



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

BRUNO DE JESUS DA SILVA

**OPAXORÔ, OFÁ E OXÊ: LEGADO, NARRATIVAS DE DANÇAS
DE MESTRE KING E JORGE SILVA**

Salvador
2020
BRUNO DE JESUS DA SILVA

OPAXORÔ, OFÁ E OXÊ: LEGADO, NARRATIVAS DE DANÇAS DE MESTRE KING E JORGE SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA), com os dados fornecidos pelo autor.

Silva, Bruno de Jesus da.

Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva / Bruno de Jesus da Silva. – 2020.

160 f. : il.

Orientadora: Profa. Dra. Lenira Peral Rengel.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, 2020.

1. Opaxorô, Oxê, Ofá, Mestre King. 2. Jorge Silva. 3. Danças negras. I. Peral Rengel, Lenira. II. Título.

BRUNO DE JESUS DA SILVA

OPAXORÔ, OFÁ E OXÊ: LEGADO, NARRATIVAS DE DANÇAS DE MESTRE KING E JORGE SILVA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 03 de março de 2020

Banca Examinadora

Lenira Peral Rengel – Orientadora

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Amélia Vitória de Souza Conrado

Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA).

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Zelinda dos Santos Barros

Doutora em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (CEAO/UFBA).

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

AGRADECIMENTOS

Laroyê! Laroyê Exu! Kaô kabiecilê meu pai Xangô! *Eparrei* minha Mãe Iansã! Salve minha senhora dona, salve Mulher!

A minha mãe biológica Marita de Jesus (indescritível); minha mãe de criação Sandra Oliveira (que sempre investiu para que nunca interrompesse meus estudos); a meu pai Henrique Bispo dos Santos (que alimentou e me ensinou a ser ético) e minha mãe/vó Valdermira Rosa (em memória), meu principal canal ancestral. Estas foram minhas principais formações de vida!

Ao meu babalorixá Sidnei Albuquerque, este que me orientou e me orienta, aconselha, conversa, acolhe e cuida.

A minha estimada orientadora Lenira Peral Rengel, parceira, amiga, propulsora importante na caminhada. Acolhedora e cuidadosa. Minha grande admiração.

A minha irmã, parceira, companheira e diva ancestral Inah Irenam. Esta que “atura”, ouve, enlouquece, partilha e vibra junto. Sócia de luta. *Odojá! Ofiaba* Yemanjá, salve!

A João Lima pelos ensinamentos e afetos! O incentivo e carinho desde os encontros na laje da casa, no Nordeste de Amaralina, ensinando a tocar conga e contando histórias da dança.

A um grande irmão e mestre: Vossa Excelência Anderson Rodrigo, um dos mais importantes artistas, em minha vida, por nunca ter soltado a minha mão, fazendo-me acreditar que sempre é possível.

A minha Jasna, minha gêmea, Raina Santos. Seus sopros com ventos de Iansã fortaleceram e fortalecem meus caminhos. *Eparrei Oyá!*

A minha diva da dança mundial, Marilza Oliveira pela sinceridade, por acreditar, apoiar e não soltar a mão nunca. Por puxar a orelha quando necessário! Te amo!

Ao meu amigo querido Fernando Gonzaga por contribuir a todo o instante. A construir junto e não deixar desanimar!

A minha querida borda infinita e *abebética* Hildália Fernandes, pelo companheirismo e contribuições importantes no meu processo de pesquisa.

A minha querida e carinhosa Meres Antônia (Brioche), pelo amor, cuidado, preocupação. Pelo feijão, pela torcida e orações! Ogunhê! À Mônica e Maria pelo carinho e o ventilador para não estudar no calor.

Aos meus irmãos e amigos Fred Lopes, Marcelo dos Santos, Fabrício Rocha. Às minhas irmãs Letícia de Jesus, Suzane Oliveira, Cristina Santana, Mariana Marcele e a todas que são muitas! A toda minha família.

A ExperimentandoNUS Companhia de Dança que me fez o artista que sou, Pri Barreto, Arieli Batista, Anastácia Xuanke, Claudiana Honório e todos que passaram por lá.

Ao querido e incentivador Leonardo Santos com suas orientações, abraços, indicações e escuta.

A Jorge Silva, pelas provocações e incentivos como alimento de vida.

Ao menestrel da dança Raimundo Bispo dos Santos, Mestre King, em memória!

A meu irmão ancestral filho do fogo, Zé Viana Junior. Por existir na minha vida, pelos diálogos no percurso da pesquisa, pelos abraços, escuta e amor!

Aos meus amigos e alunos da cidade de Tremedal, que me fizeram descobrir outros modos de sentir o mundo.

Às professoras Tereza Simões, Márcia Simões, Beth Rangel e Leda Maria Ornelas.

Às amigas de mais de 15 anos Priscila Guedes, Lauriza Santos, Geiziane Monção e Alice Fonseca. A Erica Sales, Arianny Sousa.

À querida Fernanda Lomba pelo amor, pelo encanto! À querida Graça Teixeira pelos livros, dicionários. Ao querido Anderson Feliciano pelas fabulações. Aos queridos parceiros de lutas Leonardo Chagas e Vitor Hugo Portela.

Aos meus amores filhos sobrinhos José Vitor, João Pedro e Daniele de Jesus.

À artista e amiga Jaqueline Elesbão por existir! À professora Natalice (em memória).

Ao EPA! Encontro Periférico de Artes, ao CORPOCIRCUITO, ao AbriU Dança na Bahia, ao Tabuleiro da Dança, ao NED Núcleo de Estudos em Dança, à Átomos Companhia de Dança, ao Grupo de pesquisa Corponectivos, à Cia. Balé Baião - CE.

Aos que desejaram bem, aos que me desejaram mal. Aos artistas negros e negras da dança na Bahia. A todos e todas que cruzaram meu caminho de muitos dançares negros!

Aos ancestrais! Orixás, Inkices ou Voduns.

SILVA, Bruno de Jesus da. *Opaxorô, Ofá e Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*. Orientadora: Dra. Lenira Peral Rengel. 160 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2020.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como pesquisa o *Opaxorô, Ofá* e o *Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva*. Parto da noção da dança como ação cognitiva do corpo, isto é: o modo do(s) corpo(s) conhecer(em) a si mesmo, aos outros, ao mundo para pensar uma história da dança que nos afeta. Assim, nesta abordagem proponho: *Opaxorô*, cajado referente a Oxalá como, narrativa do legado do Mestre King; o *Ofá*, arco e flecha referente a Oxóssi, é sentido como narrativa de trajetórias biográficas de Jorge Silva; e o *Oxê*, machado de dois gumes referente a Xangô, traz o símbolo para desenvolver mecanismos contra injustiças sociais. A discussão trata de nossa dança, alicerçada no sistema cultural iorubano, em sua cosmologia, também em um modo de conhecer caminhos possíveis da expansão à diversidade epistemológica na afrodiáspora. Fortalecer a memória viva de danças disseminadas desses coreógrafos e artistas que atravessam gerações e mantêm suas contribuições para profissionalização e produção de dança na Bahia. Para defender as proposições foram usadas metodologias consideradas em construção devido à escassez de estudos nesse perfil. Foram utilizadas abordagens descritiva e qualitativas (GIL, 2002) e aspectos que entrecruzam uma atitude etnográfica com Álamo Pimentel (2014). Recursos como entrevistas em documentário, jornais, revistas, acervo pessoal, experiências com Mestre King e Jorge Silva, serviram de aporte pois sou sujeito participante no processo de desenvolvimento da pesquisa. Autores que deram suporte nas articulações teóricas como Rengel (2007, 2015), Almeida (2018), Jagun (2015), Luz (2017), Nogueira (2014, 2011), Moreira (2019), Abdias do Nascimento (2019), entre outros, postulam e fundamentam conceitos e teorias pertinentes. Busco como resultados possibilidades transgressoras de novos/outros hábitos cognitivos, como sabedorias africanas aqui reinventadas e ressignificadas, que amplia o repertório de pensamento para compor e existir na afrodiáspora.

Palavras-chave: Opaxorô. Oxê. Ofá. Mestre King. Jorge Silva. Danças negras.

SILVA, Bruno de Jesus da. *Opaxorô, Ofá and Oxê: legacy, Master King and Jorge Silva's dancing narratives*. Adviser: Dr. Lenira Peral Rengel. 160 f. il. Dissertação (Master degree in Dancing) – Post- Graduation Program in Dancing , School of Dancing , Federal University of Bahia, 2020.

ABSTRACT

This master's thesis presents *Opaxorô, Ofá and Oxê*: Mestre King and Jorge Silva's legacy and dancing narratives research. I start from the notion of dancing as cognitive action of the body, that is to say, the way(s) the body (ies) knows itself /themselves, the other(s) and the world in order to think about a history of dancing that affects us. In this way, I approach *Opaxorô*, a cane symbolizing Oxalá as Master King's narrative legacy; *Ofá*, bow and arrow symbolizing Oxossi felt as a narrative of Jorge Silva biographical trajectory; and *Oxê*, a two-edged ax referring to Xangô, symbol mechanisms developed to counter social injustices. The discussion refers to our dancing, grounded on the Yoruba cultural system, in its cosmology, as well as a means to know possible ways to expand epistemological diversity in the African Diaspora. This project strengthens the vivid memory of dances spread by these choreographers and artists across generations and maintains their contributions to the professionalization and the production of dancing in Bahia. In order to underpin all the proposals, methodologies that are considered under construction were used due to the scarcity of relevant studies.. Descriptive and qualitative approaches were used (GIL, 2002) and some aspects that use an ethnographic approach as Álamo Pimental (2014) points out. Some resources, such as interviews from documentaries, newspapers, magazines , personal archives, experiences discussed by Mestre King and Jorge Silva were useful as support, since I am also a participant in the development of this research.. Theories by authors such as Rengel(2007,2015), Almeida (2018), Jagun (2015), Luz (2017), Noguera (2014,2011), Moreira (2019), Abdias do Nascimento (2019), among others underpin relevant concepts. The research results transgressive possibilities of new/other cognitive habits, such as African wisdom reinvented and resignified in Brazil, that broaden the repertoire of thinking used to compose and to be in the African Diaspora.

Key words: *Opaxorô. Oxê. Ofá. Mestre King. Jorge Silva. Black dances.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** Espetáculo *Raimundos*, 2013
13
- Figura 2** Imagem de meu abdômen. Cicatriz de uma apendicectomia
22
- Figura 3** Cena do final do espetáculo POR QUE, ZÉ? da ExperimentandoNUS
Companhia de Dança, coreografia e direção de Bruno de Jesus, 2014
52
- Figura 4** Oxalá com o *Opaxorô*
54
- Figura 5** Imagem (*print screen*) da gravação do documentário *RAIMUNDOS:
Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, em 2015 na Escola de
Dança da UFBA
55
- Figura 6** O professor João Lima na Escola de Dança da Fundação Cultural do
Estado da Bahia, em 1998
68
- Figura 7** Último aula do ano, 31 de dezembro de 2015
71
- Figura 8** *Frame* do documentário *Raimundos: Mestre King e as figuras
masculinas da dança na Bahia*
73
- Figura 9** Coreógrafo Bruno de Jesus e o bailarino Anderson Rodrigo no
espetáculo *Raimundos*, em 2013
74
- Figura 10** Denilson Oluwafemi dançando o solo *Wemba, o Feiticeiro*, com
participação especial do Grupo Omin Dudu Artes e direção do artista, no espetáculo
Alláfia Odara com direção de Clyde Morgan, Laís Morgan e Mário Gusmão, em 1989
.....
76

Figura 11	O bailarino e iluminador Anderson Rodrigo e o coreógrafo e bailarino Bruno de Jesus sendo cumprimentando pelo Mestre King em 2014 no espetáculo <i>RAIMUNDOS</i> , no Festival Internacional Vivadança em Salvador	77
Figura 12	Paco Gomes dando aula, em 2020	81
Figura 13	Oxóssi com o <i>Ofá</i>	84
Figura 14	Jorge Silva	92
Figura 15	Solo do bailarino Cristian Rebouças no espetáculo 7 da Jorge Silva Companhia de Dança	96
Figura 16	Bailarino Cristian Rebouças no espetáculo 7, 2013	97
Figura 17	Espectáculo <i>Em breve, espaço curto de tempo</i> , da Companhia Jorge Silva, apresentado na área externa do Colégio Estadual Dona Leonor Calmon, no bairro de Cajazeiras, em Salvador	99
Figura 18	Material de divulgação do <i>Tabuleiro da Dança</i> em 2014	106
Figura 19	Xangô com Oxê	111
Figura 20	Imagem com os integrantes da <i>ExperimentandoNUS Cia. de Dança</i>	120
Figura 21	Apresentação da equipe de produção <i>EPA!</i> 3ª edição, 2019	123

Figura 22	Bruno de Jesus ministrando um curso de dança no <i>Projeto NED Núcleo de Estudos em Dança</i> , coordenado pela artista da dança Dijma Matos, na cidade de Juazeiro, interior da Bahia em 2018	124
Figura 23	Idealizadores do <i>EPA!</i> Inah Irenam e Bruno de Jesus	131
Figura 24	Batalha do pagode baiano <i>EPA!</i> 2ª edição, 2018	136
Figura 25	Inah Irenam, solo <i>Pé no chão</i>	137
Figura 26	Batalha do pagode baiano <i>EPA!</i> 2ª edição, 2018	138

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Público que assistiu a programação nos espaços culturais e teatro nas 3 edições do <i>EPA!</i>	143
Gráfico 2	Inscritos na batalha de pagode Baiano <i>EPA!</i>	144
Gráfico 3	Inscritos na batalha do pagode baiano CIDADES da Bahia	145
Gráfico 4	Artistas, profissionais e técnicos envolvidos por edição	146
Gráfico 5	Quantidade de oficinas na programação	149

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	
CORPO, RACISMO E DANÇA: HISTÓRIAS NARRADAS EM NÓS	22
1.1 O CORPO É HISTÓRIA E AXÉ, O CORPO SOMOS NÓS	22
1.2 METÁFORAS, FERRAMENTAS PARA CRIAR NOSSOS MUNDOS	33
1.3 CORPO ÁFRICAS	37
1.4 RACISMO E DANÇA	43
CAPÍTULO II	
OPAXORÔ	54
2.1 TRAÇO OPAXORÍSTICO	67
2.2 TODO 31 DE DEZEMBRO, O OPAXORÔ SE FIRMA	71
2.3 RAIMUNDOS	73
CAPÍTULO III	
OFÁ	84
3.1 PENSAMENTO DE CAÇA	84
3.2 SUJEITO OFÁTICO	92
3.3 FARTURA	100

CAPÍTULO IV

OXÊ	
111	
4.1 AÇÕES OXÉTICAS	
111	
4.2 EXPERIMENTANDONUS COMPANHIA DE DANÇA	
120	
4.3 EPA! ENCONTRO PERIFÉRICO DE ARTES	
123	
4.4 IMPACTOS OXÉTICOS	
140	
AJEUM – Considerações finais	
150	
REFERÊNCIAS	
157	

Figura 1 – Espetáculo *Raimundos*, 2013.



Fotógrafo: Edwin Carvalho.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como título *Opaxorô, Ofá e o Oxê: legado, narrativas de danças de Mestre King e Jorge Silva* em uma pesquisa política-poética.

A falta de registros biográficos, descritivos e/ou outras formas de registros de produções de danças afro-brasileiras e em danças negras, justifica no acervo constitutivo, a lacuna, em se tratando do (re)conhecimento desses diversos e díspares saberes. Estes, negados pela supremacia de poder da estrutura social brasileira, foram silenciados assim como apagados pioneiros, pioneiras e protagonistas que contribuíram na produção de saber em dança.

Ao constatar, portanto, que a história da dança necessita de descrição, de biografias que contribuíram, e contribuem, para pensar e produzir saberes em dança, é importante tratar de superar desafios e enfrentamentos que se manifestam sob os efeitos dos condicionamentos econômicos, culturais, corpóreos e sociais do racismo. Esta pesquisa aborda sobre o primeiro homem a se graduar em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a primeira em nível universitário da América Latina, Mestre King, e sobre o professor e coreógrafo das danças negras contemporâneas Jorge Silva, um artista autodidata. Ambos de importância imensurável na profissionalização de muitos artistas da dança que atuaram e atuam Brasil à fora.

Sou artista da dança em Salvador, bailarino, professor de dança, coreógrafo e produtor cultural, além de programador e curador de artes negras. Formado pela Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (2010) e pela Universidade Federal da Bahia, cursei Licenciatura em Dança em (2014), Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança (2018) e Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança (2020). Fundei a *ExperimentandoNUS Companhia de Dança* contemporânea afrodiaspórica em 2008 a qual assino mais de 12 espetáculos, como diretor e coreógrafo. Em minha trajetória artística e profissional destaco minha atuação no Semiárido baiano na cidade de Tremedal (2013-2017) como professor e coreógrafo de jovens artistas no sertão. Atuei como professor e coreógrafo da companhia de dança Rodas no Salão composta por artistas em cadeirantes. Atuei como como coordenador artístico-pedagógico do

AbriU Dança na Bahia (2012-2019) com atividade de difusão, intercâmbio e formação em danças no estado da Bahia. Trajetória que apresenta interconexões com as histórias do Mestre King e Jorge Silva já que como artistas estamos em afinidade de proposições transformadoras na cidade. Essas ações me respaldam, por estar vivenciando processos de reparação e construções políticas na sociedade, uma caminhada que intenta desenvolver propostas efetivas e eficazes de construções interventivas, ecoando as vozes de sujeitos negros, enquanto protagonistas de seus fazeres.

Esta pesquisa trata de reconhecer o tanto que as biografias de Mestre King e Jorge Silva, proliferaram/proliferam seus saberes na atualidade. Intenta em reconhecer uma narrativa que anuncia, no/pelo corpo suas ações políticas, pedagógicas e meios de produção em dança como ações no mundo. Uma memória do que aconteceu e continua acontecendo capaz de nos impulsionar em engajamentos comprometidos com a democracia e enfrentamento ao racismo, com a Dança, na sociedade brasileira.

Nesta abordagem proponho *Opaxorô*, cajado referente a Oxalá, como metáfora para tratar o legado do Mestre King. O *Ofá*, arco e flecha referente a Oxossi, é sentido como narrativa de trajetos biográficos de Jorge Silva. O *Oxê*, machado de dois gumes referente a Xangô, traz o símbolo para desenvolver mecanismos contra injustiças sociais.

Debruço-me para defender o *Opaxorô*, *Ofá* e o *Oxê*, como modo de pensar, modo de conhecer caminhos de expansão à diversidade epistemológica e possibilidades transgressoras com outros hábitos cognitivos; como sabedorias africanas aqui reinventadas e ressignificadas, ampliando repertório de pensamento para compor e existir na afrodíaspóra. O *Opaxorô*, *Ofá* e *Oxê* são narrativas que compõem modos de existir, pois, são jeitos de pensar – pensamento como ação e não como algo fragmentado ou que vem depois da ação. São jeitos de pensar o corpo, no corpo. O pensamento só é possível com o corpo (NOGUERA, 2011). O corpo é o lugar de conhecer, é parte de nossa ação no mundo (RENGEL, 2007). Nada que se escreva, fale, dance, experiencie está distante ou desassociado das experiências sensório-motoras e das elaborações conceituais conjuntamente. Trata-se, de fato, de um ato sensório-conceitual, vivência do conceito no corpo.

Como proposta de construção de pesquisa, elaboro um percurso que reconhece as afetações a todo instante sem perder de vista as constantes transformações no corpo. Uma vez que intento um novo/outro hábito cognitivo, isto é, modos de educar/ensinar/aprender/conhecer. Por ser sujeito implicado na pesquisa e a entendo enquanto corponectiva (RENGEL, 2007), ou seja, *corpomente, razãoemoçãoosensação* juntos. Argumento que desconsiderar as minhas relações no tecido de construção desta pesquisa seria um suicídio epistêmico.

O racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) e o epistemicídio (CARNEIRO, 2005) compuseram e compõem o projeto colonial de negação de saberes africano-brasileiros e impediram que o conhecimento da nossa história e o reconhecimento da nossa ancestralidade (OLIVEIRA, 2007) fossem, e sejam, uma via de compreensão dos nossos modos de vida na afrodíaspóra. Os elementos do complexo filosófico iorubano *opaxorô*, o *ofá* e *oxê* com suas especificidades, territorialidades conceituais, políticas e poéticas, carregam histórias e caminhos próprios de contextos e linguagens que extrapolam a proposta desta dissertação. Resignificar e reconfigurar elementos na afrodíaspóra significa também enfrentar o racismo, a desvalorização nos espaços hegemônicos da dança.

O Brasil ser território de coparticipação de construções culturais de povos africanos, em travessia pelo Atlântico, legou ao país inúmeras percepções de vida que nos compõem, enquanto artistas negros na diáspóra. Ford (1999) ressalta que diáspóra é um termo geralmente usado para indicar o deslocamento forçado de milhões de africanos de suas pátrias, durante os muitos e muitos anos de tráfico de pessoas pelo oceano Atlântico. Temos diáspóra africana pelo mundo, no mundo. É possível que nomear tais narrações consolide um compromisso capaz de avançar frente às generalidades comuns no que tangem as africanidades do corpo negro que dança em Salvador. Com a legitimação do racismo fora negado, ou tolhido, a nós negros diante da humanidade a condição de produzir conhecimento.

A noção de lugar de fala, desenvolvida por Djamila Ribeiro (2017) atribui destaque ao lugar social que os sujeitos ocupam em uma lógica de dominação e opressão ou nas próprias relações de poder. Refere-se a condições sociais que autorizam e negam a legitimidade de se produzir conhecimento. Almeida (2018) e Fanon (1967) afirmam que a ciência tem o poder do discurso de autoridade no

campo acadêmico como mecanismo de manutenção da estrutura do racismo na sociedade. Nesta perspectiva, ter convivido anos com Mestre King, fosse como aprendiz das suas aulas e atividades; fosse por partilhamento em conversas, informações e, principalmente, durante dois anos, gravando o filme documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia* – do qual assino a direção é/foi transformador ao corpo, a mim.

Como artista negro baiano estou implicado nessas experiências e narrativas, mesmo com suas distâncias e lacunas sobre a história da dança afro-brasileira. Não só tive Mestre King e Jorge Silva pela particularidade de serem professores e coreógrafos, e como inspirações de ações desenvolvidas por seus trajetos artísticos profissionais; como também pela multiplicação de seus alunos que alcançaram a: professores, dançarinos e coreógrafos e daí fizeram e fazem parte do meu, e de muitos outros e outras, processo formativo em dança. Minha trajetória e construções artísticas e profissionais têm um olhar de reconhecimento e valorização de memórias históricas da dança. Lakoff e Johnson (2002) nos mostram que a forma na qual significamos as nossas experiências determinam nossos pensamentos e ações que são partes de uma mesma conexão (corponectiva), um processo de pensar/fazer/sentir/elaborar do corpo.

Todas as histórias me fazem quem eu sou. Mas insistir só na história negativa é simplificar minha experiência e não olhar para muitas outras histórias que me formaram. (ADICHIE, 2019, p. 26)

Essas histórias, são narrações de legados, experiências, de produção de saberes em dança que interfere na sociedade, negados pelo projeto colonial e racista.

Adichie (2019) diz que os nossos saberes, nossos conhecimentos são construídos pelas histórias e quanto maiores forem as narrativas e diversas, a nossa compreensão sobre muitos assuntos serão mais completas. O professor Kabengele Munanga (2018) nos explica que um povo sem história é um povo que não tem passado, não tem memória, não tem presente nem futuro. O jurista e professor Adilson Moreira contribui ao afirmar:

[...] estamos aqui diante de um problema que possui uma natureza epistemológica: estar em lugar social específico faz com que o mundo seja apreendido a partir de uma posição cognitiva particular (2019, p. 27)

Ser negro na diáspora e narrar nossas próprias histórias é ser canal de voz de um povo a quem fora negado sua memória e é por onde devemos construir nossas existências.

Refiro-me a danças negras como práticas de danças e expressões da diáspora africana no contexto brasileiro. Elas implicam aspectos políticos, de enfrentamento ao racismo estrutural no qual as danças afro foram e são folclorizadas e denegadas enquanto campo artístico de produção de saber e desenvolvimento da vida em sociedade. A denominação Danças Negras na pesquisa, é referenciada a partir da definição do artista pesquisador senegalês Patrick Acongy. De acordo com ele, a construção e busca das inspirações de coreógrafos negros em diversas técnicas, vocabulários, estéticas que vão expressar suas “negritudes” é um dos caminhos para compreensão de dança negra. Acongy (2017) sugere a expressão no plural, afirmando “danças negras” no sentido de ampliar os conceitos e entendimentos da diversidade de danças de artistas negros e negras e inúmeras estéticas de artistas descendentes de África em suas diásporas, que a reinventam e constroem outras muitas possibilidades.

Então qual é a minha definição de danças negras? As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! Elas não são monopólio do continente africano, nem dos africanos da África. As danças negras também são produto de todo artista que possua um vínculo de descendência com a África e que se inspire, seja materialmente, seja espiritualmente, no continente africano. Elas não são produzidas apenas por negros ou para os negros! (ACONGY, 2017, p. 152)

A esta pesquisa concerne, também, a necessidade de ampliar e incluir investigações e produções de artes negras e afrodiaspóricas no campo de desenvolvimento da dança, educação e produção cultural, como proposta

antirracista, além de compreender questões pautadas no racismo estrutural abrangendo da economia aos processos históricos, quando violentam corpos negros na sociedade. Uma busca de uma revolução epistêmica, política de produção intelectual capaz de restaurar a condição humana, de nós negros, que como sujeitos históricos fazemos parte das dinâmicas sociais vigentes. São inspirações que incitam práticas que se entrecruzam com o continente africano.

Cada capítulo apresenta um percurso em seu ambiente e em seu aspecto metodológico. Foram utilizados diferentes procedimentos metodológicos, cujas abordagens descritiva e qualitativa (GIL, 2002) contemplam aspectos que entrecruzam uma atitude etnográfica, referenciada no texto do professor Álamo Pimentel (2014). Com a contribuição de José Gil (2002) foi trabalhado a pesquisa documental, com busca em jornais, revistas, acervo pessoal, junto à revisão bibliográfica e experiências com Mestre King e Jorge Silva, e depoimentos de autoria pessoal considerando ser sujeito participante no processo de desenvolvimento da dissertação. Autores nucleares de referência da pesquisa foram: Almeida (2018), na abordagem do racismo estrutural; Oliveira (2007) colabora com a proposição da filosofia da ancestralidade, para se pensar o corpo ancestral; Jagun (2018) traz argumentação e compreensão da filosofia e religiosidade africanas; Luz (2017) ajuda a pensar a importância da presença histórica e cultural do negro na construção de identidade brasileira; Noguera (2014, 2011) amplia o conceito de afroperspectividade; Moreira (2019) contribui com abordagem *Pensando como um negro, ensaio de hermenêutica jurídica*; Abdias do Nascimento (2019) cria e dá suporte com Quilombismo; Rengel (2007, 2015) para se pensar o modo cognitivo de comunicação do corpo por procedimento metafórico faz perceber que metáforas não são meras figuras de linguagem verbal. Elas (se) inscrevem no corpo, de modo consciente ou não.

No primeiro capítulo, intitulado **Racismo, dança e corpo, histórias narradas em nós**, trato de noções de corpo e de cognição a partir de aspectos das ciências cognitivas, com referência em ancestralidade africana e perspectivas diaspóricas. A abordagem explorada é a de cognição como um processo em que corpo e mente não são separados e a de corpo e ambiente vinculados em troca constante, ressaltando a importância de um conhecimento histórico a partir da presença africana no Brasil, principalmente da filosofia iorubana.

