquele corpo está propondo movimentos de experiência de vida. Coloco aqui minhas vivências porque, enquanto pessoa negra, evidencio como meu corpo experimenta nas encruzilhadas da vida as retaliações e reflexões do que é ser um professor, artista e pesquisador.

O processo criativo é o caminho seguido para construir uma performance. Desenvolve um processo criativo para buscar os elementos que servirão de base para a produção artística. É um caminho feito para que a gente observe esses elementos e os perceba nas mais diversas esferas possíveis: vendo, cheirando, sentindo, etc. A partir disso, vamos criando signos e esses signos, aqui, são os movimentos. Dentro deste processo criativo, utilizei os Orixás velhos como poética. A escolha deles foi pautada principalmente no interesse de investigação da importância da ancestralidade nesses locais. Minhas vivências no terreiro, quando fui observar a dinâmica dos velhos, vi em diversos momentos que era o velho que dá as dicas que vão falar sobre as danças. Tudo isso foi me servindo de material, como uma espécie de inspiração para elaboração da performance.

Neste processo, encontrei a importância do tempo e movimento naquele local. As investigações iniciais me levaram na contramão do que se pensa ordinariamente do tempo rítmico de uma dança afro. Eu tive que buscar fazer uma dança em que o tempo fosse mais lento, porém, com mais precisão. Quando o velho dança, a dança é consideravelmente mais lenta, entretanto, os movimentos são mais precisos. Ele é carregado de uma vivência psíquica, religiosa e social mais experiente. Através da experimentação de um tempo mais lento, desaguei na análise mais atenta das expressões e gestualidades da dança dos anciãos. Ela me levou a dilatar o olhar para os detalhes. Por exemplo, são os velhos que põe a mão na cintura, que andam mais devagar, que fazem expressões faciais mais específicas. Pode-se destacar a expressão de cansaço, mas este cansaço não pressupõe debilidade, é um sinal de quem está carregado de experiências de quem está andando mais lento porque a experiência está sendo corporificada. Esta investigação me ajudou a fazer uma performance que não estava objetivada na reprodução dos gestos daqueles mais velhos, mas compreender as motivações e

significados daqueles atos para me ajudar na produção de uma dança que não imita, mas que realiza uma releitura da velhice nestes corpos.

A análise e acompanhamento de todo este processo nos mostrou horizontes para outras possibilidades de ensino. Partindo da cosmovisão do Candomblé, tendo em vista a observação desses corpos velhos, o professor/artista/pesquisador que analisa todos estes elementos aqui discutidos: corpo, expressão, autobiografia, velhice, ancestralidade negra, criação, vivência... Ele vai ter um leque de possibilidades para o desenvolvimento de processos educativo-criativo em dança para as relações étnico-raciais. Sendo assim, buscando no Candomblé e percebendo que esses corpos negros velhos que dançam e ensinam a dançar são como metáforas que nos permitem ter consciência da ancestralidade, criar possibilidades de ensino aprendizagem e valorizar a nossa história.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Lilian. **As consequências do fim da escravidão no Brasil**, s/d. Disponível em: <<https://escolakids.uol.com.br/historia/as-consequencias-do-fim-da-escravidao-no-brasil.htm>>. Acesso em 10 de Dezembro de 2019.
- ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Tradução: José Luis Mora Fuentes. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ALMEIDA, Marcia. *A descolonização do pensamento dançante*. In: **Textos completos do IX Congresso da ABRACE**. Uberlândia, 2016. p. 870-881.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- Anais do VI Congresso da ABRACE**, 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Suzana%20Martins.pdf>>. Acesso em 17 de Dezembro de 2019.
- BALDI, Neila Cristina. *Para pensar o aprenderensinar dança a partir de uma perspectiva decolonial*. In: **Revista Interinstitucional Artes de Educar**. v. 3, n. 3, 2018. p. 293-315.
- BARBARA Rosamaria Susanna. **A dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres do candomblé**. 2002. 216f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia (Rito nagô)**. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, 2016. p. 15-24.
- BIÃO, Armindo. Um Trajeto, muitos Projetos. In: BIÃO, Armindo (Org.). **Artes do Corpo e do Espetáculo: questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora,