O segundo capítulo, intitulado **Opaxorô**, trata do legado de Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King e considerado um precursor da dança afro-brasileira com uma narrativa pautada no *opaxorô*. O *Opaxorô* é um cajado sagrado do candomblé, simboliza a experiência disseminada e a sabedoria. Simboliza a memória viva de suas danças disseminadas que atravessam gerações. É evidenciada ainda a sua linhagem na presença de dançarinos, majoritariamente, negros, denominados *Raimundos*. Tanto como parte da minha pesquisa quanto como dançarino e coreógrafo, tenho desenvolvido trabalhos sobre a trajetória de Mestre King.

O terceiro capítulo é intitulado **Ofá**. Fundamenta o elemento de Oxóssi, *ofá*, arco e flecha como uma ação para uma narrativa que traça aspectos biográficos do coreógrafo e professor de dança Jorge Silva como sujeito de conhecimento em dança e seus engajamentos e ações que contribuem na formação e profissionalização de muitos artistas da dança na cidade de Salvador, assim como realizações de projetos e um repertório imensurável de espetáculos de dança como ações políticas.

O quarto capítulo é intitulado **Oxé**. Fundamenta o *oxé*, elemento de Xangô, como uma ação de enfrentamentos, reivindicações antirracistas e combate às injustiças sociais/culturais, no que tange à produção em dança em Salvador. Analisa o *EPA! Encontro Periférico de Artes* como um mecanismo de produção de artes negras e de periferia como uma plataforma de engajamento de economia criativa que tece rede com artistas de estados brasileiros.

CAPÍTULO I
CORPO, RACISMO E DANÇA: HISTÓRIA NARRADAS EM NÓS

Figura 2 – Imagem de meu abdômen. Cicatriz de uma apendicectomia.



Fotografia: Shai Andrade.

*Conhecimento é fortuna,
Arte é grande riqueza,
Ter fé é viver em paz,
Esperança é ter certeza.*

1.1 O CORPO É HISTÓRIA E AXÉ, O CORPO SOMOS NÓS

O que é corpo? Quais entendimentos tenho do corpo? Podemos defini-los? Posso falar sobre o corpo, de como ouvi ou li em muitos lugares? Posso falar do que aprendemos sobre as muitas definições de corpo aleatoriamente ou não? O que sei sobre o corpo? O que sabemos do corpo? O que me disseram e me dizem do corpo? O que meu pai e minha mãe me ensinaram sobre o corpo? Como a história da dança vê o corpo? Como o corpo sente a história da dança? O que o precursor da dança afro-brasileira Mestre King e o coreógrafo das danças negras Jorge Silva nos ensinou e nos ensina sobre/com o corpo?

Muitas indagações.

Inicialmente me olho no espelho, em seguida abro o *notebook* e reflito questões, sobre o que sinto e acredito ser o corpo. Busco uma forma de compor uma narrativa, um modo de abordagem com os postulados subsequentes e trazer para esta discussão contribuições para compreensão do corpo, a fim de tratar de uma dança negra na Bahia.

O corpo é fogo, são as chamas que dão vitalidade. A energia que nos dá a febre que é viver. O fogo é corpo, pois estamos em movimento para manutenção de nós, vida. O fogo é combustível que libera o calor e luz. O corpo é brasa. Ele é o estado sólido, pois ele é interação entre a combustão e ser concreto no mundo. O corpo é o mundo. O corpo é química, estudo científico de sua constituição. Composto por elementos químicos diferentes. O corpo é uma descarga elétrica na atmosfera, como um raio que é produzido por determinadas nuvens com excesso de carga eletrizada. O raio é a transmissão de eletricidade, tensão, gerando relâmpago e trovão. O corpo é Xangô, porque Xangô é fogo, uma divindade cultuada nas religiões de matrizes africanas. Responsável por raios e trovões, divindade da justiça e protetor dos intelectuais, rei da cidade de Òyó na Nigéria, na África ocidental, onde estão os povos iorubás. Xangô é fogo, gases em altas temperaturas em reação de dióxido de carbono e água. Xangô é justiça, o senso de

justiça. O corpo também é faísca, é o lugar que produz a faísca, mas o lugar que sente o calor e queima.

O corpo é física, a ciência que estuda a natureza e fenômenos de suas estruturas, sistemas e múltiplas funções mecânicas, físicas e bioquímicas. Somos partículas elementares. O corpo é ginga, um maneio para driblar as adversidades da vida, um jeito de percorrer caminhos, Exu. O corpo é uma forma em constância de ser conectado com o mundo. O corpo é biológico, é átomo e molécula. O corpo é organismo vivo, pulsa no *okan*, coração em iorubá, porque ele sente. Ele batuca em suas ondas eletromagnéticas. Vibra em uma coreografia muscular por bombeamentos sanguíneos. O corpo é encantamento. O corpo é dor. O corpo é desencantamento. O corpo é *ilu*, instrumento musical, um tipo de tambor para rituais afro-religiosos. Esse tambor é batimento cardíaco. Ele nos mantém vivos.

O corpo são várias definições. Falar do corpo não é só o tratar como uma máquina de carne e osso. O corpo é complexo. O corpo é energia. O corpo é natureza e cultura Mendes e Nóbrega:

Corpo, natureza e cultura se interpenetram através de uma lógica recursiva. O que é biológico no ser humano encontra-se simultaneamente infiltrado de cultura. Todo ato humano é biocultural. (2004, p. 130)

O corpo é a própria cultura. O corpo é a própria natureza. O corpo é a conexão do *orum*, céu, e *aye*, terra. O corpo é onde a dança acontece.

Deixar as várias definições do corpo serem provisórias e/ou em movimento nos permite perceber que o corpo é conhecimento constante. Um sistema complexo de subjetividade, de objetividade, espiritualidade em atravessamentos recíprocos corpo e cultura, manifestando suas histórias, memórias e suas capacidades de redimensionar seus contextos.

O corpo é ciência. O corpo é um campo de produção de saberes, de epistemologias desse corpo que é físico, químico, biológico, cultural que se dá a história, que faz história, que se constrói no universo, que é filosófico. O corpo é um tecido bordado com búzios onde crianças brincam. Essas crianças são *erês*. As

crianças são sabedoras de uma ciência poderosa. Renovação dos corpos que estão por vir.

O corpo é alguma coisa. O corpo é também mistério, de onde podemos e não podemos desvendar muitas coisas que a ciência e campos de estudos ainda não desvendaram. O corpo é o lugar de acontecimentos, ou talvez o não lugar. Talvez um *ajeum* (comer juntos) de coisas para tentar compreender o corpo ou para não definir, sobretudo para dizer que o corpo é fartura, uma complexidade e um infinito de conhecimento e desconhecimento. O corpo é alimento. O corpo é ancestral, testemunha e atualizador do passado e artífice do presente e futuro em conexões não só dos nossos antepassados, mas enredos do hoje que nós construímos ontem. O hoje será ontem e o amanhã também o hoje. O corpo é história. Uma interminável fonte de símbolo.

O filósofo e professor carioca Renato Nogueira (2011) diz que o pensamento só é possível com o corpo. A professora e pesquisadora Lenira Peral Rengel (2007) nos fala que o corpo é o lugar de conhecer, é ação no mundo. Babalorixás e lalorixás, sacerdotes e sacerdotisas de religiões de matrizes africanas, quando fazem um processo de limpeza espiritual em uma pessoa, fazem no corpo com o corpo. Danças, cantos, rezas, ervas, banhos e cantos são realizados simultaneamente. "Tudo acontece quando um corpo se entrega às rezas e ao acontecimento que é pré-existente" (MACHADO, 2017, p. 101).

Debruço-me para narrar e dissertar acerca de uma dança negra baiana. Parto da noção da dança como ação cognitiva do corpo, isto é, da dança como modo de o(s) corpo(s) conhecer a si mesmo, aos outros, ao mundo, para pensar uma história da dança que nos afeta. "Um corpo que vivencia e narra histórias ancestrais repletas de complexidades numa forma de linguagem da sua entidade protetora do dono de sua cabeça" (MACHADO, 2017, p. 101). Uma história da dança que se dá no corpo e é ação no mundo, que aborda o legado de Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King, precursor da dança afro-brasileira, e o professor e coreógrafo de danças negras contemporâneas Jorge Silva Borges.

Cognição é o processo de conhecer, adquirir conhecimento. Forma de aprender. A etimologia do termo cognição vem do *cognoscere*, que significa adquirir conhecimento. A pessoa é capaz de aprender, refletir suas ações, de dançar, criar

cultura, símbolos e lidar com eles (RIBEIRO, 2015). Nesta perspectiva da cognição, estamos a todo tempo em processo, aprendendo, alimentando-nos e aprendendo a nos alimentar. Alimentar-se é uma ação é um processo cognitivo, envolve uma complexidade que se dá no corpo. Dançar é uma ação no mundo, ou seja, dançar é alimentar-se. A dança constrói histórias, produz saberes diversos. Esses saberes são alimentos, constroem os corpos e constroem histórias, mantêm a vida em constante movimento.

As danças desenvolvidas por Mestre King e Jorge Silva são ações cognitivas, instituem relações, produzem outros e muitos saberes. Danças que afetam o corpo em seus modos de ser desenvolvidas e produzidas. Disseminam e são disseminadas por meio de suas ações que envolvem alimentos, relações culturais, sociais e políticas, gerando e produzindo conhecimento em outros corpos dançantes, corpos esses de artistas negros que contribuíram e contribuem com a produção de conhecimento em danças negras na Bahia.

As ciências cognitivas por volta dos anos de 1940 redimensionaram debates e pesquisas e estudos de compreensão do que se denomina de mente humana. As ciências cognitivas reúnem áreas da biologia, da filosofia ecológica, ciências da computação, sociologia, psicologia, neurociência, antropologia cognitiva entre outras. Segundo Greiner (2010) no campo da cognição as pesquisas foram ganhando mais complexidades com relação aos níveis de descrição de dentro e fora do organismo. A natureza do corpo e seus modos de organização em relação ao ambiente continuaram ainda mais evidenciadas, abrangendo um campo complexo e vasto entre cientistas, filósofos, historiadores, nas pesquisas, para reconhecer a função do corpo como modo de conhecer. Greiner (2010) discute a percepção como ação cognitiva em *Princípios da experiência: as aptidões profanadoras do organismo*. Apresenta um debate entre estudiosos das ciências cognitivas como António Damásio, Mark Johnson, Alain Berthoz, Merleau-Ponty entre outros, reconhecendo que mente e corpo não são duas coisas separadas, mas sim um processo único. Afirma também que significado, linguagem e pensamento são atividades corporais, padrões de processos sensório-motores e das emoções. A autora explica que nosso perceber é determinado pelo que conhecemos, pois o que fazemos, ou estamos prontos para fazer, são ações que abrangem e/ou são relacionadas com nossos processos de memórias, conceitos,

linguagem, experiências sensório-motoras, entre outras instâncias das quais somos feitos(as).

Para efetivar a compreensão de entender que corpo e mente não são duas instâncias separadas, a professora e pesquisadora Lenira Peral Rengel (2007) conceitua corponectividade. Segundo a autora a cognição é uma ação corponectiva, uma ação que é integrada em “corpomente”, de partida. Uma forma de compreensão da não fragmentação entre corpo e mente. Somos “corpomente”, por isso quando nos referimos ao corpo, estamos nos referindo a nós, a pessoas, por mais diversas que sejam.

Um processo como o da cognição é corpo, é um *embodiedaction*/ação corponectiva (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1993; THOMPSON, 1996). O termo corponectiva enfatiza que há um corpo com capacidade sensório-motora e, muito importante, essas capacidades englobam e fazem parte de um contexto biológico, psicológico e cultural. O termo ação enfatiza que os processos sensórios – motores, percepção e ação são inseparáveis da experiência da consciência e, em um sentido mais amplo, dos processos da cognição. (RENGEL, 2007, p. 69)

A partir do que Rengel postula de corponectividade, podemos pensar na relação deste corpo que somos nós e que está relacionado e/ou corponectado com a sociedade, cultura e as histórias (que se dão no corpo, e suas relações com o universo), contextos nos quais interferimos e que, simultaneamente, interferem em nós. Há, portanto, uma troca com o contexto no qual estamos inseridos, em constante percepções, sentidos, pensamentos, ações, nossos modos de ser e existir. O nosso pensamento, nossos sentimentos são afetados pelo que acontece ao nosso redor. Rengel (2007) nos explica que a cognição está relacionada ao ambiente, ao contexto em que estamos. Essa abordagem nos faz pensar como a diáspora africana no Brasil nos transforma. Como a diáspora nos alimenta, possibilita nos conhecermos melhor, e nos alimentará ainda mais, uma vez que ao compreender que o corpo conhece e gera conhecimento, esse conhecimento precisa ser assentado em valores, filosofias e modos africanos e afrodiaspóricos, enquanto corpos negros educados e corponectados a saberes ocidentais e eurocentrados.

A partir do campo da cognição e especificamente a corponectividade postulada por Rengel (2007), a noção de integralidade de corpomente, que confronta o dualismo, está focada nesta pesquisa pelo entendimento da cognição, modo de conhecer, redimensionado a partir de um corpo negro. Por compreender a corponectividade precisamos reelaborar o contexto de diáspora e danças negras, pois os padrões coloniais instituem uma forma de conhecer eurocêntrico e ocidental, cuja estrutura regida por aspectos da colonização e os sistemas que os compõem, tais como: língua, símbolos, domínio de instâncias do estado, como economias, poder judiciários dentre outros, interfere no cotidiano social destes sujeitos cercados desde a escola: do sistema educacional, padrões estigmatizados pelos meios de comunicação como telenovelas, propagandas, entre outros. Esse é um processo, que de modo amplo, é construído o corpo negro em seus processos cognitivos, sem que sejam possibilitadas voz e oportunidade de conhecer a si mesmo em relação à sua ancestralidade e às culturas africanas hegemonicamente silenciadas.

Para o professor e pesquisador Márcio de Jagun (2018) a noção do corpo, no complexo da cultura iorubá, parte de alguns princípios como o de temporalidade, no que tange a uma relação sincrônica com o tempo, ou seja, acontecimentos se desenvolvem em simultaneidade em espaços e situações distintas. Explica o autor que os fatos acontecem paralelamente no mundo e no mundo dos ancestrais. Ele diz que os homens são descendentes diretos de seus orixás, sendo a ancestralidade um elo, uma conexão entre o homem no presente e no passado. Uma instância de acontecimentos conjuntos, na qual, por exemplo, dançar é celebrar, é ritual, unindo os vivos aos outros planos ancestrais. Aspectos que refletem profundamente sobre o corpo que age corponectado (corponectivamente/mentecorpo conectado) em suas relações na natureza e cultura. O professor Eduardo de Oliveira (2007) afirma em uma das definições de ancestralidade como intermediadora do corpo, não como voltar ao passado, mas como atualização da tradição, de traçados, de anterioridade de construção do tempo. Ao afirmar a ancestralidade como uma categoria analítica, Eduardo de Oliveira nos diz que a mesma se nutre de experiências afrodescendentes e africanas para compreender a experiência em uma polivalência de sentidos e de interpretação às várias esferas da vida do negro brasileiro. Adverte que o corpo

ancestral está fundamentado na vivência e reconhecimento referenciado no território do continente africano e no território brasileiro africanizado. O autor postula que os sentidos podem partir de uma relação entre a cosmovisão com a qual o sujeito negro se conecta junto às divindades ancestrais e seus descendentes. Tratando de dinâmicas, por exemplo, como as religiões de matrizes africanas no Brasil. A cosmovisão, segundo o autor, reúne princípios e valores a partir das dinâmicas civilizatórias africanas. Completa afirmando que ancestralidade vem protagonizar a construção cultural, histórica do negro no Brasil.

Nessa perspectiva, os afrodescendentes na afrodíaspóra estão corponectados com suas relações históricas que concebem seu universo e modo de existir, quando convocada a sua ancestralidade. Convocar sua ancestralidade, parece ser consonante à postulação de Rengel (2007) quando o modo cognitivo de comunicação do corpo, por procedimento metafórico, faz perceber que metáforas não são meras figuras de linguagem verbal. Elas inscrevem no corpo, de modo consciente ou não, ou seja, a ancestralidade é a relação de convocação da memória e princípios e valores africanos que compõem corpos negros na diáspóra africana. Um corpo negro que se ressignifica e reconfigura modos de ser e sentir em relação ao seu contexto. Configuram concepções de si enquanto sujeito negro e negra. Um sujeito negro corponectado a suas memórias e construções de vida e comportamentais.

Segundo Jagun (2018) a ancestralidade é pautada nas relações integradas, na forma de se relacionar e agir politicamente, enquanto organização religiosa, política, cultural. Em seus rituais e relações interpessoais, como a oralidade, pois, a filosofia iorubana não a concebe separadas. Assim os autores em seus contextos, parecem firmar conexões consonantes. Logo, o modo cognitivo do sujeito negro precisa ser levado em consideração com sua relação ancestral, pois em uma sociedade racista, seus valores ancestrais são reduzidos, aniquilados, silenciados. Pelo fato de suas produções de saberes e modos de se relacionar com a cultura e história serem ações que constroem sujeitos em uma sociedade denegada de pensamentos de um povo. Nesse sentido, a ancestralidade e a corponectividade se relacionam como modo cognitivo de respeitar a produção de saberes e pensamentos do sujeito negro.

Enfatizo, portanto, pensamento como ação e não como algo que vem depois da ação. Essa noção interessa à abordagem desta dissertação, como a não fragmentação do corpo, pois este somos nós, integradxs. A noção de corpo de um pensamento africano e afrodiaspórico argumentada até então, com estes aspectos das ciências cognitivas contribuem para pensarmos o “corpo nós”.

As ciências cognitivas apresentam várias abordagens, pois são um campo vasto de estudos e pesquisas. São uma fartura de abordagens acerca de modos de operar do corpo (mente), ou seja, da pessoa e nos alimenta. Não se pretende aqui, dar conta da complexidade que envolve a cognição e suas diferentes abordagens ao longo da história.

O axé pode ser um pensamento de corponectividade para se pensar o corpo. A palavra axé, *Asè*, termo em iorubá significa força vital. Energia positiva, boas vibrações, saudação aos orixás e uma forma de se referir a alguém desejando positividade. Com a definição do termo *asè* podemos perceber que a palavra é uma ação agindo no corpo. Percebamos que o termo/ação é uma invocação de boas vibrações e força. Essa força se dá no corpo. Uma conexão que acontece no *Ara*, corpo em iorubá. A noção de corponectividade postulado por Rengel (2007), e a noção iorubana de *asè* não separam *orí* (cabeça) do *ara* (corpo). Pensar o corpo nesta perspectiva amplia as possibilidades de compreender a história que se dá no corpo, ou seja, no *ara*.

O babalorixá Márcio de Jagun (2018) diz que para o povo iorubá, a palavra é sagrada. Jagun explica que o Deus Supremo, *Olorum*, soprou vida nos corpos, e quando falamos exaltamos o hálito, o sagrado, porque a palavra tem *asé*. A palavra tem poder. A força/ação soprada e transformada em vento desencadeia nossos processos cognitivos.

O intento é refletir, portanto, os corpos, as pessoas e, no caso desta pesquisa, Mestre King e Jorge Silva e o que infere abordar a cognição enquanto campo de estudos para corpos negros na afrodiáspora.

Importante refletir como o corpo negro conhece e gera conhecimento com suas interconexões ancestrais na diáspora, construindo modos de existir por meio de retomadas de valores filosóficos e conversões próprias, enquanto sujeitos negros quando se relaciona com suas histórias, passado no presente,

especificidades como concepção de mundo e saberes próprios de seus povos e descendentes.

As religiões de matrizes africanas, a cosmovisão africana e a noção da filosofia iorubana, não entendem a concepção de corpo fragmentado. A noção de corponectividade é um modo de compreensão corpo/mente/espiritualidade/materialidade/*orun/aiye/ori/ara*/natureza que é ancestral nos povos africanos, como os iorubás. "É o corpo da natureza que dará o corpo à vida" (OLIVEIRA, 2007, p. 220). A relação com o mundo, conexão com a natureza é princípio da vida. Eles agem juntos, uma noção de constante, construções que movimentam a vida. A ancestralidade e a natureza esboçam o corpo conectado no fato de existir, em relação à diversidade que é parte de construção do corpo que sente o mundo. O corpo dança, entrelaça-se em ações, junção para manter-se vivo. As forças da natureza precisam ser conectadas para que tenham vida. Oliveira, quando nos diz que as divindades dos panteões dos orixás iorubanos são corpo naturais, postula que sem a integração constante agindo ao mesmo tempo não teríamos vida. "Ogum é corpo ferro; Xangô o corpo pedra; Oxossi o corpo mata; Ossaim o corpo erva; Yansã o corpo fogo; Oxalá o corpo ar; Oxum o corpo água; Yemanjá o corpo mar" (OLIVEIRA, 2007, p. 220).

Uma vez, reafirmando, que a noção do corpo que somos nós, não é fragmentada, as abordagens teóricas e conceituais até então apresentadas se entrecruzam. Importante pensar nas contribuições que se complementam. Os campos de estudos se ampliam em novas/outras abordagens e sentidos. Compreender o corpo, a nós, como uma rede de alimento a ampliar nossas concepções de mundo, para perceber, sentir nossas ancestralidades, sabedorias e ciências de pensamentos africanistas para ampliar o conhecimento africano e afrodiaspórico. Importante ouvir os mais velhos como nossas avós, as Mães de Santo, os Pais de Santo, as crianças, os cientistas, os professores e professoras e nós pesquisadores. Todas e todos nós, corpo, *ara*, corpos, produzimos conhecimento. Todas essas formas de produzir conhecimento demonstram a complexidade que somos. Neste sentido o corpo é testemunha, ele é a presença. Estou falando de corpo, pessoas, nós, sujeitos de nossas próprias histórias, inter-relacionadas com muitos repertórios, sobretudo, o legado africano reconfigurado e reinventado, principalmente as contribuições dos povos iorubás no Brasil, na

culinária, nas vestes, música, dança, escritas entres outras. O pensamento africano está inscrito nos corpos dos afrodescendentes e ascendentes, como nos diz Oliveira (2007). Podemos dizer que nós, o corpo, somos construções históricas de muitas experiências.

É preciso ler o texto do corpo para vislumbrar nele a cosmovisão que dá sentido à história dos africanos e afrodescendentes espalhados no planeta. Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. (OLIVEIRA, 2007, p. 101)

O corpo, como dito anteriormente, é testemunha. Testemunha de si mesmo no mundo. Ele é a construção de muitos textos que por vez até se confundem com o que está inscrito pela dinâmica produzida por contextos que o assassinam em vários aspectos, e/ou redirecionam o saber ancestral para o silenciamento de um povo/cultura, por exemplo. Porém, quando invocamos os olhares, o sentir das vibrações africanas, afrodiaspóricas, o *ilu*, o tambor, o que se inscreve e o que se lê, se transformam. É o alimentar-se como processo cognitivo, vislumbrado na cosmovisão africana como nos diz Oliveira (2007), que vai interferir na construção do corpo, pois o pensamento africano amplia o modo de ser/sentir/existir. Promove mais ginga na relação com a cultura, com o mundo, com suas formas de se relacionar. Em nossas vidas a cosmovisão africana, como completa Oliveira, dará mais sentido a nós afrodescendentes.

Esta pesquisa narra uma história da dança baiana tratando o corpo a partir de três insígnias que são o *Opaxorô*, *Ofá* e *Oxê*. Estas ferramentas criam mundos, e só farão sentido se entendermos o corpo na perspectiva de corponectividade e no sistema cultural iorubano, assim como nas práticas de religiões de matrizes africanas no Brasil. Essas ferramentas fazem parte da cosmovisão que dá sentido a histórias entrecruzadas de danças produzidas por Mestre King e Jorge Silva, pelo que foram afetados e o que afetaram em seus caminhos.

Nesta abordagem, a noção de corponectividade e noção do corpo afro-perspectivada contribuem para compreendermos o corpo, a *ara*, que somos nós. As

questões da África e afrodiáspora afetam o corpo, afetam as pessoas, afeta-nos, seja por aspectos das religiões de matrizes africanas, do pensamento africano e/ou sua cosmologia. Ao referenciarem e permitirem outros modos de afetação no corpo para pensar uma história das danças negras, produzirão novos/outros hábitos cognitivos. Apresentar outras/novas abordagens é extremamente necessário para ampliar as noções de corpo, principalmente estes corpos negros na afrodiáspora. Neste contexto conhecer pode ser a manipulação por convenções regidas por uma relação de poder, em uma sociedade com um projeto colonial de injustiça cognitiva, isto é, pode ser negada uma forma de conhecer, injustamente, por valores de dominação, pulverizadas na cultura ocidental. Sendo o corpo lugar de pensamento, tem um papel fundamental na sua relação com o mundo, estarmos em constantes transformações e estarmos fazendo história, estas precisam ser contadas, conhecidas e geradas.

1.2 METÁFORAS, FERRAMENTAS PARA CRIAR NOSSOS MUNDOS

Quais caminhos percorro para falar uma dança negra baiana? Sou filho de Henrique Bispo da Silva, pescador do bairro do Rio Vermelho em Salvador, e Marita de Jesus vendedora de milho no bairro da Chapada do Rio Vermelho, também em Salvador. Como falar das nossas histórias? Por momentos, durante esta escrita, as mãos ansiosas rascunhavam – em um caderno de cor parda e um pedaço de lápis quebrado – uma coreografia riscada de letras e palavras e com muita velocidade contavam história. Esta que está agindo. No momento em que as mãos digitavam no *notebook*, tentava responder as perguntas: como falar das nossas danças? Como falar de uma narração de dança? Quais ferramentas podemos usar para contar sobre nós/corpos no mundo? Lembrei de meu pai. Ele chegava da pescaria e imediatamente começava a tratar o peixe. Usava um pedaço de madeira com pregos enfiados para descamá-los. Um instrumento criado por ele para acelerar e facilitar o processo de tratar o peixe. O velho Henrique olhava para o mar e me dizia se na semana iria chover ou trovejar ou relampejar, embora eu, filho de Xangô, tivesse medo do trovão e do raio. Henrique olhava para os movimentos das ondas e fazia uma sábia leitura com experiência de anos, muitos anos, vivendo como pescador na praia do Rio Vermelho. O mar era como os olhos marejados de Yemanjá, um mecanismo que meu velho pai informava para a família sobre a chuva

e se haveria possibilidade de ir pescar naquela semana. No momento de lembrança dessa história, pensei, foi uma experiência única, pois meu pai construiu ferramentas, tecnologia para sua relação com o mundo, com a natureza. Criou ferramentas para criar seu mundo interferindo em outros mundos.

Continuo a indagar quais ferramentas posso criar ou crio mundos? No dicionário Aurélio (FERREIRA, 2010), ferramenta é um substantivo feminino que significa conjunto de instrumentos e utensílios. Em Latim, ferramenta é uma palavra plural que significa conjunto de instrumentos de ferro. Em iorubá ferramenta é *Ohun-onà* ou também ferro. Sabemos que o elemento ferro é um metal e apresenta propriedades magnéticas. O ferro é conhecido e utilizado desde a antiguidade, sua utilização é vasta em função de ser um metal barato e resistente, principalmente pela oxidação do oxigênio no ar. Todavia, está presente em inúmeras estruturas metálicas nas construções que nos cercam. Podemos dizer que somos cercados de ferramentas e o corpo é mundo. O ferro é Ogum, guerreiro da comunicação metalúrgica entre os homens na filosofia iorubana. Olhar para inúmeras definições do termo ferramenta, torna ainda mais amplo a noção, estratégias e possibilidades para se pensar com quais delas compor um pensamento para se falar de uma dança negra baiana.

Narrar uma dança negra pelo viés cognitivo é abordar as implicações de conhecimentos da África e afrodiáspora brasileira para que possamos entender o quanto estas questões afetam o corpo, nos afetam, afetam o mundo e o contexto em que as pessoas vivem. Sabemos que o Brasil é uma diáspora africana e nos fora negado pelo projeto colonial e de dominação, inclusive dominação epistemológica, dominações cognitivas acessar nossas histórias, conhecimentos e saberes africano-brasileiros. Por séculos, nossa história não foi contada por nós, o que gerou estereótipos, distorções e silenciamento, explica Pereira (2012).

Enfrentamentos históricos, tal como o racismo, que fazem parte do meu cotidiano, associados à minha atuação como coreógrafo, bailarino e pesquisador de dança, principalmente por ser negro soteropolitano, fazem-me conhecer e reconhecer esses modos de ver/sentir o mundo e compreender epistemes da cultura negra, da cultura afro-brasileira como construção do saber e existir. Lakoff e Johnson (2002) afirmam que a categorização dos objetos e das experiências é fundamental para que possamos compreender o mundo e agir nele de maneira a

fazer sentido para nós. Portanto, a forma pela qual significamos as nossas experiências determinam nossos pensamentos e ações. Entrecruzar histórias pessoais nesta pesquisa é compreender-me com sujeito histórico.

A metáfora é um recurso cognitivo do corpo. Um processo de conhecer. Lakoff e Johnson (2002) afirmam que compreendemos o mundo por meio de metáforas. A metáfora não está simplesmente nas palavras que falamos, está na própria forma que concebemos o mundo. Ao emitirmos uma metáfora linguística ou realizarmos uma metáfora gestual, elas são ações, geradas no corpo. O *Ofá*, é um arco e flecha, usada pelo caçador, é uma experiência em um contexto especificamente da caça. O *opaxorô* é o elemento de sabedoria que produz legado. Caminhos percorridos pelo mais velho, responsável por promover experiências aos seus filhos, irmãos, família e sua comunidade. O *Oxê*, um mecanismo de produzir ações combativas às injustiças ou como tecnologia de engajamento em ações de confronto em busca de justiça. Lakoff e Johnson (2002) dizem que a metáfora tem papel importante na compreensão do mundo, da cultura e de nós mesmos. Rengel (2007, 2015) buscando especificar as proposições de Lakoff e Johnson, propõe que há um procedimento (cognitivo) metafórico do corpo de base para que falemos e/ou gesticulemos e/ou dancemos metáforas. De acordo com a professora as metáforas linguísticas, gestuais ou rituais só são emitidas porque o corpo é um trânsito (o significado de *meta* e *phora* são trânsito, entre, levar) sensório-motor. Sentimos/pensamos no corpo esse contínuo algo (sensório-motor) em termos de outro algo (abstrações). Rengel (2007) nos explica que:

[...] existe ação mais geral e permanente no corpo humano, a qual se pode chamar de procedimento metafórico. Assim, a metáfora, bem como outras formas de representação, passa a ser o material com o qual o procedimento metafórico se operacionaliza. O argumento aqui, é que existe a metáfora enquanto figura, assim como de linguagem verbal, em um sentido mais específico e existe também um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o procedimento metafórico [...] Com o argumento de procedimento metafórico pretende-se mostrar que mesmo onde não haja “metáfora”, há procedimento metafórico, em afirmações que taxamos (os alunos, professores, profissionais da mídia) como literais, objetivas, sem referência ou sem analogia [...]. (p. 06)

A noção de procedimento metafórico nos faz compreender que estas histórias se dão no corpo, pois as insígnias são ferramentas de pensamentos, pensamentos como ações. O contexto africano-brasileiro tratando os elementos da filosofia africana contribui para sentir/pensar no corpo com o corpo nossas histórias. Pensamos agindo junto, ao mesmo tempo. Talvez seja como meu pai olhando para o mar sentindo se ia ou não chover para poder pescar, sentindo de modo que não é fragmentado. O procedimento metafórico intermedeia os domínios sensório-motores, perceber e sentir e os domínios das experiências subjetivas, julgamentos, juízo de valor e relações de afeto, nos diz Rengel (2007).

O legado do Mestre King na perspectiva do *Opaxorô*, Jorge Silva na perspectiva do *Ofá* e minhas implicações em ações na dança na cidade de Salvador na perspectiva do *Oxê* são um jeito de abordar uma dança baiana. Uma maneira de criar outros hábitos cognitivos, por meio de outras metáforas. Essas insígnias são ferramentas de construir mundos a partir de aspectos biográficos, narrativas e experiências, ou seja, esses aspectos são mundos e afetam os corpos, por isso uma abordagem cognitiva corponectiva que afirma que "nossa corponectividade é parte da corponectividade do mundo" (RENGEL, 2007, p. 47). São modos de conhecimento em dança na afrodíaspóra, de pensar experiência com o corpo. Neurônios, linfas, a respiração, cada parte do corpo, operando no todo, pois as relações estão entrecruzadas, integradas e interagindo porque somos parte do todo, explica Rengel (2007). Somos parte do mar, que é a própria Yemanjá. Meu pai é parte do mar.

O fato de compreendermos o *Opaxorô*, *Ofá* e *Oxê* como ferramentas para criar mundos, nos vincula a entender a palavra como ação. Oliveira (2007) postula que "a filosofia que parte do corpo deverá construir metáforas/afirmações da ordem dos sentidos do corpo" (p. 106). O autor complementa que o sentido não é o sentido de interpretar, é o sentido de sentir. O corpo sente/pensa movimentos, conceitos, danças. A noção da filosofia da ancestralidade de Oliveira (2007) e a noção de procedimento metafórico do corpo, de Rengel (2007, 2015) contribuem para compreender o corpo com o corpo na história da dança, na ancestralidade, ou seja, em suas possibilidades de produzir saberes e reconhecer a ancestralidade, memórias, histórias e danças. Esses entendimentos alargam os modos de

percepção da realidade e exaltam criações artísticas que se expandem por variados entendimentos da existência, são caminhos de criar nossos, novos mundos.

1.3 CORPO ÁFRICAS

Para compreender o *Opaxorô*, *Ofá* e *Oxê* nesta pesquisa, preciso reconhecer as contribuições do pensamento africano e iorubano no Brasil.

O Brasil herdou do pensamento africano saberes culturais, religiosos, culinária, danças, música e filosofias. Muitas palavras que usamos no nosso dia a dia vieram da África como "marimbondo, tanga, sunga, canga, tamanco, quiabo, quitute, jiló, chuchu" como nos diz Silva (2011). Palavras como *abadá*, *abebè*, *axé*, *Yá*, *Yaya*, entre muitas outras são de origem iorubá. Nas religiões de matrizes africanas, no Brasil, o pensamento africano contribuiu para um sistema simbólico nos seus modos de existir, principalmente do povo iorubá, nas suas músicas, vestes, cantos, e formas de se relacionar com a natureza. Os iorubás são da África ocidental e atualmente estão na Nigéria, Benin e Togo, o antigo Daomé. Márcio de Jagun (2018) diz que os iorubás começaram a chegar no Brasil no meado do século XIX, sequestrados de suas terras e aqui escravizados pelos perversos europeus no período colonial, destruiu a humanidade com o tráfico de pessoas. Junto com os africanos sequestrados, vieram seus deuses, sua liturgia e sua cultura. Jagun (2018) afirma que a cultura iorubá apresenta valores étnicos, culturais e religiosos apresentando ao mundo imensa e sábia cultura do ser e existir enquanto humano, e seus potenciais de transformação. Com o levantamento filosófico e histórico de Márcio de Jagun (2018) podemos compreender as religiões de matrizes africanas, o *candomblé* com uma capacidade filosófica e produtora de conhecimento do corpo e suas relações com a natureza e cultura. Podemos mergulhar e perceber as muitas relações que estruturam as formas de ser na vida, sejam elas estéticas, éticas, costumes, comportamentos, danças e inúmeros saberes.

Conhecer a história de África enriquece a consciência de quem somos. Faz de nós pessoas melhores, pois ao saber a história de África compreendo melhor a afrodiáspora brasileira. As implicações de África e os estudos pelo viés cognitivo, nos dão a compreensão de que essas questões afetam o corpo. Uma vez que o corpo conhece e gera conhecimento, somos ações no mundo e sujeitos que têm

memória e ancestralidade. Assim afirmo ser um "um corpo África". Um corpo África no sentido de ser negro oriundo na afrodiáspora e com reconhecimento de minhas ancestralidades. Na medida que nossas ações no mundo nos permitem conhecer nossas histórias os modos de se relacionar com essas questões possibilitam compreender como somos afetados. Os processos cognitivos salientam os níveis de afetação e emancipação de corpos negros.

Kabengele Munanga (2018) afirma que o negro brasileiro tem história, e a história começa na África, com um passado de luta por libertação, de resistência cultural e contribuições econômicas coloniais no país. Explica que além do suor e sangue deu culturas ao Brasil, principalmente as religiões. Em entrevista na Revista IHU em 2018 Munanga¹ nos diz que:

Em outros termos, o negro só pode ser protagonista da História do Brasil ao mostrar que ele faz parte dessa história não apenas como força muscular humana, mas como cérebro, resistente apesar do rolo compressor da escravidão, que deu sangue, deu cultura ao Brasil e, portanto, sem ele a história do Brasil não teria a configuração atual. Os negros são sujeitos dessa história, apesar de serem vítimas das práticas racistas que explicam sua situação de subalternidade no Brasil contemporâneo.

A noção do pensamento africano e as contribuições indiscutíveis, principalmente de aspectos da cultura iorubá no Brasil, alargam nosso entendimento demonstrando as potências dos próprios aspectos religiosos como construções identitárias e modos de existir. Conhecer e reconhecer África e afrodiáspora para entendermos quem somos; quem somos enquanto povo e protagonistas dos nossos saberes negados pelo projeto colonial e de dominação, principalmente com a escravização. Narrar nossas histórias, desses corpos negros e negras que somos nós, propor novos/outros hábitos cognitivos para reconstruir e ampliar o imaginário de África que foi reduzido à imagem de único país, evidenciando mais os animais, sua fauna e a flora, guerras e doenças aos seres

¹ Entrevista de Kabengele Munanga - um antropólogo e professor brasileiro-congolês. É especialista em Antropologia da população afro-brasileira, atentando-se a questão do racismo na sociedade brasileira. A revista IHU On-line está disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/574669-a-transformacao-do-negro-em-ser-errante-entrevista-especial-com-kabengele-munanga>>. Acesso em 13 jul. 2019.

humanos. Professor Munanga nos diz que o Egito é um exemplo de uma das civilizações mais antigas, sendo apresentada como civilização pertencente ao Oriente Médio, ao invés de ser atribuída como parte do continente africano, ou seja, não lhe fora autorizada o pertencimento ao negro africano dessa civilização. Um fato e exemplo de silenciamento, agindo em epistemicídios, assassinando a história de povos e culturas.

O professor afro-americano Clyde W. Ford na obra *O herói como rosto africano, mitos da África* (1999) demonstra uma narrativa cosmológica ao olhar para o continente africano em face de injustiças, traumas e tragédias. Ford (1999) propõe outras perspectivas para analisar diversas culturas de África, demonstrando as riquezas e a pertinência da espiritualidade e compreensão da ancestralidade. Apresenta descobertas e redescobertas para compreender o passado histórico da África e suas contribuições em suas diásporas pelo mundo, afirmando ser o continente africano o berço da humanidade.

Arqueólogos, paleontólogos e biólogos moleculares reuniram uma quantidade impressionante de provas fósseis e genética de que a África é sem dúvida berço da espécie humana. Como útero, a África literalmente deu à luz aos primeiros heróis e heroínas humanos, as primeiras viagens heróicas ocorreram lá, esses heróis ancestrais arriscaram-se sozinhos na maior das aventuras, já que buscavam nada menos do que o nascimento da humanidade. (FORD, 1999, p. 41)

A busca por compreender a complexidade filosófica do pensamento africano na afrodiáspora brasileira e suas contribuições na constituição do país na contemporaneidade não trata de romantizar o tempo num banzo, enredos melancolias do passado. A busca é conhecer e reconhecer o passado e suas transformações no presente como nos diz Ford (1999). Buscar a emancipação de corpos afetados por questões africano-brasileiro como ação no mundo. Novos outros olhares de outros passados, ou seja, um passado olhado por nós negros e negras, com visões por outros prismas. Outras histórias em movimento, pois as origens Banto, Jeje e Iorubá em uma atemporalidade de memórias ancestrais, construindo muitas Áfricas no mundo afora, constituindo muitos modos e jeitos de existir. Entender a ancestralidade como um elo de conexão do passado com o hoje,

de forma dinâmica e constante. Uma tecnologia de renovação que cria e retoma enredos ancestrais para nos compreendermos no mundo. Munanga (2018) e Ford (1999) demonstram a importância da história da África para construirmos nossas identidades, subjetividades e dignidade humana.

Tratando da afrodíaspóra Brasil, Noguera (2014) e Ford (1999) lembram-nos que a afrodíaspóra é toda região fora do continente africano formada por seus povos e descendentes, por processos migratórios e/ou o deslocamento forçado de milhões de africanos de suas pátrias durante os muitos e muitos anos de tráfico de pessoas pelo atlântico no processo perverso de escravização. Temos diásporas africanas pelo mundo. Reconhecer o processo histórico nos desafia a compreender melhor nossas relações. É fundamental conhecer nossas origens para ampliar a consciência do corpo que somos. Assim, questionamos distorções construídas no imaginário social pela hegemonia, com um projeto silenciador por séculos, negando as contribuições das matrizes africanas na formação dos nossos, povo brasileiro. A África é indiscutivelmente parte da história do mundo (FORD, 1999). Reconhecer e conhecer a África como contribuição de nossa existência. A doutora em educação Vanda Machado (2017) nos diz que o pensamento do povo iorubá coloca o ser na criação do mundo como o próprio mundo. Um entrecruzamento de ser geneticamente na cultura com os contextos inscritos no corpo dos afrodescendentes. Oliveira (2007) contribui afirmando que nos nossos corpos, nós, afrodescendentes, estão inscritas as histórias dos nossos ancestrais africanos. Somos muitos no planeta. E olhar para esses aspectos da cultura iorubá na diáspora, implica na relação de sermos o corpo que somos, pois, somos também nossas ancestralidades. Ela tem história e estas são fundamentais para sabermos quem somos nós, fazemos existir enquanto sujeitos natureza, na natureza, na cultura.

A África é sentida em seus aspectos da cultura iorubana como um dos maiores continentes habitados no mundo, circunscrito na afrodíaspóra. Pensamento e questões que afetam diariamente concepções de vida de muitas pessoas na sociedade (fruto da diáspora), ainda que não perceba, não a reconheça, pois, são aspectos naturalizados nas práticas cotidianas da sociedade brasileira.

Conhecer a história de África nos dá conta do desafio de saber como somos constituídos. Compreendemos que as manifestações culturais e religiosas

sobreviveram à escravização. É com estas manifestações que confrontamos nossa existência combatendo o racismo, o silenciamento e estratégias de viver não apenas por uma versão da história contada pelos colonizadores. As manifestações culturais e religiosas recriam e ressignificam o conhecimento ancestral que nos ajuda a desvendar, decifrar nossa ancestralidade, que é dinâmica. Ajuda a nos desvendar.

Proponho nossa reinvenção enquanto sujeitos no mundo. Somos força da natureza, a composição como coreografia de pulsos vibratórios que é tocado no coração tambor. Nos caminhos genéticos de fibras culturais e biológicas. Uma respiração em muitas respirações trocada constantemente pelos poros que podem arrepiar com uma ventania discreta de *lansã*, divindade do vento, das tempestades. Ela nos sopra a história. *lansã* leva e traz o que escrevemos sobre nós. Ela com seu vento arrepia os poros onde penetra e onde é penetrado, a nossa ancestralidade e as transformações construída entre África e diáspora.

Os iorubás deixaram na afrodiáspora muitas formas de ver e sentir o mundo (JAGUN, 2018). Construir possibilidades muitas de existir como um *Ofá*, arco e flecha para buscar alimento e alimentar os seus. Uma busca cotidiana de caminhar sendo o próprio caminho de manutenção da vida. Os iorubás nos deixaram o *Opaxorô* para conhecer os mais velhos e suas sabedorias como estratégias de viver, se encantar e ser encantado. Os iorubás deixaram o *Oxê* como mecanismo de justiça, potencializado para organizar, socialmente, contra os ataques e demandas injustas, combater a criminalidade, as injustiças sociais, a destruição de povos, cuidar das relações diversas na sociedade. Os iorubás deixaram no Brasil muitos enredos de construção de povos dentro de seus povos muitos. São muitas Áfricas nas Américas. Muitas diásporas com olhares ampliados.

Precisamos retomar nossas histórias contada por nós negros e negras para não continuarmos correndo riscos de termos apenas uma versão de uma África única reduzida e estereotipada. *lansã* nos alerta com seus ventos, para que nesta perspectiva a contextualização das contribuições dos iorubás no Brasil permita que possamos olhar/sentir as insígnias *Opaxorô*, *Ofá* e *Oxê*, como uma composição de pensamento e ação para narrar uma história da dança. As insígnias como ferramenta para narrar uma história. Um jeito de pensar e agir o corpo, no corpo como ferramentas para criar universos. Não apenas como organismo biológico,

sobretudo como um tecido cultural, porque ao mesmo tempo se entrecruza em um fluxo não linear de entendimento da história, também faz parte da construção de muitas existências.

Daí podemos dizer ser o legado africano na diáspora uma encruzilhada de repertórios culturais que fazem parte da cultura brasileira. Podemos dizer que somos sujeitos da história desses repertórios sociohistóricos que nos reinventam nos modos de existir e nos processos de produção de conhecimento a partir desses pensamentos de origem africana, o que nos retoma um “corpo África”.

1.4 RACISMO E DANÇA

O racismo contra pessoas negras está presente em diversos setores na sociedade, manifestando-se de várias maneiras e atos discriminatórios. Manifesta-se da mais perversa forma como mecanismo que coloca pessoas de grupos raciais ou étnicos discriminados em situação de desvantagem no acesso a benefícios gerados pelo Estado. O negro ao entrar em ônibus, provoca reações, olhares, pessoas se levantam, escondem carteiras. Em abordagens policiais os negros são os suspeitos. Ao entrar em uma loja é comum o tratamento distinto, descreditado cuja invisibilidade é uma estratégia de subestimação. A mulher negra é exposta ao imaginário de práticas perversas e violentas. Uma sociedade herdeira do escravismo e de questões contundentes das relações raciais, que se sustenta e se dissemina dentro das organizações sociais, profissões, instituições educacionais, meios de comunicação, entre outros.

O racismo marca o nosso tempo com seus acordos vigentes de dominação sustentado pelo aniquilamento, morte, humilhação, epistemicídio e tantos outros mecanismos de extermínio e controle da população negra no Brasil. No campo da dança não seria diferente. Na falta de registros biográficos, descritivos e tantas outras formas de registros de produções de danças afro-brasileiras e em danças negras, percebe-se a lacuna de conhecimento e reconhecimento de diversos e díspares saberes negados pela supremacia de poder da estrutura social brasileira.

O campo cultural em seus controles, expectativas simbólicas e suas atribuições face às construções identitárias marcadas em relação à diferença racial, separa os artistas negros e negras das produções hegemônicas. Os artistas negros

ou negras não fazem parte do corpo de decisão e poder, por exemplo, na gestão de financiamentos culturais. Não são gerentes e donos de grandes empresas nem financiadores. A diferença do corpo negro no campo cultural é subalterna enquanto valorização de seu trabalho artístico e de investimentos de empresas e fomentos governamentais. É uma camada que age diretamente nas artes negras e nos profissionais negros e negras que atuam em seus contextos. O ataque à produção desses artistas compõe um controle de sistemas simbólicos. A diferença é marcada em relação às identidades negras que interferem e afetam na produção de danças afro-brasileiras, afrodiaspóricas, manifestações culturais entre outros.

Esta pesquisa ao constatar que a história da dança necessita de descrição, de biografia de saberes que contribuíram e contribuem para pensar e produzir dança, trata de superar desafios e enfrentamentos de efeitos econômicos, culturais, corpóreos e sociais do racismo. Falar do primeiro homem a se graduar em Dança na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, a primeira em nível universitário da América Latina e do professor e coreógrafo das danças negras contemporâneas Jorge Silva, impulsiona-nos a reconhecer a nós. Ambos os citados são importantes na profissionalização de muitos artistas da dança que estão atuando Brasil e no exterior. Nesta dissertação, é necessário compreender o racismo e suas interferências nas pessoas, dançarinx, professores negros e negras que atuam na dança. O pressuposto de “racismo estrutural” desenvolvido pelo professor, economista e jurista Silvio Almeida (2018) explica as relações raciais instauradas na sociedade. Para o autor, o racismo é um modo estrutural social de funcionamento normalizado da vida cotidiana, produzindo e reproduzindo de maneira sistêmica práticas racistas que constitui relações políticas, históricas, econômicas, jurídicas e até familiares. O racismo tem a raça como fundamento, manifestado por meio de práticas de discriminação e geradoras de desvantagens e privilégios para indivíduos e grupos racialmente identificados. Esse postulado afeta os imaginários das esferas de produção de conhecimento e as intelectualidades do corpo. Os corpos negros foram historicamente cerceados de significância, pois com a chegada nas Américas, via escravização, as pessoas negras foram transformadas em moeda escravista. Para Fanon (2008) o racismo é um modo que opera no agir e compreender o mundo do sujeito.

O apagamento de artistas negros de referências das danças negras é um fato no campo de produção artística e acadêmica. Para Fanon (2008) o fenômeno do racismo é um modo construtor de linguagens. Podemos dizer que um homem negro antes de qualquer coisa é um homem, mas a sua existência é agenciada e concebida enquanto condição de subalternidade. Logo, posso afirmar que ser negro no Brasil é ter uma experiência fixada em uma existência condicionada aos critérios que inferiorizam e degradam a nós, sujeitos negros, na sociedade. Aspectos investidos em esforços para que se naturalizem na manutenção das condições socialmente produzidas operante, mas com tom camuflado.

Almeida (2018) nos explica que o racismo é uma tecnologia de poder, pois a ciência tem o poder de autoridade na sociedade. A ciência regida por instituições de poder precisa legitimar o racismo pois faz parte da estrutura social de dominação e manutenção dela, completa Almeida. O racismo estabelece e reforça a todo o momento o imaginário social por vários mecanismos, como os meios de comunicação, indústria cultural e principalmente pelo sistema educacional, sobretudo, a educação pode aprofundar o racismo na sociedade. Almeida adverte que o racismo é uma construção intelectual, o racismo científico é mecanismo de manutenção desta estrutura de dominação, pois não existe racismo sem produção intelectual, logo o racismo se dá e afeta no/o corpo.

A desigualdade racial é uma característica da sociedade não apenas por causa da ação isolada de grupos ou de indivíduos racistas, mas fundamentalmente porque as instituições são hegemônicas por determinados grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos. (ALMEIDA, 2018, p. 30)

Historicamente o racismo se mantém com seus métodos de controle. A partir do professor Silvio Almeida, pode-se perceber que a ideia de hegemonia é um fator de potência de dominação. O racismo é um processo de manutenção da hegemonia. Ela, a hegemonia, é composta nos meios culturais, econômicos, jurídicos, entre outros, pois, mantém um grupo que domina em relação ao dominado. Uma vez que detém o poder na sociedade, ser hegemônico fortalece a manutenção de domínio. Existe um grupo que domina as instâncias, estas com

mecanismos legitimados pelas instituições que regem os interesses desencadeando cada vez mais o controle sobre os grupos subalternos na sociedade.

Nesta pesquisa, a abordagem parte de dois importantes artistas e protagonistas negros da dança em Salvador: o professor, coreógrafo e pioneiro da dança afro-brasileira Mestre King, e o professor e coreógrafo autodidata Jorge Silva. O racismo no contexto destes dois artistas negros nos diz respeito à interferência no modo de existir de tantos outros artistas negros que fazem parte da estrutura do racismo em seu contexto econômico, histórico e cultural na sociedade brasileira.

Apresentarei 2 fatos:

1. O fato de Salvador ser considerada a cidade mais negra fora do continente africano e ser um polo efervescente de cultura negra no Brasil e onde está sediada a primeira Escola de Dança em nível universitário na América Latina.

2. Mestre King ser o primeiro homem e negro a se graduar em Dança da América Latina e ser o professor que formou tantos outros profissionais atravessando gerações.

Os fatos acima apresentados se fazem contraditórios em relação a Salvador ser referência na cultura negra nacional com inúmeros artistas negros, e ter apenas um homem e negro em 1972 acessar a Escola de Dança UFBA naquele período, na condição estudante de graduação em uma instituição sediada nesta cidade. A contradição histórica se sustenta argumentada pelo racismo. Mestre King em meio à comunidade negra figura pela inserção no curso de nível superior de dança, como exceção, já que negros constituem maioria na cidade. O racismo responde em/por muitas das construções mantenedoras de controles.

Em 1987, Mestre King fez o Curso de Especialização em Coreografia na mesma Escola, ainda naquele momento, segundo a fala do próprio Mestre no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, a quantidade de negros que faziam o curso de Dança na UFBA era desproporcional, ou seja, os negros que estavam no espaço acadêmico ainda eram exceção em relação ao contexto. Assim é a Escola de Dança: dominada pela

branquitude², desde a gestão até os posicionamentos epistemológicos. Almeida (2018) diz que o racismo é dominação porque exerce o domínio de organização econômica e política na sociedade, sobretudo na institucionalização dos interesses do grupo dominante, em imposições de regras e modos normalizados para manter seu poder e gerenciamento. Há um tratamento diferenciado entre raças no interior de instituições como empresas, grupos, associações entre outros. Uma forma de tratar negro de uma maneira e branco de outra. Nesse caso, a instituição Escola de Dança da UFBA, mantendo docentes e discentes não negros no poder gerencial e operacional corrobora a ação que o autor Silvio de Almeida (2018) denomina de racismo institucional.

A passagem do professor negro norte americano Clyde Morgan em 1971, por intermédio de um convite, lecionando e dirigindo um grupo da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia é um importante dado sobre o racismo, mas o mesmo, por ser negro, novamente configura exceção nesta Escola de Dança. Importante compreensão de que o racismo não é apenas uma questão de representatividade e sim de poder real. "O fato de uma pessoa negra estar na liderança, não significa que esteja no poder e muito menos que a população negra esteja no poder" (ALMEIDA, 2018, p. 85). Esta é uma das formas das instituições regidas pelo Estado agenciar os conflitos internos para responder aos externos, garantindo o domínio do grupo de poder. Podemos observar em muitas instituições gerenciadas pelo Estado, que usam o discurso de diversidade, passarem a ter a presença de representantes de grupos "minorizados" em seus quadros: como negros, mulheres, lgbtq+, deficientes, sempre por pressões sociais, as quais colocam em questão a aceitabilidade institucional, como se o racismo acabasse, dando sensação de resolução extinção do problema. Para Fanon "numa cultura com racismo, o racista é, pois, normal" (FANON, 1967, p. 44).

Fanon (1967) afirma que é extremamente necessário buscar incansavelmente as repercussões dos racismos em todos os níveis de sociabilidade. Fanon nos explica a importância de conhecermos e identificarmos os

² A branquitude é elemento estruturante do sistema de dominação antinegro. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos, que, dessa forma, significa ser menos do que ele. Saber mais em *Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil*, organizado por Tânia Mara Pedroso Muller e Lorenço Cardoso.

problemas racistas nas artes como na literatura, o negro no cinema, nós negros na dança, pois são posições e efeitos geradores de sequelas que tendem ser racional, individual, genotípico, fenotípico e não com foco no homem particular, mas em seu modo de existir, sendo assim o que ele conceitua de racismo cultural. Infere em um artista negro ou negra não se sentir capaz de desenvolver uma proposta artística, se sentir inferior, deslegitimar o seu par. Não reconhecer potências possíveis de desenvolvimento em seu contexto. São sequelas de tamanha gravidade que geram a manutenção da subalternização no desconhecimento de suas memórias e culturas. As práticas podem ser redimensionadas, a partir do que a hegemonia e o poder de dominação racial silenciam e agenciam nos modos que interessam seus processos de dominação.