2007. P. 25- 27.

BLESSMANN, Eliane Jost. *Corporeidade e envelhecimento: o significado do corpo na velhice*. In: **Revista Estudos interdisciplinares sobre o envelhecimento**, Porto Alegre, v. 6, 2004. p. 21-39.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notes on experience and the knowledge of experience. **Revista brasileira de educação**, n. 19, 2002. p. 20-28.

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 9 de janeiro de 2003.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Sobre o gênio na estética de Schopenhauer*. In: CANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Coleção temas da arte contemporânea

CASTRO JUNIOR, Luis Vitor. *Capoeira Angola: Olhares e toques cruzados entre historicidade e ancestralidade*. In: **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**. Campinas, v. 25, n. 2, 2004. p. 143-158.

CRENSHAW, Kimberlé. *The urgency of intersectionality*. In: **TED**, 2016. (18m49s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akOe5-UsQ2o>>. Acesso em 15 de Novembro de 2019.

CUNHA, Regina Barros da. *Platão e a alma*. **O que nos faz pensar**, v. 24, n. 37, 2015. p. 205-218. Disponível em: <<http://oquenofazpensar.fil.puc->

DAVIS, Kathy. *Intersectionality as buzzword, a sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful*. In: **Feminist Theory**, v.9, n.1, 2008, p. 67-85.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. 1991. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/32300914/A_sociedade_do_espetaculo.pdf> Acesso em 10 de dezembro de 2019.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. 1ª ed. Brasileira: Tradução: Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**: para bem conduzir a própria razão e procurar a verdade nas ciências. Tradução de Thereza Chistina Stummer.

DEUS, Flávio Rocha de. *Cioran e a pós-modernidade: uma crítica às*

metanarrativas. In: **Revista Lampejo**, v. 8, 2019, p. 192-201.

Epistemologias do Sul. Coimbra: Editora Almedina, 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA. 2008. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Frantz_Fanon_Pele_negra_mascaras_brancas.pdf>. Acesso em 29 de agosto de 2019.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes: o legado da "raça branca"**. Prefácio de Antônio Sérgio Alfregio Guimarães. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2008. (Obras reunidas de Florestan Fernandes).

FERRAZ, Marcos Sacrini. **O corpo em Merleau-Ponty**. São Paulo: Duetto, 2007.

FERREIRA, Mônica Luzia Flávio Ferreira. **Dança uma proposta social na Educação Infantil**. 2012. Monografia [Especialização em Educação Infantil e Desenvolvimento]. Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GOMES, Nilma Lino. *Cultura negra e educação*. In: **Revista Brasileira de Educação**. n. 23, v. 2, 2003.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro Educador**. Saberes construídos na luta por emancipação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

LUHNING, Ângela. *Música, Palavra, Chave da Memória*. In: MATOS, Cláudia Neiva (org.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MACHADO, Adilbênia Freire. **Ancestralidade e Encantamento como inspirações formativas: filosofia africana mediando a história e cultura africana e afro-brasileira**. 240 p. (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade Federal da Bahia, 2014.

MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio. *Candomblé, corpos e poderes*. In: **Perspectivas**, São Paulo, v. 43, jan./jun., 2013. p. 199-217.

MARGUTTI, Paulo. Filosofia brasileira e pensamento descolonial. In:

MARINGONI, Gilberto. *História - O destino dos negros após a Abolição*. In: **Revista Desafios do Desenvolvimento**. 2011. Ano 8 . Edição 70 - 29/12/2011 Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=comcontent&id=2673%3Acatid%3D28&Itemid=23>>. Acesso em 29 de agosto de 2019.