Importante localizar os postulados, Racismo Cultural por Fanon (1980), e Racismo Estrutural por Almeida (2018), que apresentam, a partir da argumentação que elaboro, questões entrecruzadas, ou seja, são pressupostos que estruturam a abordagem desta pesquisa, afinal são corpos negros, artistas negros.

Esta dissertação se coloca também em condições de canal de voz no que diz respeito ao apagamento de artistas negros de referências das danças negras na sociedade, um fato real no campo de produção artística e acadêmica, respectivamente, na falta de registros biográficos, descritivos e de tantas outras formas de registros de produções de danças. A percepção da lacuna é identificar o racismo e encará-lo. Um modo de apresentar possibilidades que contribuam para pluralizar as produções em dança na área e enfrentar a dominação nas dimensões do ser/saber/poder, principalmente nesses espaços de legitimação de conhecimento na sociedade.

O racismo estrutural, estrutura os corpos, ou seja, as pessoas. As nossas ações se dão nas estruturas, estas sociais, institucionais, comportamentais, entre outras. A estrutura condiciona nossas ações, afetam as pessoas pelos processos educacionais, televisivos entre outros, ou seja, nossa forma de agir. É no corpo que essas ações, como processo cognitivo, penetram e se fazem sentir na pele, no corpo inteiro. Os constrangimentos são uma dessas ações cotidianas. Fazer uma dança afro em determinados espaços, falar das danças negras e suas questões e estéticas, ainda atualmente, resulta em constrangimento. O tempo inteiro no processo de constrangimento, coadunando no silenciamento, materializa-se o

racismo no sujeito que é de tal contexto. O constrangimento é um dos mecanismos dessas estruturas que agem condicionando o sujeito a não querer entrar em determinados espaços, falar em público, falar de si, criando uma concepção deste como inferior e incapaz. Essa relação cruza diretamente as danças afro-brasileiras e danças negras como uma arte inferiorizada e sem valor, ou até mesmo reduzir as pluralidades estéticas em um único fazer, assim como reduzem a África a um só país como forma de controle e padronização da subalternidade.

O racismo, por se alimentar de práticas materiais e concretas, têm propagação como tal no corpo físico. Estas que se dão no corpo. O estereótipo é outro aspecto que afeta o corpo, pois entra pelos poros, uma vez que o compreendermos em e por sua relação com o mundo. O jurista Adilson Moreira (2019) diz "os estereótipos racistas estão presentes nas mentes de praticamente todas as pessoas, sendo elemento central da história social e psíquica das nações ocidentais" (p. 45). Importante pensar nesses aspectos que o jurista apresenta, sobretudo nesta pesquisa que parte da noção de dança como ação cognitiva do corpo. A dança é uma ação no mundo. Como o corpo é condicionado às relações sociais, culturais e políticas do contexto no qual está inserido, elas afetam diretamente esses corpos, nós, que sofremos racismos diariamente, vamos nos (re)construindo nesse imaginário social. O corpo violentado é parte da construção do sujeito e sua subjetividade e objetividade. Moreira explica:

Estereótipos são falsas generalizações sobre membros de determinados segmentos sociais. Eles podem descrever o comportamento de alguns deles, mas certamente não de todos. Os indivíduos podem ter traços comuns com outras pessoas, o que os tornam membros de certo grupo, mas há entre eles uma variedade significativa, fator que torna essas generalizações problemáticas. Assim um estereótipo pode ser visto como uma presunção incorreta, porque ele não pode abarcar todos os indivíduos de um grupo social. (2019, p. 59)

Ser negro e produzir danças negras é uma sistemática, de certa forma, de enfrentamento ao racismo que subnega esses fazeres. É um ato de resistir e insurgir numa sociedade que não quer reconhecer a produção de artes negras. O complexo se dá na construção de corpo no mundo racista e se agrava quando assumimos

nossos fazeres que produzem saberes outros. A associação da figura do artista negro e seus fazeres artísticos como falsas generalizações pautadas no racismo interfere nas relações com o mundo. Somos artistas e integrantes de uma sociedade racista, ou seja, nossa dança que produz conhecimento, faz parte dessa estrutura, que a nega desde sempre ou forja aceitação como parte do redimensionamento do racismo dando uma sensação de falsa inexistência. O corpo, nós, é parte dessas violências sofridas, pelo mecanismo do racismo, e sua estrutura naturaliza os horrores na sociedade tirando dos artistas negros da dança, da produção à autoria de uma arte e estética que são por propriedade suas, assim como subterfugia inclusão participativa em programações artísticas culturais.

Tratar o pioneirismo de Mestre King e Jorge Silva implica em uma construção de uma ação democrática cognitiva – uma forma de democracia de produção e conhecimento na sociedade, por processos plurais de geração de saberes em danças negras e afro-brasileiras – fundamental para se pensar em novos paradigmas epistêmicos afrodiaspóricos de produção de conhecimento destas danças que o racismo estrutural e suas camadas específicas tentam silenciar, deslegitimar e apagar da história e das nossas ações de mundo. Ser voz de outros saberes e conhecimentos é uma possibilidade contra hegemônica, contra a violência cognitiva e epistêmica. Carneiro (2005) afirma que existem várias formas constituídas de aniquilamento da capacidade cognitiva e que interferem na intelectualidade, como o rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam. A nós sujeitos negros tanto a negação de condições de conhecimento africanos e diaspórico, quanto a sua desvalorização decorre desse processo. O epistemicídio se configura nesse processo e, como afirma Carneiro (2005), se constituiu como instrumento eficaz de dominação étnica e racial pela negação de formas de conhecimento.

É a partir do racismo estrutural e da dança como ação cognitiva que intento estabelecer como as narrativas sobre os protagonistas da dança negra em Salvador, em questão, e nós, sujeitos negros, fazemos parte dessa estrutura racista oriunda de um projeto colonial vigente que estruturam nossos corpos. Daí que venho corroborar com a ideia de que educamos/formamos para os mais diferentes fins, o que é chamado de hábito cognitivo. Tecemos nossas formações para

salientarmos o inconformismo, a rebeldia e uma prática emancipatória na contramão dos esforços mantenedores do racismo.

Portanto, buscar diálogo intelectual protagonizado por intelectuais negras e negros em ações, cuja teoria, conceitos e práxis não sejam novas mas ignoradas pelo saber hegemônico, historicamente revela um modo de pensar, na academia, de novas existências que podem anunciar novos projetos de produção de conhecimento considerando a proporcionalidade que o projeto colonial instituiu enquanto espaço de poder, linguagem e instituição com suas regras, de dominação. Mestre King, Jorge Silva e as insígnias vêm para tornar visível o invisível: os dançares negros e seus conhecimentos relegados em uma afirmação de pertencimentos culturais, filosóficos, epistêmicos e de contribuições para a sociedade na profissionalização da dança. Quando falamos do pioneirismo de Raimundo Bispo dos Santos e Jorge Silva, trata-se de reconhecer e tencionar o domínio da hegemonia do saber em relação à vasta produção de saberes de um povo, este povo negro de Salvador.

Narrativas históricas contadas por nossas vozes potencializam a mudança e as reivindicações em ações eficazes e efetivas do povo negro e de nossas danças que resistem e são modos de revolução do corpo que concebe o mundo. A produção de danças negras configura um campo de negociação política e implica na reivindicação por espaços de atuação e de legitimidade frente à sociedade. Não se constitui apenas a dor e o sofrimento mas realizações que constituem uma consciência negra que permite os agenciamentos políticos antirracistas, em um processo cotidiano de aprendizagem.

Figura 3 – Cena do final do espetáculo *POR QUE, ZÉ?* da *ExperimentandoNUS Companhia de Dança*, coreografia e direção de Bruno de Jesus, 2014³.

³ Estreou em 2014 em Salvador. A obra tem como livre inspiração o pagode baiano, o arrocha e o *funk carioca*, o grupo problematiza o preconceito em torno dessas expressões. O jeito de falar, de vestir, de se comportar e de divertir-se é abordado através de uma pesquisa de movimento que parte do quadril, constituindo um espetáculo de dança contemporânea que tenciona a diversidade cultural brasileira em sua corporalidade pulsante.



Fotógrafo: Fabrício Rocha.

Como o racismo estrutural é postulado no processo histórico de dominação de uma sociedade, perceber as danças negras nesses contextos potencializa ainda mais a complexidade do corpo que dança no reconhecimento desse mesmo racismo enquanto estrutura regente de gestos cotidianos à construção estética de um fazer artístico. Nos contextos sociais, a economia em relação à profissão Dança, os financiamentos de produção e a perseguição das danças negras marginalizadas como o pagode baiano, por exemplo, são fatos. A figura acima é do espetáculo *POR QUE, ZÉ?*, do qual assino a coreografia e concepção. Esta imagem é a última cena da obra intitulada de açougue. Lugar de carnificina, abate. Esse abate diz respeito aos corpos negros quando sujeitos a ocupar seu lugar na sociedade racista brasileira. Corpos negros pendurados em uma estrutura de madeira inspirada no curral, um cercado para confinar animais de criação de gado, e pode ser construído de madeira. A relação dos corpos nus como animais, abatidos, na estrutura cenográfica de madeira é alusiva ao racismo estrutural. A estrutura retrata corpos negros submetidos aos mecanismos de dominação, fazendo com que esses corpos aprendam e continuem aprendendo, em verdade é um condicionamento que são

inferiores e subalternos na sociedade. Reconhecer o racismo estrutural é compreender como o processo racial na sociedade brasileira se dá e como afeta os corpos negros. Este espetáculo é um exemplo para perceber como as danças são potências de construções e produção de fazeres e saberes em contextos, cujas diversidades entrecruzam experiências plurais em entornos dialeticamente conectados, permitindo que pelo movimento vidas se traduzem em legados existenciais, tal qual a do Mestre King e Jorge Silva.

CAPÍTULO II

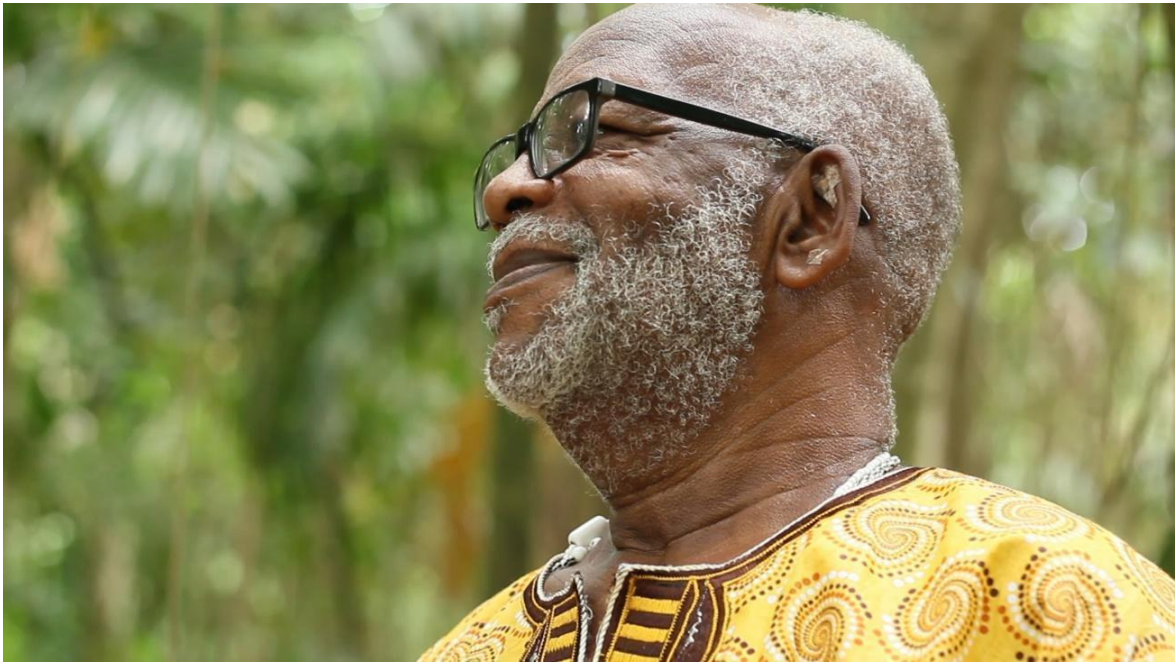
OPAXORÔ

Figura 4 – Oxalá com o *Opaxorô*.



Fonte: internet. Autor desconhecido.

Figura 5 – Imagem (*print screen*) da gravação do documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, em 2015 na Escola de Dança da UFBA.



A dança me educou.

Mestre King

Oxalá é um orixá primordial no sistema cultural iorubá. É compreendido como o orixá da criação da humanidade, da criação do mundo e o senhor da fecundação da terra, que faz chover para irrigar e germinar suas criações. Considerado um princípio genitor masculino, o poder reprodutivo do homem e o sêmen. Oxalá usa o *opaxorô*, seu elemento e ferramenta ritual. O termo vem do *òpá sóró*, que significa cajado, um cetro que nele traz mistérios e a sabedoria da criação como um elo entre o *orun*, céu e *aiyê*, terra.

O *Babalòrisá* Mauro T'Òsún em seu livro *Irín Tité – Ferramentas sagradas dos orixás* (2014) nos apresenta o *Opaxorô* como símbolo de força ancestral masculina. Em sua materialidade o cajado/*Opaxorô* pode ser de metal ou madeira e pode ter formas diferentes.

Este cajado de apoio é confeccionado com uma haste, 1,10 metro, prateado com quatro discos também prateados, dos quais pendem balangandãs simbólicas do òrisá fùnfùn, tais como igbis, pombinhas, estrelas etc. É encimado com uma pomba prateada no topo. (T'ÒSÚN, 2014, p. 310)

Os balagandãs são símbolos que representam todos os ancestrais, levando consigo um pouco de cada orixá. Quando Oxalá usa o cajado, faz barulho. Esse barulho é de chuva que irriga a terra e vitaliza o universo. Essa chuva é a própria coluna que se sustenta (T'ÒSÚN, 2014 p. 310). Nos candomblés⁴, no momento *Xirê*⁵, que é uma roda de celebração dos orixás, Oxalá é homenageado por último. A relação de Oxalá e o *opaxorô* se apresenta no candomblé como conexão divina entre as forças da natureza e todos seus filhos e a criação humana.

Oxalá é considerado um orixá *funfun*, termo em iorubá que quer dizer branco. A cor é branca e atribuída à cor da criação, como matiz de conservação de essências. Segundo Marco Aurélio Luz (2018) a cor branca atribuída a Oxalá é referente à criação do mundo, o rei do *ala*, pano branco que protege seu povo, e composto de substâncias minerais como o giz, metais brancos, prata e chumbo, algodão, sêmen e ossos.

Nesta pesquisa me identifico com *opaxorô* enquanto princípio cosmológico da cultura iorubá, especificamente no que concerne a sentidos de práticas culturais dos candomblés no Brasil. Importante destacar que nesta abordagem o *opaxorô* no contexto da divindade Oxalá se manifesta de muitas formas em diferentes práticas e rituais nas religiões de matrizes africanas na afrodíaspóra. Com isso me debruço nesta dissertação para ressignificar e reconfigurar a ideia do *opaxorô* como uma narrativa do legado de Raimundo Bispo dos Santos, conhecido como Mestre King precursor da dança afro-brasileira na Bahia.

O contexto cosmológico do *opaxorô* engloba o contexto de Oxalá na filosofia iorubá, na compreensão de noções explicativas da criação do mundo em seus caminhos, possibilidades, experiências, dúvidas, inovação, percepção, trocas e parcerias.

Para o babalorixá e pesquisador da história, cultura, filosofia e religiosidade africana Márcio de Jagun (2018) Oxalá é o senhor que rege ciclos, o início e o final,

⁴ Candomblé é uma religião afro-brasileira derivada de cultos tradicionais africanos. Seus cultos e rituais são regidos por forças da natureza e seus ancestrais como Orixás, *voduns* e iniques.

⁵ *Xirê* vem do termo *Sirè* que significa brincar, brincadeira. No candomblé significa ritual público de culto aos orixás segundo o dicionário Yorubá: Vocabulário Temático do candomblé de Márcio de Jagun (2018).

pois é responsável pelo regimento da ética e sabedoria proporcionada pela paz. Afirma ainda que é o que domina a essência da vida pois é criador da humanidade. Oxalá é o guardião da sabedoria, a distribuir e proporcionar trocas e partilhas de saberes que se armazenam com o *opaxorô*.

O *opaxorô* é um elemento substancial na instituição Oxalá. Ele configura os poderes e sabedorias ao lançá-lo no processo de criação do mundo. Um cajado que sustenta força pelos caminhos percorridos. Sendo um símbolo de seus domínios de potências, uma vez que a conexão entre *orun* e *aiyé* está estabelecida, ou seja, mesmo percorrendo os caminhos de criação, o *opaxorô* não perde a conexão entre céu e a terra criando vínculo que o sustenta nos trajetos possíveis.

A partir da pesquisa concebo o *opaxorô* como um arcabouço de conhecimentos e experiências adquiridas com o tempo. Saberes gerados por acontecimentos e construções desenvolvidas com o tempo. Um tempo enquanto mais velho, o tempo relativamente às vivências e experiências. Jagun (2018) adverte que no sistema cultural iorubano a noção de velhice é considerada uma pessoa sábia. O corpo idoso é considerado como um arquivo vivo de memória e história em registro do tempo. Como "bibliotecas ágrafas ambulantes" (JAGUN, 2018, p. 27). Estes têm importantes e necessárias histórias e saberes a ensinar, a partilhar como contribuição no desenvolvimento humano. A partir desse pressuposto que a hierarquia iorubana se dá, o mais velho ocupa os postos mais importantes e precisa ser preservado, referenciado e protegido. Nesta perspectiva que o *opaxorô* salvaguarda o legado de Mestre King. Um dos mais velhos artistas das danças negras da história da dança na Bahia. Para a cultura iorubana deve-se cuidar dos mais velhos, este cuidado constitui reflexões profundas sobre o corpo, sendo "o corpo é reverenciado, invocando-se o poder e a força que possui, através de cada uma de sua parte" (JAGUN, 2018, p. 28). O corpo como elemento fundante para trajetória na terra, o mediador de conexão junto ao *opaxorô*. Os candomblés no Brasil partem do princípio do mais velho como sábio concebendo o homem, a vida e o mundo para estruturação religiosa e suas hierarquias. O mais velho como símbolo de respeitabilidade. Oxalá como um dos orixás mais velhos do panteão dos

orixás é o que traz no seu cetro o poder ancestral, assim como o legado de Mestre King traz sabedorias e experiências de uma dança atemporal⁶.

Segundo Jagun (2018) a ancestralidade é forte na cultura iorubá, ela dá a noção de que carrega consigo seus ancestrais desde a genética até a espiritualidade. Explica que a religiosidade iorubana é constituída pelos cultos ancestrais, porque os homens são descendentes direto dos seus orixás tornando a ancestralidade um elo entre o que o homem vive atualmente, os ascendentes remotos e o passado. Nesse complexo iorubano o *opaxorô* se assenta na ancestralidade tangendo essas concepções na afrodiáspora.

O curso colonial de denegação das sabedorias africanas na sociedade brasileira, revela questões como o silenciamento e aniquilamento de saberes para construção de memórias que envolve a formação de um povo. Os escravizados, na travessia do Atlântico, trouxeram consigo seus modos de existir, suas filosofias e valores, sentidos e concepções de mundo. Mesmo com o pior crime da humanidade, a escravização pelos europeus, não teve como apagar e eliminar conhecimento e princípios subjetivos construídos, pois estes estão no corpo. É no corpo em que estão inscritas histórias e memórias. Com a retirada perversa de seus territórios, reinos, e sem seus elementos que compuseram suas existências, os europeus não conseguiram eliminar as capacidades subjetivas e cognitivas dos africanos, o corpo é poderoso. Para Jagun (2018) a cultura iorubá tem a oralidade como uma abordagem singular de transmissão de conhecimento, o corpo como tecnologia de manutenção e produção de saberes em disseminação de geração para geração. O autor completa afirmando que "a oralidade, portanto, não é um traço de primitivismo, como pensaram alguns precipitados pesquisadores de tônica judaico-cristã" (JAGUN, 2018, p. 26). As memórias e saberes do povo vindo de África foi reconfigurando modos como gestos, formas de se alimentar, de ritualizar, de criar novas tecnologias, vestuários, festejos e celebrações, cantos, danças e de se relacionar com a natureza entre outros.

⁶ Atemporal no sentido de uma dança que atravessa gerações. Uma dança que se mantém viva e pulsante sem um tempo. A dança afro-brasileira de Mestre King foi e é fundamental para desenvolver estéticas das danças dos orixás vinculados aos seus cantos, toques e histórias.

O silenciamento e denegação colonial na afrodiáspora instaurou um panorama de apagamento de conhecimento de povos africanos, em certa medida, mas acredito que *opaxorô* enquanto poder de criação, nucleou batalhas, enfrentamentos, reivindicações e modos de se reinventar. Recriou estratégias de se manter em regimes de poder vigentes. O *opaxorô* transgride quando entendido como um espiral de saberes aglutinados que permitem ser consultados em proposições de novas saídas baseadas em experiências adquiridas. Essas desencadeiam inúmeros aspectos que vão compor formas de se relacionar com o que viveu com o que está por vir.

O *opaxorô*, elemento de poder de Oxalá como práticas de matrizes africanas, faz permanecer o vigor inventivo e vital de nós afrodescendentes na afrodiáspora. Este poderoso elemento faz conhecer e reconhecer traços biográficos do Mestre King e assentar historicamente seus modos, ações e propostas pedagógicas. Tratando de mobilizar a memória do que aconteceu e continua acontecendo para nos impulsionar em profundos engajamentos nas produções de saber no campo da Dança.

Como sujeito implicado nesta dissertação é imprescindível a minha relação como negro, bailarino, coreógrafo, produtor cultural, pesquisador e professor de dança. Fui aluno de Mestre King e estudei com professores que tiveram o Mestre como professor e um dos principais mestres em suas formações. O professor e pesquisador da educação Carlos Skliar afirma que "ensaiar, narrar, ou contar não parecem ser registros amigáveis nos dias atuais" (SKLIAR, 2014, p. 20). É nesta busca de contribuição de produção de conhecimento na afrodiáspórica que enuncio uma narrativa denominada **opaxorística** fundamentada no *opaxorô*. Uma narrativa baseada em um percurso com fonte de entrevistas no filme documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*. A fonte de pesquisa do documentário foram matérias de jornais, acervo pessoal do Mestre, este que interferiu/afetou na formação de muitos e muitas artistas da dança, implicou-se no meu trajeto artístico profissional enquanto memória da dança produzida e deixada por King.

Mestre King nasceu 1943 na cidade de Santa Inês na Bahia e faleceu em 2018 em Salvador. Ingressou na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1972, sendo o primeiro homem e negro a se graduar em Dança na história

no Brasil. Com vinte e sete anos, quando ingressou na UFBA, ele não sonhava em ser professor nem coreógrafo, nem ser um protagonista da produção em Dança no Estado. Em seu processo de formação se destacou a figura da pesquisadora da música folclórica brasileira e especialista nas manifestações tradicionais baianas, Emília Biancardi, em razão de seu conhecimento. Um dos pontos curiosos é que Emília Biancardi apresentou estudos do maculêlê, do samba e do candomblé a Mestre King e chegou a ensinar-lhe danças em sua própria casa. O estadunidense Clyde Morgan tem um marco no trajeto e experiência de Mestre King. Clyde Morgan nasceu em Cincinnati em 1940, Ohio (EUA). É uma das personalidades importantes para se pensar a presença de um simbolismo, material/imaterial de África no desenvolvimento das Artes e da Dança no Brasil. Foi professor na Escola de Dança da UFBA e de Mestre King. O coreógrafo Domingos Campos, nascido em Cuiabá em 1934, fundador do grupo Olodumaré, grupo em que ele dançou e mais tarde mudou o nome para Brasil Tropical, marca o trajeto de Mestre King. Com esse grupo, foi convidado a viajar para o exterior no final da década de 1970 para Alemanha, viagem que contribuiu para o seu processo artístico e profissional. Mestre King resolveu ficar na Bahia e dedicar seus estudos a pesquisas de cultura negra, especificamente a dança dos orixás. Em 1987, fez o Curso de Especialização em Coreografia na UFBA. De acordo com o próprio Mestre King (no documentário intitulado *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras da dança na Bahia*, 2016), sua vida artística começa depois dos vinte e um anos de idade. Cantou por dez anos no coral do Mosteiro de São Bento, fez Karatê por quinze anos e capoeira por mais de dez anos. Serviu à Marinha brasileira. Mestre King falava que a dança o educou. “A educação é uma resposta ética à existência do outro” (SKLIAR, 2014, p. 197). Pelo ecoar de sua fala, percebe-se este pioneiro como produção de saber por meio de suas experiências formativas e seus estudos e pesquisas nesse campo de conhecimento.

Com um legado indiscutível de contribuição para as danças negras o *opaxorô* se configura como mantenedor de sua sabedoria, marcada por ataques coloniais e racistas corroborando para seu apagamento. O *opaxorô*, o elemento da criação, faz com que a transcrição do seu legado seja um arcabouço de experiências adquirida em sua trajetória. A partir daqui me refiro ao legado do Mestre King com o termo *opaxorô*.

Mestre King foi o primeiro homem a se graduar em Dança na América Latina, tinha o fator racial, por ser um homem negro e foi um precursor da dança afro-brasileira, assim *opaxorô* como seu elemento de criação. Mestre King é uma das figuras mais velhas da dança na Bahia. Oxalá, como o mais velho, está para criação do mundo e da humanidade. Mestre King, como criação de uma dança, dando abertura aos seus pares artistas negros e negras a produzir e desenvolver seus fazeres e inserção da profissão com respeito enquanto atuação. O *opaxorô* como elemento de poder que abriu caminhos à criação de espaços outros para expansão de danças negras afro-brasileiras.

Mestre King inaugura um modo de fazer dança, a dança dos orixás. Para uma sociedade racista ele rompe estruturas desde configurações estéticas coreográficas às questões de intolerância religiosa, e/ou racismo religioso⁷. Ao longo da história, de modo hegemônico, a igreja católica desempenhou uma função institucional que promoveu, segundo ela própria, com uma política civilizatória em benefício do projeto colonial no país e vigente quando se trata de violências, equívocos e a tentativa de não existência de sujeitos negros de direito na sociedade. Manter o *opaxorô* se configura como princípio explicativo de criação de outros mundos na dança. Tira-nos, em certa medida, do aprisionamento de dominação colonial e ocidental. Mestre King desbravou caminhos com uma dança que se expandiu e profissionalizou muitas pessoas com outras perspectivas de conhecimento. Fez como um cajado, sustentáculo de suas caminhadas e das caminhadas de seus pares e alunos.

O *opaxorô* denomina a potência de reflexão a criar caminhos possíveis. Criar novas humanidades, no sentido de sujeitos negros da dança enfrentar o racismo. Uma das possibilidades geradas pelo efeito do *opaxorô* é inspirar e elaborar de forma peculiar o trajeto de um sujeito da dança, com uma produção artística política,

⁷ A intolerância e violência sofrida pelos adeptos e frequentadores de religiões de matrizes africanas, como o candomblé e a umbanda que expressam a fé, são alvos de preconceitos agressões e ataques físicos e simbólicos contra seus terreiros, templos e símbolos. A maioria dos seguidores dessas religiões são negros e negras. Uma constatação é que nenhum outro segmento no país sofre atentados e sofrem tamanha resistência social. São atos criminosos. A partir do entendimento do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) a força opressora estruturada e organizada opera com ferramentas estruturantes para a manutenção de privilégios da supremacia branca para destruir e para demonizar as divindades cultuadas, e queimando, apedrejando, agredindo adeptos pelas suas vestes, insultando em espaços institucionais como escolas, empresas, shoppings configurando no racismo religioso.

contra hegemônica, comprometido com a pluralidade de experiências de seus pares, criando dinâmicas das culturas subalternas e seus saberes relativos à hegemonia branca e dominante. *Opaxorô* como orientação na narrativa enquanto percepção de outros princípios históricos da vida e atuação profissional de Mestre King. Aspectos políticos, educativos e epistemológicos para combater uma única história contada, um saber dominante, intenções de extermínio de saberes da população negra na diáspora. Narrar seu *opaxorô* é mostrar contribuições pedagógicas que reconhecem, por meio das aulas de danças afro, o complexo filosófico religioso, cultural, econômico, simbólico, artístico e científico. Os impactos de sua forma de ministrar aulas de dança podem ser percebidos de várias formas. A artista e pesquisadora Marilza Oliveira com a abordagem *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira* (2016) diz que nas suas buscas e descobertas de danças negras que resignificassem divindades, Mestre King se destacou como professor de referência de ensino de dança afro-brasileira por sua pesquisa ser baseada na dança dos orixás.

Nesse espaço consolidou seu trabalho como especialista no ensino da dança afro, sendo responsável pela formação de diversos dançarinos e professores que são referência, principalmente de dança afro, no Brasil e exterior, entre os quais Zebrinha, Armando Peken, Tânia Bispo, Raimunda Sena, Rosângela Silvestre, Elísio Pita, Augusto Omolu (*in memoriam*), Rita Rodrigues, Leda Ornelas, José Ricardo, Nildinha Fonseca, Julieta Rodrigues, Carlos Neguinho, Amélia Conrado, Ricardo Biriba. E outros, como a pesquisadora Inaicyr Falcão e Suzana Martins, que com ele tiveram a oportunidade de dividir o palco e são referência nas suas respectivas pesquisas com temática negra. (SILVA, 2016, p. 58)

A trajetória do Mestre King nos ensina também a pensar o contexto atual da dança baiana, sua conexão das danças dos orixás e da dança moderna, o canto e a percussão ao vivo, tratando a tradição como possibilidade de configurações estéticas. A aula de dança afro-brasileira de Mestre King tinha um modo peculiar, ele usava música percussiva ao vivo, alguns princípios básicos de dança moderna, códigos de danças fundidas, sempre ao seu próprio olhar. Por exemplo, uma (re)leitura das danças vistas nos terreiros de candomblé, como inspiração para construção de um jeito de se mover simultaneamente com o atabaque. Os toques e seus ritmos eram entre pulso em relação com a métrica do canto e o jogo de

pergunta e resposta. O pulso no corpo, como estímulo para a música, quanto ao oposto, se coadunava criando novas relações como mudança de estado do corpo e qualidades de movimento. A prática pedagógica desenvolvida por Mestre King entrecruza música e dança em relações complementares. Assim se estabelecem no entrelaçamento do contexto musical com o contexto da dança, na reelaboração coreográfica, quando aprendido os códigos de gestos e gestualidades que demarcam dramaturgias das histórias em ações de cada orixá, uma aula de dança inspirada em elementos da cultura e filosofia iorubá para criar, ressignificar danças de corpos negros na afrodíaspóra. Ao convocar os corpos a apresentar suas histórias, ativavam-se memórias, desenvolviam-se dramaturgias que dançavam. Suas danças eram invocadas com saudações, cantos, histórias das mitologias iorubanas, memórias e biografias coletivas e pessoais como máxima pedagógica.

O som das palmas das mãos, o ritmo musical, a combinação de instrumentos distintos com funções rítmicas específicas como o instrumento percussivo djembe, agogô, atabaques, surdos entre outros, geravam experiências significativas. Relacionava as histórias contadas, canções e outros componentes da cultura iorubá, assim como os *itans* – termo em iorubá que significa conjunto de mitos. Os *itans* são fatos históricos, passados de forma oral de geração a geração que constroem modos de vidas e concepções de mundo. Uma aula com princípios e inspirações afro-brasileiras para possibilitar e nuclear as peculiaridades de muitos corpos negros, uma de suas principais premissas, como o jeito singular de ser. Rengel (2007) diz que o corpo não é um lugar para apenas coisas e ideias acontecerem, pois, a dança se faz no corpo e cada contexto histórico em certa medida uma concepção geométrica no espaço em dança. Um espaço enquanto lugar onde acontece a dança, ou um espaço como um tecido de estímulos de perceber-se como escultura e território de processos históricos construídos no corpo. A proposta era transcriar modos, sentir a si mesmo em contextos plurais no singular. Uma ginga, giros, lançamentos os espaços, saltos. Dançando como Ogum com a espada empunhada, dançando como Iansã gerando vento com sua saia, deslizando como Yemanjá escorrendo suas águas e seus mares ao corpo, caçando como Oxóssi, atirando com seu arco e flecha, dançando ao toque do *alujá*⁸, a dança

⁸ Toque de atabaques para Xangô nas festas do terreiro de candomblé.

de Xangô com seus machados firmes nas mãos, dançando como Oxalá segurando seu *opaxorô*. "Quanto mais se voltar ao corpo, mais haverá possibilidades de pesquisas, de criações, de autodefesa para forças que o destroem e de projeções criativas e imaginativas" (RENGEL, 2007, p. 3). Criar e ressignificar seus textos e contextos, opressivos e não opressivos no corpo.

Ver, perceber, sentir o modo com que Mestre King propunha sua aula de dança afro-brasileira, constitui-se, inevitavelmente, como referência para a dança negra na Bahia. Ele movia corpos a transgredir em sua própria negritude. Entendendo a dança como ação cognitiva do corpo e processo emancipatório da construção das representações sobre o corpo negro. Um processo pelo qual o corpo conhece e gera conhecimento. Rengel (2007) apresenta a noção de procedimento metafórico do corpo como um modo cognitivo. A metáfora, então, é algo emergente de um modo de proceder do corpo, um modo, uma ação cognitiva que sente/pensa algo em termos de outro, ou seja, sensório-motor em termos conceituais e/ou abstratos e vice-versa. Um domínio em termos de outro, algo em termos de outro algo, uma coisa querendo dizer outra. Assim Rengel (2007) nos explica que:

[...] existe ação mais geral e permanente no corpo humano, a qual se pode chamar de procedimento metafórico. Assim, a metáfora, bem como outras formas de representação, passa a ser o material com o qual o procedimento metafórico se operacionaliza. O argumento aqui, é que existe a metáfora enquanto figura, assim como de linguagem verbal, em um sentido mais específico e existe também um mecanismo cognitivo de comunicação do corpo que é o procedimento metafórico [...] Com o argumento de procedimento metafórico pretende-se mostrar que mesmo onde não haja "metáfora", há procedimento metafórico, em afirmações que taxamos (os alunos, professores, profissionais da mídia) como literais, objetivas, sem referência ou sem analogia [...]. (p. 6)

Metaforicamente Mestre King propunha a força da natureza composta pela força de cada orixá, os modos de agir e dançar estavam relacionados ao vento, às matas, ao fogo, ao ar, às águas. Contextos míticos que caracterizam ações como o vento como uma das características de Iansã e a conexão com o toque correlacionado. Gerava sentidos históricos para os gestos conectados nas sequências de movimentos e nas coreografias. A repetição do vocabulário de movimento permitia mudanças de percepção nos fluxos e trajetórias do gesto, das

ações, bem como da consciência de seus vetores, orientações e relações com o canto e o toque. A repetição das sequências de movimento e exercícios da aula da dança proposto pelo Mestre King, era cuidadosamente atenta e possibilitava que a pessoa que estava dançando percebesse/transpirasse/movesse/tocasse/sentisse a cada repetição, uma vez que a aula estabelecia uma conexão com suas identidades culturais e o movimento dava sentido do seu gesto de vinculação a metáfora do orixá. Rengel (2007) afirma que o procedimento metafórico faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensório-motores e abstratos. Esses domínios estruturam também a motricidade para cada orixá, para cada agrupamento de gestos, associado aos toques, à sala de aula e às relações estabelecidas no espaço e contexto de desenvolvimento pedagógico. Assim, Mestre King construiu uma proposta abrangente de saber corporal que exigiu percepções plurais de cada corpo. Uma noção de autonomia para discutir nas aulas, atitudes conseguidas em camadas simbólicas que são físicas. A emancipação, portanto, podendo ser desenvolvida e compreendida por meio de metáforas verbais, gestuais, rituais inferindo sobre estratégias de sobrevivência e continuidade de artistas e grupos de danças negras.

Mestre King afirmava que dança afro precisava de criatividade, que devia ser levada pelo toque mágico da energia cósmica do atabaque. Uma troca constante energética e ancestral. Ancestral como um conjunto de referências e significados relativo aos antepassados, à ascendência africana e a relação aos orixás. É relevante constatar a versatilidade e a complexidade de Mestre King e como ele lidava com as possibilidades criativas de sua dança, propagando conhecimentos para contribuição de outros pensares, outras possibilidades e inspirações em dança. Mestre King diz:

Candomblé é candomblé. Dança afro já é outra coisa. Dança afro precisa de criatividade. Você não vai ensinar a mesma coisa que eu ensino pra você, aí você fica anos e anos ensinando a mesma coisa a mesma coisa que eu te ensinei? Isso não é balé clássico não. É diferente, tem capoeira, tem maracatu, tem maculelê. Tem uma variedade. Você aglutina tudo dentro desse movimento levado pelo toque mágico, levado pela energia cósmica do atabaque. O

atabaque ele puxa energia física, cósmica, puxa pra você. Você começa se emocionar e desenvolver⁹.

Esta afirmação constata uma proposta emancipatória através da criação entre as experiências com as danças afro-brasileiras. Essas experiências, esses modos outros, a partir de Mestre King, são como narrativas do corpo que dança, nessas metáforas de construções coreográficas, gerando saberes diversos da cultura negra e especificamente das danças negras e afro-brasileiras. O *opaxorô*, a capacidade mobilizadora, inventiva, criativa fundamentada e regida pelo guardião da sabedoria, oxalá, este que articula o conhecimento pela criação. Mestre King fez a articulação entre conhecimento e significação de sua dança, como propulsor de outras danças negras e injeção de estímulos vigorosos para o desenvolvimento da autovalorização de seus alunos, jovens negros e negras advindo de bairros periféricos da cidade que enfrentavam as desvantagens estruturais do racismo, como não ter dinheiro de transporte para se deslocar de casa à aula de dança. Uma aula que empoderava corpos.

A constituição simbólica do *opaxorô* traz consigo elementos de cada orixá, na posição horizontal como elemento de capacidade progenitora de gerar filhos, multiplicar os seres, reger e plantar a semente da descendência de gerações. Com uma noção responsável fundamentada que o termo *opaxorô* é contextualizado, a ressignificação é concedida aos domínios de Oxalá. Na perspectiva **opaxorística**, um compromisso com o legado de Mestre King que contesta um modo único superior ao senhor da criação humana. O fundamento filosófico pautado na expansividade de criação se estabelece por relações dialógicas com outros conhecimentos, tornando, portanto, o *opaxorô* como uma enciclopédia em movimento de uma dança que paira no tempo como espiral, e em corpo sem ponteiro.

2.1 TRAÇO OPAXORÍSTICO

⁹ Mestre King em depoimento a Bruno de Jesus, no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, 2016.

Muitos coreógrafos negros em Salvador me inspiraram, é lugar do reconhecimento enquanto homem e artista negro na dança na cidade. Muitos deles foram meus professores como o dançarino e professor de dança João Lima. Dava aula em escolas públicas e associação de moradores em bairros periféricos de Salvador como Federação, Engenho Velho, Mussurunga, Calabar, Periperi, Brotas, Nordeste de Amaralina, Pelourinho entres outros. Nascido no bairro do Nordeste de Amaralina, João Lima começou sua carreira artística em 1989 dançando no Balé Folclórico da Bahia, participou de muitos espetáculos e turnês dentro e fora do Brasil (França, Alemanha, Cuba e Estados Unidos). Foi dançarino e coreógrafo da Banda Cheiro de Amor, Companhia de Dança do Olodum e Bahia Tropical, Banda Pinote, Banda Beijo, Grupo de Dança do SESC e do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Formado no curso técnico de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e licenciado pela Universidade Federal da Bahia.

Figura 6 – O professor João Lima na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 1998.



Fonte: arquivo pessoal.

Um artista negro que me deu aula na laje de sua casa. Com duas congas, instrumentos percussivos, me ensinava alguns toques e cantos como ijexá¹⁰ e músicas em iorubá. Ele falava da história da dança e suas experiências como dançarino negro pelo mundo. Sugeriu muitos textos para leitura e como inspiração para criar danças, uma vez que meu desejo para ser coreógrafo era imenso. Jorge Skliar (2014) diz que relações possíveis entre ensinar e aprender é oferecer signos que os outros decifrarão no seu próprio tempo e ao seu próprio modo e em

¹⁰ Ritmo oriundo da Nigéria, país africano, trazido a Bahia pelo processo de escravização de contingentes iorubás entre os séculos XVII e XIX.

diferentes tempos e espaços. O artista João Lima, me proporcionou muitas experiências e os sentidos de suas narrativas de vida artística profissional contribuiu para perceber modos de pensar dança. Além de ter sido aluno e ter dançado no Grupo Gênesis do Mestre King, João me levou para conhecer o Mestre King, através de suas aulas e espetáculos. Considera o Mestre como um grande educador artista e contava sobre a suas experiências e relações de dança com o Mestre. Carlos Skliar diz que “a educação, é sabido, é uma ação que afeta o tempo e a temporalidade de muitas maneiras” (SKLIAR, 2014, p. 203). Essas narrativas corponectadas me constituíram como homem negro, mobilizando a memória do que aconteceu e continua acontecendo para impulsionar engajamentos de saberes em dança afro-brasileira. João Lima foi o dançarino que integrou uma das últimas criações do Mestre King o espetáculo *Opaxorô*, uma narrativa coreográfica inspirada no mito em que Oxalá foi para terra de Òyó ou terra de Xangô. Lima integrou o grupo de dança fundado pelo Mestre em 1976.

O Grupo Gênesis teve seu início no Colégio Estadual Severino Vieira em 1976, por iniciativa do professor Raimundo Bispo dos Santos – Mestre King. Com 38 anos de trajetória, sempre trabalhou com a diversidade da cultura de matriz africana nas suas temáticas de entendimento de dança, juntamente com a expressão da dança moderna¹¹.

O Grupo Gênesis foi um importante espaço de experiência profissional e formação para dançarinos e dançarinas na cidade. Um grupo que resistiu ao tempo e pelo qual passou grandes nomes da dança baiana.

Com o tempo, o Gênesis se especializou na formação e encaminhamento de grandes profissionais e artistas, que hoje atuam em várias áreas de produção, como Armando Pequeno, atualmente na França desenvolvendo atividades artísticas social, Rosângela Silvestre, criadora da Técnica Silvestre, Augusto Omolú (*in memoriam*), que desenvolveu o estudo da Antropologia da Movimentação atrelado a dança dos orixás, José Carlos Arandiba, ou Zebrinha, Diretor e Coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia e do Bando de Teatro Olodum, Jorge Silva, mentor e realizador do projeto “Tabuleiro da Dança”, que visa a formação e descoberta de

¹¹ Dados obtido do folder da programação dos espetáculos *Aruanda* e *Opaxorô*, apresentados no Espaço Xisto Bahia em 2013.

talentos em comunidades suburbanas e periféricas de Salvador, entre outros. [...] Dos anos 90 até hoje, o grupo fez produções coreográficas diversificadas como: "Território", "Paixão", "Paixão Virtual", "Simbolismo", "Opaxoró", "Dançando Ravel", "Aruanda" dentre outros, e continuam as pesquisas para novos trabalhos e espetáculo. [...] Mantida por patrocínio do próprio coreógrafo por anos à fio, somente em 2012 teve um projeto apoiado por verba pública, dentro do Setorial de Dança da FUNCEB¹².

Lembro-me por volta de 2004, que na primeira aula com Mestre King, observava vários mestres e mestras da dança, músicos percussionistas, dançarinos e dançarinas cumprimentá-lo. Muitas desses artistas faziam a aula do/com o Mestre. Os mais velhos e os mais novos, ao participar das aulas, pareciam consultá-lo. Uma consulta em forma de dança. O babalorixá e sociólogo Rodnei William Eugênio (2019) nos diz que "na verdade, a memória coletiva envolve memórias individuais, que nunca são isoladas, mas se constitui pelos acontecimentos vivenciados pelo grupo" (p. 111). King criava mundos com sua dança afro-brasileira. Sempre a aprender e ensinar. Durante anos, essa reverência dos artistas da dança, tanto os mais novos, quanto os mais velhos para com Mestre King foi recorrente. Uma sabedoria e inventividade de uma longa experiência na dança, sua relação com os alunos e artistas. O *opaxorô* de Mestre King o faz responsável na história por disseminar a cultura negra com sua dança, encorajando artistas, estudantes, profissionais a seguir produzindo, atuando no campo.

Mestre King disseminava suas experiências com muitos jovens de comunidades periféricas de bairros de Salvador e em escolas públicas. Buscava a inclusão social, na proposta de expandir esses saberes com dança, com desdobramentos outros, ou seja, a sua dança gerando outras danças. Suas danças eram práticas de construções histórico-culturais de um povo. Criava uma dança com respeito às diferenças de corpos. Era referência para seus alunos, como homem negro, ensinava sobre sua cultura e respeito à experiência dos mais velhos. Essas experiências entre King e seus muitos alunos produziam saberes em dança como forma de existir. A professora e pesquisadora Amélia Conrado (2006) adverte que a partir de Mestre King, que formou muitos dançarinos e coreógrafos, cresceu o

¹² Dados obtido do folder da programação dos espetáculos *Aruanda* e *Opaxorô*, apresentados no Espaço Xisto Bahia em 2013 pelo Grupo Gênesis. Grupo fundado e dirigido pelo Mestre King.

surgimento de grupos e companhias de danças na cidade. Muitos desses alunos hoje são outras referências para a história da dança, estão no mundo com suas outras danças que tiveram também como contribuições as experiências promovidas por King.

2.2 TODO 31 DE DEZEMBRO, O OPAXORÔ SE FIRMA

Figura 7 – Último aulão do ano, 31 de dezembro de 2015.



Fonte: imagem extraída do documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*.

No final da década de 1980, no dia 31 de dezembro, religiosamente Mestre King realizava a aula de dança afro-brasileira na rua, chamada de "último aulão do ano". Tudo começou por sua iniciativa de reunir todos os seus alunos e ex-alunos, hoje professores, dançarinos e coreógrafos. Muitos deles viviam e vivem na Europa e Estados Unidos e no período de férias na cidade participavam do aulão. Um reencontro de arte, de alegria e de muitas danças.

Um dos momentos mais esperados do ano que se encerrava com dança. Fechava-se um ciclo abrindo outro. Oxalá por ser o senhor da criação, segundo Jagun (2018), é o responsável por iniciar e finalizar o ciclo. Mestre King tinha seu

opaxorô em movimento constante e finalizava o ano com esse encontro. Ele reunia pessoas, dançarinos, coreógrafos, músicos percussionistas, artistas diversos e transeuntes, pois, sempre foi realizado na rua, em praça pública. O documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança baiana*, mostra esse encontro rico e de perfil único na cidade, promovido pela dança. Um encontro de cruzamentos de fronteiras, de voltar a sua terra e viver e reviver encantamentos de uma dança regida pelo maestro, pelo coreógrafo e cuidado pelo *opaxorô*. Mesmo depois de sua morte o "último aulão do ano" é realizado pois faz parte do calendário da dança afro-brasileira na cidade e seus alunos e discípulos realizam em sua homenagem.

2.3 RAIMUNDOS

Figura 8 – *Frame do documentário Raimundos: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia.*



Fonte: documentário *Raimundos: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*.

Entendendo a ancestralidade também como hereditariedade, os descendentes passam pelo processo de aprendizagem, assimilação de suas respectivas heranças para continuidade da vida, do sistema cultural. Mestre King por ter contribuído com a produção de dança na Bahia, atravessou gerações disseminando aos seus, artistas da dança, sua dança afro-brasileira. Estes sujeitos, tantos artistas da dança, desenvolveram suas danças negras expandindo a produção de conhecimento com suas coreografias, espetáculos, aulas, tantas formas de gerar outros saberes e preservando a história, o *opaxorô* de infinitos saberes.

Figura 9 – Coreógrafo Bruno de Jesus e o bailarino Anderson Rodrigo no espetáculo *Raimundos*, em 2013.



Fotógrafo: André Frutuôso.

Em 2013 Mestre King completou cinquenta anos de atuação profissional. No entanto, era constatado um desconhecimento muito grande sobre ele e sua trajetória, que se coaduna com a história da dança na Bahia. As condições adversas, como a invisibilidade e silenciamento e a estrutura do racismo sustentam o apagamento da produção de conhecimento e valorização da dança. Busquei caminhos possíveis existentes, como um olhar **opaxorístico**, para referenciá-lo em um espetáculo intitulado *RAIMUNDOS*. O espetáculo foi estreado em 2013 no Teatro do Movimento na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. São dois bailarinos negros em cena. Na primeira versão do espetáculo, o artista Leonardo Muniz e eu dançamos juntos, subsequentemente o artista Anderson

Rodrigo e eu. O espetáculo seguiu em temporadas por festivais e mostras pelo Brasil (2013, 2014, 2015 e 2016). O título da obra é uma referência ao nome do Mestre King, que é Raimundo Bispo dos Santos. Esta metáfora remete aos coreógrafos e dançarinos negros, seus alunos e/ou que dançaram e se formaram com ele. Como são inúmeros artistas o termo Raimundo passou a ser Raimundos no plural. Muitos dos Raimundos são citados no espetáculo como: Mestre Zambi, Armando Pequeno, Pakito Lazaro, Flexa, Paco Gomes, Agnaldo Fonseca, Negrizu, Denilson José, Jorge Silva, Anderson Rodrigo, Amilton Lino, Luiz Bokanha, Jairo Laranjeiras, Gilberto Bahia, Antônio Neguinho, Luiz Deveza, Ricardo Costa, Augusto Soledade, Reginaldo Flores, Leonardo Muniz, Augusto Omolu, Amilton Lino, Tita Lopes, João Lima e muitos outros.

Um Raimundos é o professor e coreógrafo Denilson Oluwafemi José. Ele coordena o Centro de Cultura e idiomas Mário Gusmão localizado no Centro Histórico de Salvador. O seu trabalho consiste na vivência de danças populares afro-brasileiras e africanas. O professor diz que a dança afro-brasileira apresenta elementos enriquecedores para a expressão e criação artística, interagindo com de forma criativa com a cultura popular.

Figura 10 – Denilson Oluwafemi dançando o solo *Wemba, o Feiticeiro*, com participação especial do Grupo Omin Dudu Artes e direção do artista, no espetáculo *Alláfia Odara* com direção de Clyde Morgan, Laís Morgan e Mário Gusmão, em 1989.



Fotógrafo: Arthur Ikissima.

Figura 11 – O bailarino e iluminador Anderson Rodrigo e o coreógrafo e bailarino Bruno de Jesus sendo cumprimentando pelo Mestre King em 2014 no espetáculo *RAIMUNDOS*, no Festival Internacional Vivadança em Salvador.



Fonte: arquivo pessoal. Fotógrafo: Tiago Lima.

Por ser um homem negro coreógrafo e bailarino, a inspiração da figura desses artistas são como referências de enfrentamento ao racismo enquanto homem e negro na dança. Reconheço que o racismo me afeta numa sociedade de aniquilamento de homens negros, encarcerados, assassinados, abordados pela polícia, os rankings estatísticos¹³ demonstram o genocídio do homem negro, este que mesmo se inspirando e referenciando em outro homem que fez história e proporcionou outras possibilidades de viver, lideramos as estatísticas de eliminação de corpos negros mortos. A questão racial é um fator crucial no que se refere à inserção do sujeito negro artista no campo de trabalho e visibilidade. Logo, um jovem negro acreditar que é possível ser artista é um caminho. A maioria dos Raimundos são advindos das comunidades periféricas de Salvador. Importante ressaltar que esta pesquisa não focaliza a população carcerária brasileira e tampouco trata de pormenores de masculinidades, mas busca marcar o quanto um

¹³ Estatísticas em jornais revistas e reportagens sobre o encarceramento em massa de homens negros em presídios no Brasil. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/comissoes/comissoes-permanentes/cdhm/noticias/sistema-carcerario-brasileiro-negros-e-pobres-na-prisao>>. Acesso em 20 set. 2019.

sujeito jovem negro se inspirou em outro(os), homens negros, seus semelhantes como um caminho profissional.

Em 2016, o documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras da dança na Bahia*, do qual assino a direção geral, foi lançado no Cinema Itaú Glauber Rocha, em Salvador. O filme reúne as figuras masculinas da dança na Bahia e esses, os quais chamo de Raimundos, são convocados para falar de suas experiências, enquanto artistas negros baianos, focando o quanto o Mestre King protagonizou e protagoniza a história do negro e do negro que dança e toca na Bahia. No filme foram geradas muitas outras histórias e depoimentos que suscitam, marcam e tencionam os fazeres em danças afro-brasileiras com Mestre King. Com aproximadamente cinquenta horas de gravação, o material finalizado tem a duração de trinta e dois minutos criando memória audiovisual. No documentário, Mestre King narra sua história de como promoveu experiências com muitos jovens de comunidades periféricas de bairros de Salvador e em escolas públicas. Buscava a inclusão social, na proposta de expandir esses saberes com dança, com desdobramentos outros, ou seja, a sua dança gerando outras danças. Suas danças eram práticas de construções histórico-culturais de um povo. Criava uma dança com respeito às diferenças de corpos. Era referência para seus alunos, como homem negro, ensinava sobre sua cultura e a necessidade do respeito à experiência dos mais velhos.

O músico percussionista e professor de dança José Ricardo foi aluno e amigo do Mestre King. Ele nos diz como a dança de Mestre King afetou artistas da dança negros e de periferia:

Para muitos viram o Raimundo King apenas como professor de dança, mas pra gente que chega ser RAIMUNDOS é diferente. Com 14 anos conheço a dança, venho de uma família humilde que nunca ia ter perspectiva de arte na vida, e um dia sou arrebatado jogando pedra na rua por um projeto onde tinha esse cara lá. Esse Raimundo que tinha a maneira dele de fazer arte, a maneira dele de acolher aquelas pessoas que não chegavam pra ele como se chega numa academia. Ele escolheu uma direção meio difícil que é trabalhar com periferia. Trazer as pessoas da periferia pra dentro de uma sala de aula, e nesta sala de aula mostrar um caminho possível. Então um cara que ensina numa sala de aula de um modo nada convencional com uma vara na mão, exigindo de você um *plié*, exigindo de você uma ponta do pé com uma vara na mão chocou

muito. Polemizou muito. Muitas pessoas nunca entenderam de que forma isso chegaria, de que forma isso deveria ser absorvido? E você ter a capacidade de entender essa cultura é um privilégio! Estar na trajetória, estar na estrada, isso é pra mim importante. Meu pai militar, uma família de dez pessoas, dez irmãos que nunca desprenderia um centavo para fazer arte. Se faria outra coisa qualquer. Mas depois perseguir você nessa trajetória que já tinha sido iniciado, e chegar lá encontrar aquela figura (mestre King), isso chocava. Ao invés de dizer o que se está fazendo aí, dizia continue aí, esse é o lugar. Fora que tem a figura de King que ele sempre transpôs a barreira da sala de aula. O único professor que foi e vai na minha casa é King, da minha vida toda. Um cara que ao invés de procurar uma academia para fazer dinheiro, procurava uma escola pública para arrebanhar essa galera que vinha de periferia sem perspectiva. Isso é um fenômeno. Hoje para você ver, qualquer menino de periferia está dentro de uma ong, uma instituição que tem uma base, uma finalidade. King era uma instituição sozinho sem escritório. Era uma instituição que ia lá buscar você acompanhar você na sua trajetória e dizer: o caminho é esse aqui¹⁴.