MARTINS, Suzana. *Danças do Brasil: em busca de um Corpo Onírico*. In: MARTINS, Suzana. *O Corpo Divinizado no Candomblé da Bahia*. In: **Anais do V Congresso da ABRACE**, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Suzana%20Martins%20-%20O%20Corpo%20Divinizado%20no%20Candomble%20da%20Bahia.pdf>>. Acesso em 17 de Dezembro de 2019.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MATOS, Deborah Dettman. *Racismo científico: O legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinquente*. In: **Ambito Jurídico**, 2010. Disponível em: https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-penal/racismo-cientifico-o-legado-das-teorias-bioantropologicas-na-estigmatizacao-do-negro-como-delinquente/#_ftn7>. Acesso em 16 de novembro de 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Diretrizes curriculares nacional para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana**. Brasília, 2004. Disponível em: http://portal.inep.gov.br/informacao-da-publicacao/-/asset_publisher/6JYIsGMAMkW1/document/id/488171>. Acesso em 17 de Dezembro de 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução: Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.

NOGUEIRA, Isidinha Baptista. **Significações do Corpo Negro**. 146p. (Tese de Doutorado em Psicologia). Universidade de São Paulo. 1998. Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baixar/corpo-negro.pdf>>. Acesso em: 11 de novembro de 2019.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da ancestralidade**. s/d. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em 15 de Janeiro de 2020.

PAIVA, Kate. *Corpo e candomblé - conhecimento e estética na cultura popular*. In: **16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas**. Florianópolis, 2007. p. 876-884.

PASSOS, Juliana Cunha. **Processos criativos em dança: improvisação, corpo e memória**. III Congresso da ABRACE, UFMG. 2014.

PERRISÉ, Gabriel. **Educação & Estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Coleção Temas & Educação).

PLATÃO. **A república**. Tradução: Carlos Albert Nunes. 3º ed. Belem: EDUFPA, 2000.

PRADIER, Jean-Marie. Manifesto da Etnocenologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org.). **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. P. 21- 22.

PRANDI, Reginaldo. *O Candomblé e o tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras*. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 16, n. 47, 2001, p. 43-58.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia: Do Humanismo a Descartes**. Tradução Ivo Storniolo. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

Revista Etic@, Florianópolis, v. 11, n. 2, 2012. p. 31-42.

RIBEIRO, Ronilda Yakemi. *Qual é a sua gloriosa idade? O envelhecimento de mulheres Iorubás (África Ocidental) à luz do diálogo entre Christopher Lasch e Lin Yutang*. In: **Revista Transdisciplinar de Gerontologia**, Ano II – Edição Especial, 2008.

RODRIGUES, Marcela Franzen. *Raça e criminalidade na obra de Nina Rodrigues: Uma história psicossocial dos estudos raciais no Brasil do final do século XIX*. In: **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 15, n. 3, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998

SANTOS, Boaventura de Souza. Para uma sociologia das Ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra. n. 63, 2002. p. 237-280.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade**. Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. (org.). São Paulo: Paulus, 2002.

Sapereaude, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, 2018. p. 223-239.

SILVA, Marilza Oliveira. **Ossain como poética para uma dança Afro- brasileira**. 2016. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

WARBURTON, Nigel. **Uma breve história da filosofia**. Tradução de Rogério Bettoni. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ANEXOS

Links para conhecer o autor, o seu trabalho e o experimento do processo criativo:

Instagram pessoal: @saulojorgealafim

Instagram profissional: @prof._sauloart

https://drive.google.com/file/d/1X-1NKn0_G6AzvrFHshHdPykuBu3q57qO/view

<https://drive.google.com/file/d/1ouJmfdbCT8DsYvcP30LHm7iN5aQs8NGs/view>

<https://drive.google.com/file/d/1-xi143soL9so-ByifOOODiwaKCnkhsGK/view>