Essas experiências entre King e seus muitos alunos produziam saberes em dança como forma de existir. O músico percussionista e alabê, Ricardo Costa diz:

Hoje eu danço a dança do meu tambor. Na minha formação hoje em relação a música e a dança, já vem de dentro do terreiro de candomblé, eu sou Alabê de candomblé e o orixá me dá essa possibilidade de ver a dança como o corpo se movimenta dentro de uma música. Hoje eu consigo fazer essa ligação de dançar e tocar o tambor com a dança por conta disso, e por conta de outros mestres que vieram muito antes de mim tocando as danças que a gente tem aí, tanto dança afro, quanto dança moderna como Gaby Guedes, Bira Monteiro, entre outros¹⁵.

O músico Gaby Guedes completa:

Quando as pessoas falam a dança, associam a dança do candomblé. A dança do candomblé tem muita dinâmica e respeito. Não é porque as pessoas vão dançar, vão aplicar movimentos da dança dos orixás, uma coisa ou outra dentro de suas salas, que vai modificar uma coisa ou outra ou mentir pra isso. Não, é assim é assim. Nós podemos fundir com isso, tanto com a movimentação,

¹⁴ Ricardo Costa em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, 2016.

¹⁵ Ricardo Costa em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, 2016.

quanto com a música, é a mesma coisa. Temos que jogar duro mesmo, preservar, brigar manter viva essa memória¹⁶.

Considerando a educação também como um processo de socialização, no sentido em que transmite um saber da geração mais velha para a mais nova, em um processo de coesão social, há uma imensa possibilidade de ensinamentos e aprendizados de valores de uma sociedade, enquanto costumes e tradições culturais. Compreensão consonante aos princípios iorubanos relativos à ancestralidade e à manutenção de legados. Amparado nesses entendimentos o *opaxorô* sustenta a disseminação de danças com os artistas.

Figura 12 – Paco Gomes dando aula, em 2020.

¹⁶ Gaby Guedes em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, 2016.



Fonte: arquivo pessoal.

Muitos desses alunos hoje são outras referências para a história da dança, estão no mundo com suas outras danças que tiveram também como contribuições as experiências promovidas por King. Mestre King produziu dançares negros diversos. Contribuiu e disseminou com a dança – esse *Opaxorô* de conhecimentos inúmeros – com o seu modo de ver o mundo, apresentou possibilidades de articulação a outros modos de ver outros mundos. Um desses dançares nucleou a vida do bailarino, coreógrafo, músico e professor Paco Gomes. Desde a infância, estudou danças africanas e religiosas. Formado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especializou-se em Dança e Educação na Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Além de experiências na San Francisco State University (2004 a 2007), Paco esteve na Universidade de Stanford (2004). Mestre King teve um papel fundamental na vida artística profissional de Paco Gomes:

Com King nunca foi só uma relação de aluno e professor. Foi uma relação de dois caras que gostava de tomar cachaça e que ele se mudou pro meu bairro em um momento. Teve um momento da minha vida logo quando eu graduei na outra escola que fazia, e decidi abandonar minha vida pra fazer dança. Eu passei um

perrengue *perrengoso*. Eu ia pra casa de King tomar sopa, até o rango tinha momentos que faltava. A família não queria dar apoio e dizia como se graduou em uma escola e agora abandona tudo? [...] a família me chamava de maluco. Reclamava que gostava de ficar dançando na laje, nessa idade, eu tinha 20 anos na época. Só que minha família toda dançava. Só não podia ser profissional. Esse foi o lance, na minha família tem excelentes músicos, grandes músicos por sinal, músicos famosos. As minhas irmãs dançaram todas antes de mim em grupos folclóricos. Eu não gostava de dança por que eu era cientista, a minha era a ciência. Eu não sabia que existia um pensamento filosófico em dança, não sabia que existia uma psicologia da dança, não sabia que existia uma metodologia aplicada a dança. Eu não tinha esse conhecimento, então pra mim dança era ficar tocando pandeiro para gringo sambar...eu sou cientista! Esse era o meu discurso com dança. Todo esse discurso diante do científico era o que King combatia em mim. Dizendo: você pensa demais rapaz, você quer ser o Raul Seixas da dança? A grande influência de King, foi me mostrar um meio termo, na minha vida. Como homem, não como dançarino. Como dançarino eu sempre tive liberdade de fazer o que eu quis. Nos trabalhos de King eu dancei pouco. Eu coreografei mais do que dancei pra ele. Ele viu que eu era coreógrafo¹⁷.

Essa fala de Paco Gomes não vislumbra reconhecer traços biográficos do Mestre King enquanto memória passada ou nostalgia, mas se trata de reconhecer historicamente os modos, ações e propostas pedagógicas. Mobilizamos a memória do que aconteceu e continua acontecendo para nos impulsionar em profundos engajamentos de intelectuais comprometidos com o pensamento contemporâneo em dança afrodiaspórica. Assim como o *opaxorô*, responsável pela expansão da sabedoria para manutenção humana. Um elo entre o passado, presente e futuro em conexão com o *Orun* e *Aiyê*. Com chuva irrigando o universo da dança e da educação em dança, promoveu modos de seu povo existir, principalmente destacando Salvador, esse território de cultura negra efervescente.

No filme, a equipe é composta pela artista, pesquisadora e produtora em dança Inah Irenam, que assinou a produção geral. Profissionais do cinema foram importantes na construção do filme. Foi uma equipe montada de forma voluntária, pois não havia investimento financeiro direto para custear o documentário. Uma equipe composta por negros com expertise no audiovisual, entenderam a importância da história da dança para construção social, cultural e econômica e

¹⁷ Paco Gomes em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança na Bahia*, 2016.

suas dificuldades de resistir. Afinal, era um coreógrafo pesquisador que estava propondo dirigir um filme, ou seja, um filme dança numa perspectiva outra de narrar esse *opaxorô*. Implicados nessa dança audiovisual, o roteiro é de Gabriel Omuz Machado, direção de fotografia e câmera de Moisés Victorio, assistente de fotografia e câmera Thyago Bezerra, direção de arte Gabriel Omuz Machado e Thyago Bezerra, e diretor de Som Vicente Gongora.

O espetáculo e o documentário são estratégias de contribuição que são partes de uma mesma conexão corponectiva, um processo de pensar/fazer/sentir/elaborar do corpo. O *opaxorô* possibilita um olhar a nossa capacidade imaginativa de se entremear a experiência de uma dança com outros corpos com semelhanças biológicas e que habitam um ambiente físico, social e cultural a construir significações acerca do corpo e do mundo, principalmente da dança afro-brasileira protagonizada pelo Mestre King em seu pioneirismo.

CAPÍTULO III

OFÁ

Figura 13 – Oxóssi com o *Ofá*.



Fonte: imagem de Fernanda Sampaio.

3.1 PENSAMENTO DE CAÇA

Esta abordagem é regida pela fartura e pelo alimento. O corpo precisa de alimento para sua manutenção. O corpo precisa de substâncias para se nutrir. O sustento é necessário para a vitalidade do corpo. A arte é um alimento que expande os poros absorvendo nutrientes inimagináveis do ser humano. A dança é um alimento que produz outros alimentos que se interligam com diversas maneiras de se alimentar. Pessoas comem. Outras respiram, outras mastigam, outras bebem, outras passam fome. Muitas outras dançam. Algumas fazem oferendas. Algumas contam histórias. Outras dançam suas histórias. E todos fazem histórias. As histórias são alimentos que nutrem a ancestralidade como uma força que rege a

nossa existência com substâncias de saberes e sabores infinitos. Muitas formas de agir no mundo podem ser um modo de se alimentar. Coreografar é como comer dança ou mesmo como digerir a si mesmo.

Oxóssi na cultura iorubá é considerado guardião dos caçadores. Um caçador das matas que vive na floresta. Usa a arte de caçar para manutenção da vida e de sua comunidade. Busca no que caça, e em como caça, o equilíbrio da mata, que é o seu território. Símbolo da partilha do alimento, do alimento necessário para os seus. É um caçador que está relacionado à proteção do seu território e dos animais. Ágil, valente, generoso e atento se protege das feras e de algo que possa ameaçar a sua comunidade.

O professor e pesquisador Marco Aurélio Luz (2017) nos diz que os caçadores nas sociedades africanas têm um papel importante. O autor explica que os caçadores são uma tradução do alimento em abundância decorrente da caça feita. Oxóssi é considerado rei de Ketu, uma região da república do Benin, no continente africano. Considerado orixá da fartura, Odé, Oxóssi, o caçador, usa o *Ofá*, termo em iorubá que significa arco e flecha. Uma tecnologia sagrada de caça. Luz (2017) explica que o *Ofá* é um elemento de poder e infalível, que precisa ser usado com moderação por conta de sua força. Entre ferramentas e emblemas Oxossi possui também o *agê* que são chifres de búfalos e o *erukere*, composto de pelo de rabo do mesmo animal configurando um cetro, completa o autor.

Uma das narrativas sobre Oxóssi, o caçador, nos conta que seu nome tem origem iorubá com significado de “guardião popular”. Certa vez Oxóssi libertou a população da sua cidade de um dos pássaros de *Eleyé* (donas de pássaros que possuem espíritos maléficos). Conseguiu quebrar um feitiço atingindo o pássaro com seu poderoso *ofá*. Ele não precisou de mais do que uma flecha para atingir seu alvo demonstrando o grande poder assertivo e certo.

Dentre muitos elementos que compõem Oxóssi, o *Ofá* é o elemento que fundamenta este capítulo em uma abordagem epistemológica afrodiaspórica e intenta esta insígnia como uma ação. A flecha é lançada ao alvo e alcança o que pode estar sendo buscado. O *Ofá* se configura como uma ação, uma experiência em um contexto de caça e, mais especificamente, em busca da caça como alimento, ou seja, o *Ofá* como um jeito do corpo se projetar a algo que possa servir como

sustento. Um modo de agir, assim como uma tecnologia usada pelo caçador. A caça um dos meios fundamentais de sobrevivência humana.

Para a pesquisadora, escritora e *yalorixá* Mãe Stella de Oxóssi (2011) a função que a flecha desempenha, transformou-a em um intercâmbio entre o céu e a terra. Ela nos explica que a flecha ao alcançar o alvo evoca o objetivo realizado, que a torna um símbolo que conduz o pensamento de realização. Enfatiza a força que um elemento possui enquanto ação, sobretudo considerado como uma tecnologia usada pelo caçador. Mãe Stella de Oxóssi (2006) pontuou que a flecha se configura como segurança de uma trajetória, pois a força do seu impacto é daquele que lança com coragem, através dela é ele próprio quem se projeta e se lança no alvo, que ao evocá-la tem o poder capaz de dominar a natureza ligada a ele. Essas afirmações convergem com a abordagem do Ofá como ação no mundo e como suas potências desencadeiam muitos modos de concepção da vida.

Um símbolo detém o poder de indicar, sugerir e estimular. Isto intensifica a afirmativa de que o mito, o rito, o culto, a religião, a arte e os costumes, assim como a consciência e os conceitos referentes à sua compreensão filosófica do mundo, encontram seus fundamentos no símbolo. Daí a máxima de que uma experiência simbólica jamais pode ser criada por nós, ela simplesmente ocorre. (SANTOS, 2010, p. 74)

Abordar o *ofá* como modo de conceber o mundo desloca a abordagem colonial que hierarquiza o ocidente: como lugar determinado de poder e de negação de outros saberes. Tratar de uma experiência com o *Ofá* é um outro modo epistemológico de contribuir com a produção de saber na afrodiáspora. O *ofá* a partir das postulações de Mãe Stella, torna compreensível caminhos de abordagem entre lugares prescritos e compostos nas diversas esferas da vida social, nas artes e nas danças. Reconhece esses caminhos como pertencimentos históricos e identitários. Esses caminhos são instâncias que acontecem no corpo, na percepção que a pessoa tem do mundo, em sua maneira de organização e compreensão do seu entorno e na imagem que constrói sobre si e sobre os outros em distinto contexto, ou seja, um jeito **ofático** de experienciar algo.

O contexto do caçador vai ser compreendido de acordo às suas relações específicas, mas com suas complexidades de que a noção de caça seja uma ação comum para muitas culturas, mas peculiar no seu modo de se relacionar com que caça, como caça e para quê caça. Não é interessante universalizar essa abordagem, sobretudo é importante lembrar que historicamente a caça foi/é uma prática que seres humanos agiram/agem como caçadores por muitos motivos, entre eles o lazer, controle de população animal, alimentação, comércio e até defesa pessoal e de bens, entre outros. A perspectiva para um pensamento de caça é uma busca do alimento enquanto desenvolvimento do sustento em amplo sentido, epistemológico, artístico, espiritual.

O professor e filósofo carioca Renato Noguera (2011, 2014) apresenta uma proposta afroperspectivista como uma forma de abordagem plural, reconhecendo a existência de várias perspectivas com demarcações de repertórios africanos, afrodiaspórico, indígenas e ameríndios. Essa perspectiva objetiva favorecer uma democracia cognitiva, uma forma democrática de conhecer e gerar conhecimento, educar e ser educado, uma política cultural que amplie as possibilidades de produzir, conhecer e reconhecer novas/outras epistemologias, pensamentos filosóficos, enriquecendo estudos e pesquisas. São caminhos criativos e argumentativos. A afroperspectividade é uma forma de pensar de muitos povos africanos e afrodiaspórico. Segundo Noguera, a afroperspectividade se baseia em um tripé composto pela afrocentricidade, pelo quilombismo e pelo perspectivismo ameríndio, sistematizados por Molefi Kete Asante (1987), Abdias do Nascimento (2019) e Eduardo Viveiros de Castro (1996) respectivamente. Noguera nos diz que:

É importante dizer que no coração da filosofia afroperspectivista urgem tambores, berimbaus, atabaques, tamborins e uma cadenciada orquestra de instrumentos de percussão, sopro e cordas que molduram os movimentos que acontecem na roda onde os conceitos emergem, nascem, habitam, são criados e recriados a partir de coros de vozes de muitos grupos étnicos. O coro que canta no coração da filosofia afroperspectivista é formado por vozes de bambaras, asantis, fantis, ovimbundos, chówkes, fulas, mandingas, jejes, nagôs, benguelas, soninkes, massais, umbundos, dogons e tantos outros, às vezes, com modos de um domma e, por outras, de uma maneira griot. (2011, p. 09)

Como embasamento teórico e filosófico, a afroperspectividade legitima e reconhece distintos modos de produção de conhecimento, de sociedades, culturas e grupos étnicos. O *ofá* demarca epistemologicamente uma invocação filosófica iorubana a partir de uma ressignificação na afrodiáspora. Por conta dos entrecruzamentos diaspóricos, considerando a multiplicidade de fenômenos socioculturais e políticos que mobilizam suas epistemologias, a cosmovisão e a experiência diaspórica produzem outros saberes, outros modos de concepção de mundo, ou seja, uma diáspora rica e plural em contribuição de saberes africanos diversos que possibilita produzir conhecimento a partir de novos sentidos e reconfigurações. O *Ofá* é um novo sentido, pois é um elemento de poder usado por Oxossi na cidade de Ketu na República do Benin, no continente africano, não era apenas um arco e flecha. Esta invocação é intentar a produção de conhecimento demarcado em um território, pois nos foi negado enquanto conhecimento e modos de existência.

O *ofá* na afroperspectividade busca contribuir com uma política intelectual de ampliação de possibilidades de modos de conhecer. O *Ofá* parte de alguns aspectos que sustentam a afroperspectividade como um modo de filosofar de um povo, pois cada contexto geopolítico pressupõe organizações que gerem suas modalidades de pensamentos e filosofias de vida, neste caso, um pensamento de caça como ação filosófica empenhada em métodos distintos de reconhecimento de potências epistêmicas na afrodiáspora. Não pode ser esquecido que no passado fomos sequestrados do continente africano. Os negros escravizados, junto a povos indígenas, reconfiguraram hábitos como comer, cantar, dançar, entre outros. Os povos negros que atravessaram o atlântico e aqui encontraram os povos originários no Brasil, importante na reconstrução de novos modos de vida. Essas reconfigurações entre povos são caminhos de abordagens epistemológicas pois foram e são modos de existências de sociedades, de muitas pessoas. Nas religiões de matrizes africanas no Brasil, o pensamento africano contribuiu para um sistema simbólico nos seus modos de existir, principalmente do povo iorubá em seus valores, saberes e formas de se relacionar com a natureza.

Para Nogueira (2014) uma filosofia afro-brasileira precisa dialogar com o universo cultural para que o pensamento filosófico atravesse e construa suas práticas, contextos e suas implicações. É como o *ofá* que integra um contexto de

caça, da divindade Oxóssi, é guardião da fartura enquanto alimento. Mãe Stella de Oxóssi (2006) aponta que se de fato o caçador for dono da terra, o fundador da tribo, o provedor de alimentos, defensor, médico, feiticeiro entre outros, Oxóssi pode ser associado à abelha. A autora explica que a abelha é símbolo de convívio entre o reino animal e vegetal, assim como o caçador, em interação entre reinos que a um tempo terá um poder exclusivo em sua comunidade, assim como a abelha produz o mel, como um produto de natureza orgânica e específica.

Para Noguera (2011) um plano da filosofia afroperspectivista é a criação de um personagem conceitual melanodérmico, isto é, de pele escura, com melanina acentuada. Um personagem negro ou negra. Nesta abordagem o personagem conceitual melanodérmico é Oxóssi, o caçador. Noguera exemplifica alguns personagens conceituais:

Os personagens conceituais melanodérmicos são diversos, como por exemplo: o griot, a mãe de santo, o pai de santo, o(a) angoleiro(a), a(o) feiticeira (o), a(o) bamba, o(a) jongueiro(a), o zé malandro, o vagabundo, orixás (Exu, Ogum, Oxóssi, Oxum, Iemanjá, Oxalá etc.) inquices (Ingira, Inkosi, Mutacalambô, Gongobira etc.), voduns (Dambirá, Sapatá, Heviossô etc). (NOGUERA, 2011, p. 04)

Para Noguera os conceitos pautados nos personagens conceituais dizem respeito a muitos problemas em seu plano de imanência, isto é, designação do caráter daquilo que tem em si o próprio princípio. Oxóssi é o rei das matas, o caçador que anda nas florestas. É da ordem do caçador caçar, este em contexto próprio nas matas. A ideia transcende quanto ao seu elemento constitutivo, uma ação é a caça. Quando Oxóssi, com o *Ofá*, vai à caça em busca de alimento para sua comunidade, ao sair às matas, com seu olhar atento, respeitando a natureza, preservando a floresta e com seus pés descalços pisando nas folhas secas, no chão de terra molhada, sentindo o cheiro de cada árvore, planta, frutos e animais que habita o lugar, a relação com o ambiente proporciona as construções de saber e como viver estrategicamente naquele espaço. Trato este enredo como imagem do pensamento estabelecida por uma invocação filosófica. Como diz Noguera (2011), invocações de uma série de perspectivas de matriz africana. Adverte que a noção de matriz africana na afroperspectividade deve ser compreendida como uma

expressão plural, ou seja, um conjunto de africanidades por não se tratar de homogeneidade.

O conjunto de relações e interações das mais variadas complexidades que o corpo, Oxóssi, constrói na caminhada na floresta, conhece e gera conhecimento. Constrói memórias a partir das experiências e suas relações de especificidades de seu contexto.

O fato de compreendermos *Ofá*, nos vincula a entender a palavra como ação e pensar de um modo **ofático**. Uma ação em busca do alimento. Ao mesmo tempo o corpo que atira com o arco e flecha, ele é o próprio trajeto, pois sendo o *Ofá* ele se desloca, ele é a própria ação. O sentido do *Ofá* não é o sentido de interpretar, é o sentido de sentir. Os caminhos de compreensão desses modos de entender o corpo no corpo é corponectivo – corpo e mente juntos (RENGEL, 2015). É o modo de pensar o corpo na dança negra baiana de modo **ofático**. Segundo Rengel (2007) a ação corponectiva é uma ação que é integrada em corpomente de partida, tratada nos capítulos anteriores desta dissertação. Uma forma de compreensão de que não existe a fragmentação entre corpo e mente. Essa postulação corponectiva baseia o *ofá* ser/estar corponectado com o caçador, com a florestas e as relações ao seu entorno. A autora afirma que a corponectividade é mentescorpos em atividade conjunta. Logo, a experiência de lançar-se em busca do alimento é uma ação integrada. Nada que se escreva, fale, dance, cace, corra, lance, experiencie acontece distante das instâncias sensório-motoras e as chamadas de abstratas e/ou intelectuais junto. De fato, a abstração trata-se de um ato sensório, vivência do conceito no corpo. O *ofá* é parte da vivência do caçador.

Olhemos, percebamos os corpos, os nossos, os das pessoas. Que espaço ocupam os fatos das mentes? Quais os lugares deles? [...] Pensamentos, sentimentos e percepções não pertencem a um outro lugar distinto do corpo da pessoa. Por mais bizarra que possa parecer esta afirmação: existe um corpo e cada pessoa é justamente este corpo. (RENGEL, 2007, p. 42)

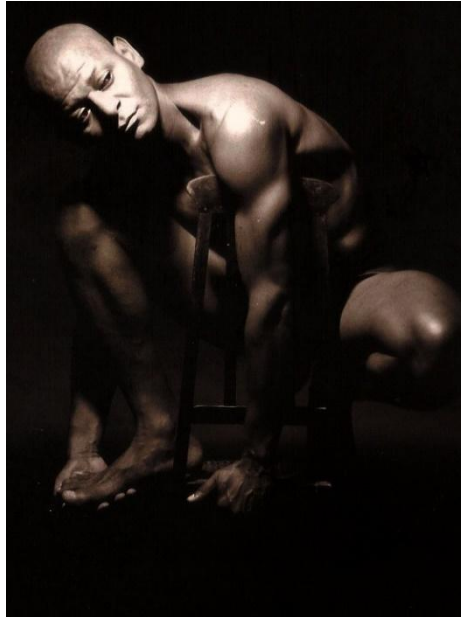
O corpo que caça é o corpo que transforma e é transformado. Oxóssi é a força da natureza, é o responsável por alimentar seu povo. É o que cuida do seu ambiente, do seu lugar. Que mantêm a harmonia de vida na relação corpo e

ambiente. A forma de trazer à tona este contexto é dialogar abertamente com universo cultural afro-brasileiro e pensar filosoficamente questões que entrecruzam práticas e contextos que implicam saberes ancestrais. É uma ação corponectiva que o *ofá* instaura na sua relação com a floresta, o caçador, o alimento. O corpo inscrito nessas relações desde o uso do arco e flecha que conjuntamente o faz elemento de coragem, agilidade do guardião da fartura. Se Oxóssi o caçador lança e atira com o *ofá* e ao mesmo tempo é uma força da natureza, a ação de atirar está em um contexto que vislumbra a partir de uma cosmologia que vai compor relações de modo de agir e existir como pensamento de caça. Mãe Stella de Oxóssi (2006) completa dizendo que as religiões de matrizes africanas advêm da natureza e são aprendidas em interação "homem/divindade através da natureza", pois é com a interação que os deuses se expressam e nos compõem.

A noção do *ofá* é um arremesso epistêmico a respeito de sua operação enquanto construção de pensamento, este em movimento. Acredito que o desafio **ofático** é propor-se em um universo sistematicamente coibido pelas forças hegemônicas. Um saber local, localizado historicamente em dinâmicas respaldadas no cruzamento cultural, iorubano transcrito na diáspora. Solo inventivo fértil e necessário para existência de novas condições de vida.

3.2 SUJEITO OFÁTICO

Figura 14 – Jorge Silva.



Fonte: acervo pessoal.

A dança é um exemplo de que vale a pena buscar o que você realmente quer independente de sonhar, mas você tem que botar os pés no chão e buscar. Fazer valer o que você acredita para que você que viva melhor.

Jorge Silva

Esta seção do capítulo, por ser regado de fartura para que nos alimentemos em movimento, eu não abordarei **SOBRE** Jorge Silva, mas sim **COM** Jorge Silva. Suas colocações, falas, opiniões e posicionamentos compõem esta parte. Não se trata apenas de reconhecer aspectos biográficos enquanto memória passada, sobretudo o sujeito **ofático** que está vivamente proliferando seus saberes na atualidade. Esta pesquisa trata de reconhecer a historicidade de seus pensamentos, seus modos de existência na dança em Salvador como epistemologia afrodiaspórica no século XXI. Mobilizar a memória do que aconteceu, e continua acontecendo, para nos impulsionar em articulações intelectuais comprometidas com a produção de conhecimento na afrodiaspora.

Salvador em 1960, uma cidade floresta com bairros periféricos, árvores, nasceu um sujeito **ofático**, chamado de Jorge Silva. Filho da majestosa e frutífera Maria Izabel Mendes da Silva, que gostava de dançar seresta e bolero pela cidade.

Eu nasci na rua Conde de Porto Alegre, no bairro do IAPI, em uma maternidade, em um pequeno anexo da Tisila Balbino, e do lado tinha e ainda tem um manicômio. Risos! A minha vida foi nesse processo, as loucuras já estavam presentes em mim. Nasci nesse lugar, convivi por 35 anos nesse lugar, mas em adjacências nos bairros da Caixa D'água, IAPI, Pau Miúdo, Cidade Nova, Avenida Peixe, onde minha vida era o tempo inteiro lá, Curuzu, Liberdade, Fonte do Capim, na San Martins, morei também, fazenda Grande do Retiro, São Caetano, Cajazeiras. Já morei em Castelo Branco, na Suburbana. Já morei em tanto lugar, meu querido¹⁸.

Com este depoimento, Jorge Silva demonstra o quanto é um sujeito que transita por bairros e ruas de Salvador. Enquanto homem negro e artista que transita nas comunidades, se permite conhecer e reconhecer o que lhe pertence, ou seja, esse transitar são modos de se lançar, de se projetar em muitos territórios como seu lugar. Territórios enquanto espacialidade que demarcam relações de corponectividade pois os bairros compõem uma floresta cidade, que o fazem caminhar de pés descalços e sentir cada textura, cheiro, sensação de integração com cada árvore degustando frutos e sabores. Estas relações corponectivas, geram no sujeito transformações, uma vez que inscrevem relacionamentos com cada espaço transitado, o contato com o outro, a organicidade do lugar, as ruas, casas, esquinas, arquitetura, os corpos, os sons, as paisagens, as peles negras. Lugares de população negra, afrodescendentes, afroascendentes e com uma grande concentração de terreiros de candomblé. Esses vínculos dão suporte para compreender o que possa demonstrar, ou que busca este sujeito nesses lugares, o porquê de transitar e morar em tantos espaços distintos na periferia. Lugares denegados socialmente mas de encantamento. O pertencimento pode ser o ato de se projetar continuamente, e talvez, move as relações étnicas raciais para desenvolver modos de resistir ao racismo, sobretudo o que compõe as árvores bairros na floresta Salvador é o que as constitui. Como contribui Sodré (2002) com a forma de apoderar-se do espaço, seu lugar, as sociedades singularizam-se sobressaindo o seu real. O sujeito **ofático** constrói seu real a partir de suas

¹⁸ Jorge Silva em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança baiana*, 2016.

experiências cidades que vão gerando e constituindo seu tecido de relação de quem é. Jorge explica:

Se colocando no lugar, especial em Salvador, a gente recebe informações diversas de maneira bem mais tranquila, é o que na verdade estar nesse lugar é muito especial. Minha formação tem todo um processo por esse lugar mesmo. Estando nesse lugar, ter nascido nesse lugar, participar do que estava acontecendo me trouxe cada vez mais informações para que eu tivesse na verdade um caminho a seguir, e o que eu tinha possibilidades de ter aulas gratuitas, um processo de formação em termos de estilos diferenciados. A partir disso eu tive como dar uma manutenção mais ampla sobre o que foi e o que é Jorge¹⁹.

Sodré diz que existem maneiras distintas de se relacionar com o real, tendo o real como o que é o existente enquanto singularidade, peculiar, e na cultura sendo o real atuado. A partir do pensamento de Sodré, uma forma de relacionamento com o real é a livre movimentação das forças entre grupos culturais e sociais. Nesse caso, uma força **ofática** agindo na sociedade soteropolitana. Esta força que produz dança em seu contexto de construção de sujeito que age no mundo com experiências entrecruzadas às suas passagens por muitos bairros árvores da cidade. Ao traçar essa dimensão, Jorge Silva se projeta como um sujeito inquieto, de busca insistente, contínua e coletiva. Ele nos diz que:

Eu sou comunidade que eu queira ou não, a relação da comunidade, é uma relação muito própria, uma relação que é minha, sou eu estou ali. Não é uma coisa ah! Maravilhoso quero ir pra comunidade, não. Eu sou isso é uma questão que está nas entranhas mesmo, está aqui dentro. Não é um grande mérito é porque estou nesse lugar mesmo convivendo muitas vezes²⁰.

Estar entre pertencimento territorial em trânsito com valorização de seu povo, produz um modo real de existir preocupado com seu entorno, assim como Oxóssi cuida dos seus pares na sua comunidade. Esses aspectos tornam Jorge Silva um

¹⁹ Jorge Silva em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança baiana*, 2016.

²⁰ Jorge Silva em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança baiana*, 2016.

sujeito **ofático**. Aos 20 anos Jorge começou a dançar profissionalmente. Ele nos conta como a semente foi plantada.

A minha entrada na dança tem um fato importantíssimo que foi o lado marginal. Onde eu tive a possibilidade de não entrar nesse lado por conta da arte. A arte me trouxe para um lado positivo ao lado dela. Trabalho com dança de uma forma ampla e geral, sem limitar estruturas nem básicas nem técnicas para que se desenvolva meu roteiro de vida artística num determinado estilo ou técnica. É um trabalho de uma forma dança independente²¹.

Das brincadeiras na rua a danças com experimentação de gestualidade e situações cotidianas locais, constituiu mais de trinta anos de atuação profissional. Jorge Silva foi e é autodidata. Não possui formação em educação técnica profissional e nem formação acadêmica na área específica em Arte e/ou Dança. Atento e como sujeito **ofático** projeta seus posicionamentos de forma propositiva e reflexiva, à medida que reconhece seu trajeto artístico profissional e seu contexto enquanto coreógrafo negro que aprendeu e ensina dança na periferia. Jorge Silva, em seus depoimentos, parece não abrir mão desses aspectos.

Figura 15 – solo do bailarino Cristian Rebouças no espetáculo 7 da Jorge Silva Companhia de Dança.

²¹ Jorge Silva em depoimento a Bruno de Jesus no documentário *RAIMUNDOS: Mestre King e as figuras masculinas da dança baiana*, 2016.



Fotógrafa: Alice Rodrigues.

Começou a coreografar, dar aulas e, promoveu e realizou ações em comunidades periféricas da cidade de Salvador. Um dos impulsos importantes para a continuidade do seu trabalho com base em seu currículo profissional, em 1985 Jorge Silva foi premiado com espetáculo *Paisagens*, e no ano seguinte foi premiado novamente com o espetáculo *Carnaval dos mortos*, premiados pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Com suas produções artísticas e a visibilidade dos prêmios, em seus primeiros anos de atuação profissional, a aclamação do público que assistiu os seus espetáculos e sua participação na Oficina Nacional de Dança daquele ano foi a resposta! A Oficina Nacional foi para a dança brasileira um dos espaços pioneiros onde a universidade dialogava com os artistas universitários e não universitários e teve muita repercussão, para a época, por seu caráter de organização política da Dança. Em 1989 novamente foi convidado a participar da Oficina Nacional de Dança com o espetáculo *Acúmulo de desejos I*. Com apresentações e oficinas, Jorge desenvolveu várias possibilidades de criação que agregou valores e referências para seu trabalho: em 1991 *A Inquisição* estreia; no ano seguinte, em 1992, estreia *Pensamentos*, coreografia

selecionada para Bienal de Lyon na França; em 1993 ganha o prêmio para o espetáculo *O Falso*, primeiro lugar no concurso da Feirarte, e em seguida a coreografia *O Perdão* foi selecionada para Oficina Nacional de Dança.

Em 1994, estreia *Viagem Expressa e Miraculoso*. Com o mesmo sucesso, em 1995, a coreografia *Sem Saída* é premiada com o primeiro lugar no Festival do Conesul no Rio Grande do Sul, e é também considerado um dos cinco melhores trabalhos do ano. Neste mesmo ano recebe o prêmio FUNARTE. Em 1996, com *A Tempestade*, inspirada na obra de Shakespeare, recebeu o prêmio do edital de apoio à montagem, da FUNCEB e estreia ainda o espetáculo *É Meu*.

Em 1997, a obra *Via Intramuscular* foi selecionada para o Festival Via Bahia e neste mesmo ano faz sua primeira turnê internacional, apresentando-se em três cidades da Alemanha. De volta ao Brasil, participa do projeto Quarta que Dança (FUNCEB) com o espetáculo *Moldura*.

Figura 16 – Bailarino Cristian Rebouças no espetáculo 7, 2013.



Fonte: arquivo pessoal de Jorge Silva.

Em 1999 é estreia de *Pau Brasil*, trabalho feito em homenagem aos índios. No ano seguinte estreia *Tempo* e em 2001, *Quando chega a noite* integrou novamente do projeto Quarta que Dança. Em 2002 estreia *Seu perfume* e em 2003 *Acúmulo de desejos II*, sendo este o primeiro da Trilogia *Vida*.

Figura 17 – Espetáculo *Em breve, espaço curto de tempo*, da Companhia Jorge Silva, apresentado na área externa do Colégio Estadual Dona Leonor Calmon, no bairro de Cajazeiras, em Salvador.



Fonte: imagem de acervo pessoal.

Em 2004, Jorge Silva estreou o espetáculo *Em breve, espaço curto de tempo* e em 2005, *Palafitas*. Em 2013, estreia a primeira parte da Trilogia intitulada como 7, sendo selecionada para o projeto Quarta Que Dança, da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em 2014. Uma Trilogia inspirada na ancestralidade africana, com narrativas da chegada dos negros ao Brasil e relações de religiosidade, festejos populares como demarcações culturais brasileiras na construção histórica do nosso povo, já que o movimento migratório de pessoas não implica somente na transposição de corpos. O entendimento de deslocamento implica nos valores, intelectualidades, filosofias, modos de ser, construção de vida.

Em 2016 fez uma releitura da famosa e conhecida *A Sagração da Primavera*, obra composta por Stravinsky nos anos de 1910. Em 2019, assinou a coreografia da *Ópera Lídia de Oxum*, apresentada pela primeira vez em 1994, no palco principal do Teatro Castro Alves, em Salvador (Bahia).

Jorge Silva vem se mantendo no mercado artístico, mesmo diante das adversidades, tem o mérito de se constituir na rede de dinâmica cultural como artista independente. Coreografou a cantora baiana Daniela Mercury, com criações originais e marcantes. No âmbito desta abordagem, citar uma parte de seu repertório coreográfico é constatar que as danças criadas, concebidas e dirigidas

por Jorge Silva são um mecanismo que proporciona intercâmbio a buscar na/com a dança, uma condição humana de se alimentar e retroalimentar como meio criativo de subsistência coreográfica.

Não é objetivo desta dissertação discutir em pormenores as obras e espetáculos de Jorge Silva. Cabe referir o engajamento enquanto sujeito de produção de conhecimento em dança, na cidade de Salvador, Bahia. Implica o corpo à medida que o contexto nas relações de coreografar muitos espetáculos, influencia e mobiliza através de uma resposta de valorização identitária afetivamente e efetivamente no campo profissional da dança local. Considerando que suas produções envolvem majoritariamente artistas, produtores negros. Sua dramaturgia está inscrita no seu corpo **ofático**, pois é um corpo negro periférico na diáspora, que interfere diretamente nos seus modos de operar, tanto nos processos criativos, quanto na vida dos bailarinos e bailarinas negras de periferia, sobretudo a efetivação de processos criativos como profissionalização, emancipação com/na dança em Salvador. Em metáfora, cada folha que compõe a árvore e a quantidade das árvores que formam a floresta e como estas árvores dão frutos distintos são como Jorge Silva operando em suas montagens coreográficas. O processo criativo em dança é como campo de ensino e aprendizagem que pela trajetória de Jorge Silva, invocando e produzindo alimento enquanto possibilidade de conhecer e desenvolver formas de ser no mundo com a dança em seus contextos plurais, afirma seus engajamentos no que tange as identidades múltiplas não só de ser negro, negra, como fazedores de suas danças.

3.3 FARTURA

Na afrodiáspora, a condição de produzir conhecimento em relação de convocarmos a ação de desconstruir/reconstruir/construir o lugar do ocidente enquanto único saber técnico, poético, crítico e centro exclusivo de produção de sentido é um enfrentamento árduo. A busca é um traçar de estratégias diversas pautadas em nossas vozes, configurado nos aspectos **ofáticos**. Lançar proposições epistemológicas, ações de alimentação nutritivas para trazer para roda conhecimentos importantes e necessários. Experiências que contribuem enquanto modo de educar, conhecer, gerar outros desdobramentos de contextos étnicos,

sociais e culturais. Fundamentar e compreender espaços de produção de saber fomentados por epistemologias não hegemônicas.

Precisamos conhecer as faturas para que se possa saborear e ao mesmo tempo partilhar nutrientes para que o *ajeum*²² potencialize e desenvolva novos modos de existência. Jorge Silva como educador, participou como professor do Liceu de Artes e Ofícios – e do Projeto Axé, instituições importantíssimas na atuação com projetos socioculturais para formação, qualificação artística de crianças e adolescentes, outro aspecto do sujeito **ofático**, de atuação, na contribuição significativa da sociedade, sobretudo reconhecendo seu contexto de constituição de vida, porque atuar nesses espaços onde se encontram crianças e jovens negros e negras, majoritariamente de bairros periféricos, significa tirar da dispensa caminhos de fatura emancipatória. A sua dança emancipa, pois ela é proteína e precisa de complementação para que a refeição seja e esteja elaborada e degustada pelos sujeitos implicados. Jorge Silva também desenvolveu atividades artísticas educativas em inúmeros bairros de Salvador como Caixa D'Água, IAPI, Pau Miúdo, Subúrbio ferroviário, Cajazeiras, entre outros. No interior da Bahia passou pelas cidades de Santo Amaro, Entre Rios, Itabuna, Jequié e Jaguaquara.

Um coreógrafo de dança negra contemporânea, em relação às estéticas coreográficas já vistas na cidade, que o conhece logo percebe e reconhece, quando assiste um espetáculo de Jorge, seu jeito peculiar de propor, compor danças. Usa de gestualidades, tensões e situações para criar sequências de movimentos. Nesse processo, ele provoca o bailarino a reconstruir-se a partir do apresentado, implicando questões específicas para desafiar aquele que está dançando. Muitas vezes o que pode parecer um simples gesto gera movimentos inorgânicos, torções não experimentadas coreograficamente. Possibilidades talvez nunca abordadas, comuns e habituais. Rengel (2007) nos diz que sentimos/pensamos/percebemos/observamos como nosso próprio corpo que essas ações atuam conjuntamente. Uma perna amarrada numa corda em uma célula coreográfica que exige um acionamento muscular específico, ou um elemento cênico que reconfigura o bailarino a lidar com uma determinada situação como uma

²² A palavra *ajeum* (*ajeun*) é a contração das palavras *awa* (nós) e *jeun* ou *je* (comer) que significa comer junto, uma refeição grupal.

chuva de terra caindo por cima e ao mesmo tempo precisar subir numa estrutura por ser de madeira. Esse cenário propõe desafios coreográficos direcionados pelo sujeito **ofático**. Esses aspectos que o caracterizam, trazem à luz modos de pensar a negritude cotidianamente no corpo. Sente na pele. Baseado no que Rengel postula enquanto modo de pensar, agir e construir emancipações com o sensório-motor. Rengel completa:

É a própria experiência com o corpo, enzimas, neurônios, linfas, joelho dobrado (cada parte operando a sua parte e em transrelação no todo) que nos faz entender algo que significa a parte pelo todo, porque somos parte do todo. (RENGEL, 2007, p. 78)

Não trata de uma dança com um código de movimento necessariamente específico ou normatizado, mas uma estética que evidencia o protagonismo de quem está na cena, mas a dança como resolução de questão em tempo real. Posso chamar aqui de desafio cênico, pois que o sujeito é um bailarino na cena, que performatiza a partir de acordos simbólicos/coreográficos/metafóricos; é um indivíduo que enfrenta o desafio de se estabelecer como sujeito histórico transeunte nos contextos de uma vida por ele constituída, cujo palco será os seus fazeres sociais implicados por demandas para enfrentamentos de toda ordem.

Os aspectos provocativos de composição do sujeito **ofático** em relação aos bailarinos que dançaram e dança suas obras, trazem à tona e a tônus, uma discussão de que não se trata de uma "dança para negros" mas uma linguagem múltipla, ou seja, danças e estéticas diversas. Baseada por epistemologias e cosmologias negras diaspóricas. Uma noção de que não haja fronteiras rígidas de pertencimentos. Um tecido elástico de criação, uma mobilidade do lugar de enunciação de ser e descobrir a si em relação ao seu contexto de inserção, ao seu entorno. Assim, existe a perspectiva crítica acerca de uma história que negou à pessoa negra primeiramente sua humanidade, talvez seja essa uma das principais motivações de Jorge Silva ser quem é. Quando redimensionada, sua dança muda a máquina produtiva e, no limite, provoca o colonialismo que negou a capacidade de produzir conhecimento. O sujeito **ofático** transcria, transmuta e subverte. Esse modo peculiar não é só o que o mantém enquanto vida e que pulsa em impulsos de lançamentos em série de colheita, mas de plantio contínuo de dançares aportados

de dramaturgias e subjetividades de cada dançarino ou dançarina que compõem seu elenco.

Este capítulo referencia Santos (2010) na Ecologia dos Saberes, ao preservar os princípios de sabedoria africana e afrodiáspórica ressignificadas. Por isso, o *ofá* como formuladora de uma ação contra hegemônica de luta contra a violência epistêmica e cognitiva. O professor Boaventura de Souza Santos (2010) elabora um pensamento sobre a ecologia dos saberes como uma prática de articulação plural de conhecimento, por meio de interações de saberes heterogêneos. O autor explica que a ecologia dos saberes está no reconhecimento de outros saberes, assim como outros critérios para que seja reconhecido e tenha legitimidade em seus contextos e relações sociais. A postulação do professor vislumbra uma noção vivenciada e desenvolvida nas práticas **ofáticas** de Jorge Silva. Um coreógrafo contra hegemônico em suas estéticas e posicionamentos. Ao agir **ofaticamente** contesta e reivindica com seu modo de operar quando compreende seu corpo e sua dança como ação no mundo e que é transformadora, ou seja, ser **ofático** diz respeito a ser um sujeito emancipado, um sujeito autoridade de si e que propõe o mesmo a sua comunidade. Para Santos (2010) a credibilidade de um conhecimento é relativa ao contexto e por isso é condição suficiente para que tenha legitimidade e argumentação com outros conhecimentos. É como uma fartura em disposição ao saborearmos. Se a caça é variada, sua composição resulta igualmente enquanto experiências de muitas formas de degustação e digestão, e até mesmo combinação de sabores. Como completa Santos (2010), na ecologia dos saberes conhecimentos se cruzam, portanto não há uma unidade de conhecimentos. Jorge Silva é uma alternativa de produção de saber em dança e é responsável pela formação de muitos e muitas profissionais neste campo. Por não ter passado por formações institucionais, não as nega. Posiciona-se, assim, como Santos (2010) diz que credibilizar o conhecimento não-científico não quer o descrédito do conhecimento científico. Jorge Silva nos diz:

A Escola da universidade realmente ensina muito e tem muita coisa boa, a Escola da Fundação também, isso é claro, mas também é necessário que também que você seja você. Independente das pessoas te conduzirem ao lugar que você nem quer. Como eu tenho convivência com algumas comunidades e eu sei que tem trabalhos

maravilhosos já montados nessas comunidades, então visitem essas comunidades²³.

Os pontos convergentes são a demonstração epistemológica do cruzamento de efetivo entre a voz denegada de sujeitos negros na diáspora e seus saberes que são modos de existir, e como nos serve como possibilidade de reconstrução e destituição de aspectos que foram projetados para o extermínio. O epistemicídio, assim como o genocídio, quando compreendemos o processo de conhecer que se dá no corpo uma vez que ele é aniquilado e violentado, vamos assegurando como prática cotidiana de resistência, insurgência e enfrentamento.

A Ecologia dos Saberes diz respeito ao reconhecimento de uma gama plural de saberes e de necessidade de valorização e dinâmica de ações efetivamente emancipatórias. A emancipação social futura só será possível a partir de emancipações presentes, e a Arte, a Dança como um saber contra hegemônico tem um dever importantíssimo na construção de um novo paradigma que ultrapasse a ideologia colonizadora que imobiliza o sujeito contemporâneo. O poder **ofático** de Jorge Silva com sua dança negra contemporânea revoluciona corpos dançantes em suas ações que ao reivindicar direitos intelectuais do negro e suas riquezas na afrodiáspora, cuida de um contexto maior, ou seja, comunidades que em certa medida estruturam caminhos significativos e eficazes. Em meio a um quadro de violência como o tráfico de drogas, que assola as comunidades, genocídios de jovens negros, a precariedade agenciada pelo estado, enquanto direitos e garantias sociais tipo: saúde, segurança, educação e arte, surge um cenário no qual Santos, junto com o sujeito **ofático** explica e traduz como o *Tabuleiro da Dança*: é uma fatura ao cruzar a noção de ecologia dos saberes em seus contextos contemporâneos de enfrentamentos: social, cultural e de vida.

Neste contexto, a ecologia de saberes é, basicamente, uma contra-epistemologia. O impulso básico que a faz emergir resulta de dois factores. O primeiro é o novo surgimento político de povos e visões do mundo do outro lado da linha como parceiros da resistência ao capitalismo global, isto é, a globalização contra-hegemônica. Em termos geopolíticos, trata-se de sociedades periféricas do sistema

²³ Entrevista de Jorge Silva disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZg4O_w7byA>. Acesso em 20 set. 2019.

mundial moderno onde a crença na ciência moderna é mais ténue, onde é mais visível a vinculação da ciência moderna aos desígnios da dominação colonial e imperial, e onde outros conhecimentos não científicos e não-ocidentais prevalecem nas práticas quotidianas das populações. (SANTOS, 2010, p. 26-27)

A Ecologia dos Saberes se constrói por meio de indagações e resposta inacabadas. Sua característica é de conhecimento atento, sobretudo a ecologia de saberes capacita-nos para um sentido mais amplo daquilo que conhecemos. O *ofá* tem esse sentido e demonstra seus fundamentos em epistemes inovadoras na afrodiáspora, pelo viés da resignificação de filosofias iorubanas, a despeito outras possibilidades muitas desconhecemos e/ou são negadas.

Figura 18 – Material de divulgação do *Tabuleiro da Dança* em 2014.

TABULEIRO DA DANÇA

10, 16, 26 e 30 março e 06 e 13 Abril 2014 - Colégio Leonor Calmon - 10h

INTERVENÇÃO na Comunidade:
Aulas de dança | Espetáculos | Vídeos | Exposição | Fotográfica | Boate Temática



Fotografia: Fafá Araújo e André Frutuoso

Inscrições e informações: tabuleirodadanca@gmail.com | tabuleirodadanca.wordpress.com | Facebook: [TVTabuleiroDaDanca](https://www.facebook.com/TVTabuleiroDaDanca)
Tel: 71. 9103.2209 / 3018.1337 / 8647.3690 / 9335.8945 / 8824.8119

Realização:  Apoio Financeiro:  Apoio Cultural: 

Fonte: acervo pessoal.

Um das suas principais iniciativas culturais e de relevada importância no estado da Bahia é o *Tabuleiro da Dança*. Esse projeto consiste em uma mostra periódica de dança, composta por apresentações, intercâmbios, aulas partilhadas de companhias e grupos de toda região metropolitana de Salvador, bem como grupos que residem no interior do estado, em especial, de comunidades de bairros periféricos, que traz à cena pesquisas em variadas estéticas. Essa educação não formal contribuiu e contribui na formação de muitos profissionais que atuam no campo da dança baiana. Alimentando a comunidade e se retroalimentando.

O *Tabuleiro da Dança* é realizado há dez anos, através de parcerias e apoios desenvolvidos por instituições educacionais, empresas de sonorização, iluminação e projetos sociais, conta com a participação de muitos artistas independentes envolvidos. Foi sediado ao longo deste período nos teatros do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (2006 e 2007), Teatro Sesc-Senac – Pelourinho (2008) e Teatro Xisto Bahia (2008, 2009, 2010, 2011, 2012 e 2013), Colégio Estadual Colégio Dona Leonor Calmon na região de Cajazeiras, lugar já consagrado como grande fomentador de cultura na cidade. Construído a partir de sua continuidade, uma

imagem sólida enquanto evento de dança na cidade, tanto por parte do público como da classe artística. Dentre as inúmeras companhias que se apresentaram no projeto, destaca-se, *Grupo Alaketu* de Camaçari; *EARTE* de Feira de Santana; *Grupo Mimos* de Itabuna; *AMAB* de Lauro de Freitas; os grupos de valsa *Amor Eterno*, *Embalos de um sonho*, *Por Amor*, *Um Só Coração*, *Sonho de valsa*, *Novos Talentos*; os grupos de pagode *Os Marrentos*, *Garotos Melodia*, *OZ Katados*; *Escola Contemporânea*; *Contemporânea Ensemble*; *Sua Cia de Dança*; *Balé do Teatro Castro Alves* (BTCA); *ExperimentandoNUS Companhia de Dança*; *Áttomos Cia. de Dança*; *Koru Cia de Dança*; *Robson Correia Cia de Dança*; *Contempus Cia de Dança*; dentre outros.

Como ação do Tabuleiro da Dança, a partir de 2012, no bairro de Cajazeiras, em Salvador, foi montado um espaço com tablado de madeira, coxias, rotunda com capacidade para aproximadamente 100 pessoas como espectadores, nomeado por TEATRO DA GENTE, nas dependências internas do Colégio Estadual Dona Leonor Calmon. Nesse mesmo espaço foram desenvolvidas ações formativas com aulas de dança afro com o professor e morador do bairro Luiz Deveza, composição coreográfica com a professora e coreógrafa Lia Robatto, e dança moderna com o professor e coreógrafo Anderson Rodrigo.

O *Tabuleiro da Dança*, nas edições recentes, registrou em vídeo, as apresentações dos espetáculos, oferecendo a cada grupo e/ou artista a oportunidade de registrar em documentário individual a sua trajetória, apresentando imagens do seu dia a dia na comunidade, entrevistas, depoimentos de pessoas que contribuíram/contribuem para a formação e desenvolvimento, constituindo assim um precioso trabalho de documentação e memória dos grupos artísticos. Proposta de demarcar uma cadeia produtiva não apenas em termos de dança, mas existente nos contextos de cada grupo e artista, desde a costureira que confecciona os figurinos do grupo, ao vendedor de doces que vende no entorno do teatro, ou seja, está implicado na atividade diretamente.

Para Rengel (2007), na perspectiva da corponectividade e procedimento metafórico, é muito ampla e vasta a possibilidade da consciência, pois quando compreendemos e descobrimos como ela é constituída e instituída, na medida do que é possível a nós, ou seja, essa afirmação, vislumbra como o sujeito **ofático** é um sujeito propositivo e de interferência para constituição de consciências.

Participar dessas ações gera outras ações numa cadeia de experiências que educam e geram hábitos de construir saídas para uma vida melhor, para uma dança que lhe pertença e lhe represente. Posso afirmar a partir das postulações no contexto **ofático** desenvolvido e proposto por Jorge Silva, que em salas de aulas e palcos, no *Tabuleiro da Dança* e em seus espetáculos, o corpo enquanto percepção dos espaços internos possibilita a percepção de espaços sociais, possibilitando a emancipação das pessoas. O *Tabuleiro da Dança* **ofaticamente** se lança no futuro. Possibilita a jovens artistas profissionais a conhecerem-se a si mesmos com a dança, um eixo de abertura transformador. Um dos colaboradores efetivos do *Tabuleiro da Dança* é o filho de Jorge Silva, Anderson Rodrigo. Ele é coreógrafo, iluminador, educador, produtor cultural e diretor da *Áttomos Companhia de Dança*. Eu integrei o elenco desta companhia por aproximadamente 5 anos. O cruzamento entre esses ambientes de formação transitórios formam camadas de encorajamento e autonomia para ser inventivo aos desafios da vida enquanto artista negro da sociedade colonial e racista. Esses espaços corponectados (RENGEL, 2007) a nós, traduzem-nos como vetores a sermos disparados aos caminhos frutíferos, seja ele de enfrentamento, ao de inovação no seu fazer arte.

Importante contextualizar a *Áttomos Companhia de Dança*, pois integra, com potências políticas e artísticas, a realização do *Tabuleiro* e a sociedade soteropolitana. Baseado nas fontes de arquivo pessoal e no site da Companhia, há 17 anos a *Áttomos Companhia de Dança* tem se dedicado a realizar trabalhos coreográficos que abordam assuntos de cunho coletivo ou individual, enfatizando os questionamentos do cidadão perante a sociedade sob um ponto de vista poético, mantendo em evidência todas as possibilidades de construções interpretativas a partir do corpo. Com direção, coreografia e iluminação, do artista atuante e de grande poder de mobilização na cidade, Anderson Rodrigo mantém em seu elenco bailarinos e bailarinas com diferentes experiências de desempenho artístico e padrões estéticos corporais diversificados. Possibilita leituras diferenciadas em suas pesquisas coreográficas, proporcionando ao espectador visualizar a obra apresentada a partir de diferentes prismas. Com inúmeros espetáculos em seus repertórios, muitos dos integrantes que compõem o elenco são artistas negros e negras das periferias da cidade e/ou participou de ações formativas do *Tabuleiro da dança*. É um espaço de experiência profissional com atuação no mercado de

trabalho local. Anderson Rodrigo é idealizador do *AbriU Dança na Bahia* – uma plataforma que alinha diálogos e conexões na diversidade da dança baiana proporcionando novas possibilidades de intercâmbios e difusão entre profissionais da dança de várias cidades da Bahia com diferentes experiências artísticas. Desde 2012 o evento promove mostras coreográficas, oficinas, diálogos temáticos, encontros formativos para profissionais da dança em 7 edições.

Como o engajamento do sujeito **ofático** impacta os processos formativos no campo da dança na cidade, uma importante contribuição em fatura oferecida à comunidade é a produção de quatro documentários intitulados *Quem te viu, quem quer te vê*, idealizados por Jorge Silva. É um olhar sobre a história e a contribuição de grandes artistas que trabalharam e trabalham pela dança da Bahia. Quatro curtas-metragens, que falam da história de artistas da Dança como Lia Robatto, Reginaldo Flores, conhecido como Conga, Raimundo Bispo dos Santos conhecido como Mestre King e Conceição Castro. Essas ações de Jorge Silva junto à sociedade baiana, contribuíram diretamente nas produções de saberes em Dança favorecendo o registro e memória da história da Dança.

Portanto, Jorge Silva é configuração epistêmica, filosófica, conceitual de corpo – que é física, psicológica, histórica e cultural, junto às constantes informações do meio, que influenciam e viram corpo nas ações propostas em seus espetáculos, posicionamentos, atuação como educador e no *Tabuleiro da Dança*. Na perspectiva de que o corpo entende por que ele sente, o que Jorge Silva constrói em seus caminhos e coloca no mundo, nos afeta e nós o reconhecemos como artista negro na sociedade. Um sujeito **ofático** que interfere na história e no desenvolvimento da dança em seus modos de buscar alimento e se alimentar. Agir **ofaticamente** é se aproximar do fundamento de Oxóssi na manutenção da vida. Amplia repertório afrodiaspórico, contribui com novos/outros hábitos cognitivos. Entendendo que a história e as experiências constroem perspectivas a partir de onde estão sendo contadas. Uma perspectiva negra, a partir da volta ao passado, não a um passado mítico, mas um passado com questões sócio-históricas que marcam o nosso presente e o nosso futuro, em movimento constante, porque neste aqui somos nós negros falando de nós negros. Nós, negros em afroperspectividade, em combate à injustiça cognitiva para termos voz corpo e histórias protagonizadas por nós.

O sujeito **ofático** se lança ao futuro. Propõe com sua dança outras danças que estão por vir com protagonismos de seus fazedores. Jorge Silva, incansável, atira como seta uma revolução de seus corpos oprimidos em fazeres reveladores. Talvez sua trajetória seja uma guerrilha de enfrentamento para manter viva uma pulsante dança que nos alimenta o faz um educador social.

CAPÍTULO IV

OXÊ

Figura 19 – Xangô com Oxê.



Fonte: desenho de Felipe Amaral.

4.1 AÇÕES OXÉTICAS

Esta abordagem é regida pelo fogo. O fogo é um dos principais elementos de Xangô. Poderoso, o fogo foi um aspecto importantíssimo na evolução humana. Promoveu a expansão de atividades de inovações como tecnologias necessárias de sobrevivências. Calor nas noites frias, dispersões geográficas, contribuições em processo de alimentação de povos, mudanças de comportamentos com a temperatura entre inúmeros outros atributos evolutivos. Seus usos são úteis para distintas funções.

O fogo compõe o corpo. São as chamas que dão vitalidade. A energia que nos dá a febre que é viver. O fogo é corpo, pois estamos em movimento para manutenção de nós, vida. O fogo é combustível que libera o calor e luz. Ele é energia, pois ele é interação entre a combustão e ser concreto no mundo. O corpo é labareda, pois pode ser chama de grandes proporções. Labareda é a forma com que eu me coloco no mundo. Minha fala. Labareda é fogo, como aponta o provérbio popular, é o mesmo que língua de fogo. O fogo é uma autoridade. Da mesma forma que é energia vital, por outro lado pode causar destruição e até a morte. Com este

poderoso elemento, de ordem natural, o fogo atribui a Xangô o poder da justiça na filosofia iorubana. Xangô é raio, trovão e vida. A cor vermelha é outra característica que está relacionada ao calor, ao fogo, ao sangue e lhe é atribuído.

O professor e pesquisador Marco Aurélio Luz (2017) nos diz que uma das principais características de Xangô é garantir e expandir as suas linhagens e seu reino. Um dos orixás mais importantes do panteão dos orixás da cultura iorubá, é rei, dominador das chamas, da coragem, protetor, traz a sabedoria, inteligência, liderança e guardião da justiça. Como filho de Xangô, sou iniciado pelo Babalorixá Sidnei Albuquerque na cidade de Salvador em seu terreiro de candomblé. Sou advindo da linhagem de Mestre King e Jorge Silva, sinto-me no direito e dever de contribuir como canal de voz dessas vozes que me constituíram e constituem como homem, artista da Dança no estado da Bahia, pois voz é corpo. O que trato como reino referente a Xangô é a linhagem, como também uma série de gerações de artistas da Dança como condição social no contexto de produção em danças negras e suas pluralidades. O fogo me compõe enquanto sujeito de expansão e produção de perspectivas e epistemes afrodiáspóricas de danças negras. Essas que me atravessam e me colocam no desafio de uma construção constante desses saberes que precisam ser difundidos, junto a protagonismos de sujeitos negros com suas plurais danças na afrodiáspora negadas pelo racismo e como sujeitos de contribuições importantes no campo de produção de saberes na sociedade. Reconhecer o processo histórico nos desafia a compreender melhor as relações sociais que interferem e afetam as pessoas.

Marco Aurélio Luz (2017) afirma que o vermelho é o axé de Xangô, como o circulante sangue e a manutenção da vida. Ele completa dizendo que a cor branca também é um dos aspectos deste orixá, que está relacionado aos princípios de Oxalá, devido às relações aos ancestrais genitores masculinos, sempre com respeito aos mais velhos e aos mais novos. Nessa compreensão, o sentido de construção e referências desses coreógrafos negros, afetaram-me e me afetam, inspiraram-me e me inspiram como artista e sujeito no campo da Dança. Deste modo, minha trajetória enquanto artista negro em Salvador é ação no mundo e me reafirma como de fato linhagem dessas danças e desses sujeitos de conhecimento como o legado **opaxorístico** do Mestre King, referência ao cajado de Oxalá e como Jorge Silva um sujeito **ofático**, referente ao *ofá* de Oxóssi.

Xangô é o orixá da Justiça e rei da cidade de Òyó, que foi um império iorubá que durou os anos de 1400 e 1835, na África Ocidental, atualmente a Nigéria e situava geograficamente ao norte do planalto iorubano, com baobás gigantes e com superfícies rochosas de granitos – baobá é considerada uma árvore da vida importante para cultura africana e acreditam que o espírito do baobá ajuda nas decisões importantes. Jagun (2015) nos conta que Òyó era um dos maiores impérios africanos, muito rico e cheio de poder quando os exploradores portugueses chegaram. Ressalta que se tornou um império muito importante politicamente por ter dominado inúmeras monarquias africanas. No meado do século XVII, seus domínios se estenderam à região que atualmente pertence à República do Benin e ao Togo. De tão importante, reis inimigos tentaram roubar seu domínio.

Xangô usa uma insígnia importantíssima chamada de Oxê, um machado duplo de dois gumes. Segundo Luz (2017), diz que "o Oxê de Xangô equivale ao *edun-ara*, as pedras de raio" (p. 54). O Oxê é uma tradução da justiça de Xangô, proteção de seus filhos e fortalecimento de seu reino. Uma das narrativas sobre Xangô diz que certo dia no alto de uma pedreira, ele estava elaborando planos para derrotar os inimigos e refletindo sobre a situação em que seus opositores tinha recebido ordem de destruir seu exército e seu reino. Ao sentir a tristeza e dor do seu povo, foi tomado pela ira que o fez bater seu machado, o oxê, em uma pedra que estava próxima. Esta ação gerou faíscas tão fortes que ela parecia catastrófica, quanto mais força batia, mais faíscas foram produzidas e atingiu os seus inimigos. Bateu incessantemente o oxê na pedra que produziu fogo e raios os derrotaram. Libertou alguns soldados que apenas tinham recebido ordens para destruí-lo, pois analisou a situação para não ser injusto. Após esse feito foi considerado o rei e guardião da justiça por salvar seu povo, o rei da cidade de Òyó.

Dentre muitos elementos no contexto de Xangô, o oxê é o elemento abordado nesta pesquisa como pressuposto de ordem filosófica, de valores, saberes e símbolos da cultura iorubá, transportados pelo Atlântico, vindo com negros escravizados para o Brasil com uma extensa gama de conhecimentos. O Oxê é um modo de pensar o senso de justiça. Estão implicadas nesta abordagem as danças negras, no contexto de uma sociedade que as denegam, impedindo-as fortemente de serem produzidas, desenvolvidas em vários âmbitos. O pressuposto iorubano postula um pensamento/ação/sentido acerca do elemento oxê na

afrodiáspora, para criação de mecanismo de combate e superação de injustiça social, cultural e econômica. Um mecanismo que denomino de **ação oxêtica**, termo referente ao oxê, machado de Xangô. Partindo da filosofia iorubana, traçar aspectos filosóficos de Xangô, amplia a perspectiva de produção de conhecimento e sentido epistemológico a partir da ressignificação e configuração do oxê, como modo de pensar na afrodiáspora, enquanto desenvolvimento de mecanismos de ações efetivas em combate ao epistemicídio e às injustiças que perpassam o contexto do racismo estrutural no Brasil.

Quando as estatísticas provam que os negros e negras dificilmente ocupam posições de gestão em empresas, instituições e até cargo com funções como coreógrafos e diretores artísticos, recebem salários menores em relação aos funcionários brancos e são as maiores vítimas do encarceramento e mortes no Brasil, trata-se de uma configuração do racismo estrutural, como afirma Silvio de Almeida (2018). Produzir e reproduzir fatores determinantes na formação das relações sociais, políticas e econômicas, a discriminação baseada em critérios raciais, historicamente produz condições de muita desigualdade. Quando postulada a complexidade do racismo estrutural, a indagação é: como desenvolver ações e perspectivas para que a luta contra o racismo seja efetiva atualmente?

É inegável que o panorama social e político brasileiro atual impacta violentamente nossa maneira de estar no mundo. Ao artista da dança parece imprescindível estar atento e sensível ao contexto em que se vive. A importância da manifestação de diferentes modos de sentir e viver e na capacidade intelectual de produção epistêmica afrodiáspórica se torna necessário para superar estas questões.

O artista, pesquisador e catimbozeiro cearense Zé Viana Junior (2019) traz à tona a ideia de retomada²⁴. Ele apresenta retomada como modo de agir politicamente em combate aos processos de apagamentos simbólicos, filosóficos e dos saberes ancestrais. Quando apresenta a retomada como um modo antirracista,

²⁴ Proposta em desenvolvimento na pesquisa Corpocatimbó. Zé Viana Junior é artista e pesquisador e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. A ideia em desenvolvimento de "retomada" são proposições de discussões em seus trabalhos cênicos, bate-papos e publicações em suas páginas de rede social. Disponível em: <<https://www.facebook.com/corpcatimbo/>>. Acesso em 20 out. 2019.

implica um combate direto ao epistemicídio em busca de salvaguardar os saberes ancestrais pautados em produção de conhecimento de danças negras e suas dramaturgias em corpos afro ascendentes na afrodíaspóra. Em consonância com o filósofo e jurista Silvio de Almeida (2018) contribui afirmando que a mudança na sociedade não terá efeito somente com denúncias, ou seja, não basta apenas denunciar, ou repudiar moralmente o racismo, é preciso antes de tudo a tomada de posturas e de adoções de práticas antirracistas.

Nesse movimento da dança como ação no mundo, a **ação oxêtica** é defendida como uma ação política, de enfrentamento efetivo em ações que sejam transformadoras em contextos onde as produções de danças são realizadas, sejam elas nas universidades, centros culturais, nas igrejas, na tv, filmes, em eventos distintos, esses espaços, onde as danças negras plurais são denegadas socialmente. A **ação oxêtica** é uma proposição que possibilita a reunião das danças negras e seus respectivos protagonistas a realizarem suas produções, exigindo direitos negados pelo sistema racista. Uma ação que busca qualificar, visibilizar e viabilizar essas produções. Uma ação que não basta apenas reunir artistas negros e negras, mas construir um tecido social onde haja reunião propositiva, sobretudo quando os organizadores e gestores sejam protagonistas negros e negras, e suas ações sejam combativas contra essas injustiças.

Os autores Zé Viana Junior (2019) e Silvio de Almeida (2018) apresentam modos conscientes de invocações epistemológicas que sustentam emancipações políticas e respectivamente artística. A **ação oxêtica** se apresenta como um mecanismo organizacional de corpos negros que produzem artes do corpo a reivindicar não somente o modo de produção artística, mas como gerenciar economicamente a inserção no mercado, este como indústria cultural e como agente de redes de produção cultural de suas obras na sociedade.

Uma importante observação no processo dessa pesquisa é que Xangô é o regente deste capítulo de dissertação. Eu, sendo iniciado no candomblé como filho deste orixá, constatei que o artista Zé Viana Junior e o filósofo Silvio de Almeida são filhos de Xangô. Suas proposições apresentam modos combativos de pensar/agir com seus conceitos e pressupostos de abordagens em seus campos de pesquisas e atuação. Esta observação é uma aproximação do que se trata esta dissertação

enquanto entendimento do corpo, em que essas ações estão corponectadas, ou seja, Xangô, justiça que age no corpo, que age no mundo.

Na minha trajetória artística profissional em dança enquanto coreógrafo, bailarino e produtor cultural há mais de treze anos, senti e compreendi como os processos históricos de produção em Dança em Salvador nos eliminavam enquanto artistas negros, ou quando uma percentagem de um negro a cada vinte pessoas integrava a equipe ou a programação de festivais e lugares de poder ocupados por brancos, mesmo sendo na cidade mais negra fora do continente africano.

Os brancos têm sido os únicos a ditar arbitrariamente o sentido do Cristianismo, da Justiça, da Beleza, da Cultura, da Civilização, da Democracia, e isto desde os inícios da colonização do país até os dias presentes. Por vias do rígido monopólio do poder econômico, social e político, os brancos estão implacavelmente extinguindo a população negra de descendência africana. (NASCIMENTO, 2019, p. 94)

Como pensar essa contradição em uma sociedade com maioria de artistas negros e negras sem protagonismos ou participação respeitosa e digna profissionalmente na sociedade?

A **ação oxética** precisa localizar tensões sociais em relação às construções histórico-culturais para serem propositivas em sua realização. A proposição desta não é um modelo que resolve as questões do racismo estrutural, nem necessariamente todos os eixos que criam uma plataforma de que respondem pelos agenciamentos do estado e leis que a regem. A **ação oxética** invoca contextos de artistas negros a criar plataformas e faz convite à sociedade para visibilizar, qualificar, apresentar suas produções, fortalecer diálogos para confrontar aspectos estruturantes localizado em determinado contexto. O jurista Silvio Almeida (2018) nos explica que no decorrer da história os oprimidos e explorados construíram modos e estratégias de sobrevivência e resistência com ferramentas do direito. As políticas de ações afirmativas são um exemplo que visam reparar minorizados²⁵

²⁵ Termo referente a minorias sociais e raciais. Termo apresentado como força política enquanto posicionamento em tencionamento ao termo minoria, que é maioria, ou seja, em combate ao racismo e supremacia branca e hegemônica, entende-se que não somos minorias, somos minorizados pelas instância de poder e dominação colonial e estrutural.

sociais, historicamente discriminados. Essas políticas podem ser desenvolvidas em inúmeras áreas e modalidades, como as cotas raciais – as cotas raciais são as reservas de vagas em instituições públicas ou privadas para grupos específicos classificados por etnias, na maioria das vezes, negros e indígenas.

As políticas de ações afirmativas encontram ampla fundamentação, em nosso ordenamento jurídico, como também em preceitos de justiça que foram incorporados pelo constitucionalismo contemporâneo, tais como as ideias de *justiça corretiva* e *justiça distributiva*. Esses conceitos de justiça atuam como parâmetros para interpretação de normas que estabelecem a erradicação da marginalização social como um objeto constitucional. (ALMEIDA, 2018, p. 113)

A história nos mostra como as experiências políticas e intelectuais dos movimentos negros serviram para originar proposições pedagógicas e políticas de afronte aos processos de racismo. Não se pode perder de vista que os diversos movimentos negros, por meio de suas ações como dos blocos afro, a exemplo do Ilê Ayê, Malê Debalê, Badauê, Olodum e outras ações estéticas-políticas e poéticas, a partir dos anos 1970 produzem e desenvolvem trabalhos que criticam os pensamentos hegemônicos e buscam em suas devidas camadas de atuação valorizar as teorias de conhecimento que atravessam suas experiências. Essas ações nos afetam enquanto sujeitos em uma sociedade racista pois são um modo cognitivo da construção opressora e de anulação dos fazeres artísticos. A **ação oxêtica** parte dessa estratégia de justiça, de enfrentamento direto e de direito, pois o senso de direito se dá no corpo, ele é sentido.

Esta proposição não é uma receita ou um único modelo, nem pode ser analisada como a recriação da roda, mas um modo a partir de ações realizadas que geraram e possam vir gerar efeito na sociedade. Não é um pensamento isolado, a ação é conjunta e relacional. Ela age em comunidade, busca o território como trânsito, não como uma demarcação estática, até porque negros e negras podem e devem ocupar, transitar e produzir onde lhe interessar pois é de direito como cidadão nesta sociedade, sobretudo esse entendimento de território é na perspectiva de territórios no plural, advertindo que somos de vários lugares. Baseada também nas políticas afirmativas, que se apresentam como o oxé para

gerar possibilidades de justiça, sobretudo o deslocamento e reorganização de ações, é coerente que juntas potencializem decisões capazes de gerar resultados mais efetivos. Assim como Xangô bate na pedra com o oxê e produz raios que atingem os inimigos, aqueles que são responsáveis pelas injustiças.

Saber de onde vem e como se configura o projeto colonial vigente que gera a manipulação e agenciamento do capitalismo que produz o racismo estrutural é indispensável para qualificar e potencializar a **ação oxêtica**. As danças negras fazem parte dessa estrutura, nossas artes dizimadas são resultantes desse estado de corpo que nos constitui e o Estado que tem o poder na sociedade. Olhar do ponto mais alto, assim como Xangô, configura o contexto de percepção da estrutura social, para que possamos agir e reagir. Xangô produz o raio com seu oxê interferindo de forma estruturante – as ações são como raios. Precisam ser descargas elétricas para interferir de fato e de maneira significativa em seu contexto. Precisa atingir e ser atingida, ou seja, afetar e ser afetada enquanto transformações e mudanças.

A noção de **ação oxêtica** é postulada por experiências significativas, em perspectivas de processos estruturantes. Processos que partiram como labaredas para queimar estruturas sociais que negaram e negam passagens, participações, fazeres, ocupação de nós artistas negros e negras em variados contextos sociais e de atuação profissional. O professor e jurista Adilson Moreira (2019) afirma que aos que são penalizados pelas desvantagens históricas, nós negros, seria conveniente produzirmos uma perspectiva que precisa de escuta, pois os atuais parâmetros não dão conta de elementos de transformação do *status* cultural e do *status* material a nós, minorizados raciais. Defendo a **ação oxêtica** como uma perspectiva de enfrentamento a contribuir com transformações dos *status* cultural e material. A postulação de ideias é uma prática de transformação que afeta o campo social. São contribuições históricas. Produzem epistemes que qualificam nossos enfrentamentos no campo das injustiças artísticas e culturais.

Moreira (2019) diz que nós minorizados, povo negro, fornecemos contribuições significativas com propriedade, quando se fala em justiça social. Ele completa dizendo que a importância da experiência social na formação cognitiva dos sujeitos, na noção de compreensão do humano é amplamente formada com a experiência intersubjetiva, ou seja, capacidade do sujeito se relacionar com o outro

sujeito, implicação de negociação com o outro. As minhas experiências como artista da dança em Salvador, como coreógrafo, bailarino e produtor cultural com mais de treze anos de atuação ininterrupta é também uma resultante de como Mestre King e Jorge Silva afetou e foram afetados enquanto artistas negros nesta sociedade racista, ao tempo que suas obras fornecem contribuições e experiências significativas face aos enfrentamentos históricos. A mesma sociedade que constrói no corpo a opressão, este mesmo corpo conforma esta concepção social, mas também o senso de justiça, pois ele se dá no corpo como enfrentamento, ou seja, a ação *oxêtica* contribui com um novo hábito cognitivo. Constrói outros modos de justiça que afetarão processos educacionais e artísticos, pois a qualificação e o protagonismo de artistas, educadores, produtores culturais negros e negras interferirão diretamente nos contextos sociais.

4.2 EXPERIMENTANDONUS COMPANHIA DE DANÇA

Figura 20 – Imagem com os integrantes da *ExperimentandoNUS Cia. de Dança*²⁶.

²⁶ Da esquerda para direita são: Bruno de Jesus (diretor e coreógrafo), Marcello Santos (bailarino), Raina Santos (Assistente de direção e coreógrafa), Anastácia Xuanke (bailarina), Pri Barreto (bailarina), Fred Lopes (bailarino), Betânia Cesar (assistente de produção), Claudiana Honório (bailarina), Marcos Ferreira (bailarino), Arieli Batista (bailarina e figurinista), Meres Antônia (colaboradora e parceira) e Inah Irenam (bailarina e produtora).



Fotógrafo: Fabrício Rocha.

A principal experiência postulante como defesa da **ação oxética** nesta pesquisa é a criação da *ExperimentandoNUS Companhia de Dança* no ano de 2008, a qual fundei junto com artistas negros de diversas regiões periféricas do Salvador e de cidades como Alagoinhas, Valença, Candeias, Camaçari, entre outras cidades da Bahia. Um grupo de profissionais com um repertório e produção ininterrupta de dança negra afrodiáspóricas na cidade que não conseguia inserção em festivais, mostras e propostas, principalmente remuneradas, mesmo com formações profissionais na área de atuação. Ao constatar grupos e companhias e artistas da dança, criadas anterior e posterior à *ExperimentandoNUS*, confirmava ainda mais a hipótese de que a questão era estrutural por uma experiência sentida no coletivo, em contexto similar.

Com as negativas de submissão de propostas artísticas e projetos culturais ao longo de meu trajeto profissional, o histórico repetia os sintomas. Questões pertinentes, como fogo cuspindo no corpo, não cessavam de inquietar: onde estavam os artistas negros na programação oficial das mostras e festivais do

estado? Onde estavam os protagonistas negros, das produções em dança, do estado, na condição de serem visibilizados e respeitados como tal?

O engajamento do grupo do qual atuo como diretor e coreógrafo desde 2008, contribuiu com dados, estes sentidos no corpo com as experiências de exclusão enquanto profissionais da dança. Este corpo que dança profissionalmente com formações em instituições respaldadas e com trabalhos inovadores, plurais e experiências artísticas diversas precisavam agir de forma incisiva e combativa. Precisávamos combater as injustiças no panorama de aniquilamento de profissionais negros do campo da Dança que não estavam sendo respeitados, ou seja, não estavam integrando o mercado com seus fazeres artísticos. Uma companhia de danças negras afrodiaspóricas, contemporânea com um vasto repertório de espetáculos, atuando com processos formativos, investigativos, de criação e difusão. Grupo com diferentes corpos que dançam em muitas concepções de maneiras de existir no mundo, composto por artistas negros e negras com experiências e formações diversas o que resulta numa estética coreográfica peculiar em seus modos de pensar/fazer, produzir dança na Bahia. Com mais de dez anos de desenvolvimento e produção em dança de forma contínua, apresenta, em suas concepções coreográficas, temas, e inspirações e questões de relevância social e identitárias, como os espetáculos: *Quem te pariu?* (2008); *Pau que nasce torto...* (2009); *Manolo encubado* (2010); *Sala do couro* (2011); *Marieta* (2013); o infantil, *Pau que nasce torto... e o backyard* (2014); *Duplex*, com as coreografias *por que, Zé?* e *Bon-ECA* (2014); *Da própria pele, não há quem fuja* (2016) e *BORDA INFINITA* (2018). Com um vasto repertório entre espetáculos, intervenções, integrou a programação de importantes festivais e mostras nacionais e internacionais.

A primeira ação combativa postulada como **ação oxética** na minha trajetória artística profissional, foi a realização do primeiro registro audiovisual – o documentário sobre o Mestre King, precursor da dança afro-brasileira e primeiro homem a formar em dança na América Latina pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Por que esta ação é uma **ação oxética**? Ela é raio como apresentado no segundo capítulo desta dissertação. Ela reúne profissionais, tanto da dança quanto do audiovisual, comprometendo-se em visibilizar o protagonista negro importante na história da dança na Bahia, ser conhecido

publicamente através de um mecanismo que transformou a sociedade, além de produzir materiais e outras formas de registros biográficos e históricos sobre o Mestre King. Mobilizou a sociedade no lançamento, no maior cinema da cidade de Salvador, Cine Glauber Rocha no ano de 2016, gerou notícias nos principais jornais da cidade do estado e de outros estados do Brasil. Gerou ainda mais materiais de pesquisas sobre King no país e no exterior. Uma ação propositiva que promoveu mudanças significativas em aspectos sociais, culturais, econômicos e entre outros.

O machado de Xangô, o *oxê*, nesta abordagem além de ser um mecanismo, é um modo de confrontar e combater este apagamento e injustiça social, cultural e cognitiva. Possibilitou e ampliou outras maneiras de conhecer uma história do Mestre King e alguns de seus discípulos e seus engajamentos de contribuição artística, pedagógica e política local. A **ação oxêtica** demanda reflexões de ordens de valores sociais e culturais quando provocada em seu modo de agir.

4.3 EPA! ENCONTRO PERIFÉRICO DE ARTES!

Figura 21 – Apresentação da equipe de produção *EPA!* 3ª edição, 2019.



Fonte: acervo do *EPA! Encontro Periférico de Artes*.

Como potência e ação efetiva enquanto agente do fazer em dança, implicado nas questões e reivindicação dos substratos negros, inspirada a partir do conceito do Quilombismo (1980) e com a noção do conceito de Racismo Estrutural (2018), trago a denominação de **ação oxêtica**. Intento uma abordagem na qual possamos perceber as capacidades cognitiva de nós negros e negras e com uma pluralidade histórica intelectual negado pelo racismo. Proposições para impulsionar engajamentos, tensões e ações atualizadas no contexto da Dança em Salvador.

Salvador, a primeira capital do Brasil, é a cidade com a população mais negra fora da África, é um polo eferescente das culturas negras. A pluralidade religiosa de matriz africana, danças, músicas, culinárias, línguas, entre outros, concebe muitas maneiras de existir do povo soteropolitano. Desde o século XVI, a chegada à Bahia de muitos africanos escravizados de Luanda, Cabinda, Benin, Congo e de outras regiões da África trouxe consigo os rastros/resíduos culturais africanos elaborados durante séculos. Parecem bem comuns esses dados, mas eles são construções corponectadas, que afetaram e afetam nossos comportamentos e nossos hábitos. O legado dos povos africanos, copartícipe da construção da afrodiáspora Brasil, interferiu e interfere em nossos modos de vida, mas não podemos perder de vista a camuflagem do racismo em diversas camadas que faz parte da estrutura que compõe a cidade.

Figura 22 – Bruno de Jesus ministrando um curso de dança no Projeto *NED Núcleo de Estudos em Dança*, coordenado pela artista da dança Dijma Matos, na cidade de Juazeiro, interior da Bahia em 2018.



Fotógrafo: João Rafael Neto.

Nasci na fronteira da periferia entre o bairro do Rio Vermelho e Federação. Na década de 1990 o grupo de pagode baiano chamado *Gera Samba*, que após anos passou a ser chamado de *É o Tchan*, integrou as principais programações televisivas na época.

Em 1995, fruto de algumas mudanças no interior do “Grupo Gera Samba” surge o “É o Tchan”, o grande fenômeno baiano que conquistou o país com suas músicas de duplo sentido com coreografias carregadas de sensualidade e que, aos poucos, foram tomando uma configuração de movimentos sexuais, envolventes e instigantes, dado o poder gestual de suas dançarinas “Carla Perez” e “Débora Brasil”, e do coreógrafo “Jacaré”. Foi o grupo “É o Tchan” o precursor da transformação do ritmo de sambade-roda em algo mais apimentado, promovendo outras linguagens corporais para o samba, ou seja, a performance sexual traduzindo as letras com movimentos vigorosos e sincronizados que veio a dar volume e forma ao que hoje é popularmente chamado de pagode baiano. É nessa época que as letras/dança começam a transpor o que antes era impróprio e indecente aos olhos da sociedade. (MATTOS, 2013, p. 119)

O pagode baiano, assim como tantas outras danças oriundas das periferias, é um dos principais alvos do racismo, pois o contexto no qual é implicada a manifestação dança pagode é campo de marginalização. Um grupo de pagode que reunia música dança, corpos dançantes e cantantes. Um dos integrantes do grupo, Edson Cardoso, conhecido como o famoso Jacaré, ou Jacaré do Tchan, interferiu significativamente na imagem do homem e negro que dançava na televisão brasileira. Ele foi um divisor de águas necessário para repensar modos e comportamentos do homem dançarino e negro que dançava pagode na época. Eu estudava na escola Municipal Hercília Moreira e, subsequentemente, na Escola Municipal Cidade de Jequié. Na escola, eu participava de grupos dançando e imitando inspirado por Jacaré do Tchan, assim como muitos meninos/homens negros da época que se inspirava no dançarino.

Ao longo dos processos históricos e culturais no Brasil, as religiões de matrizes africanas e nossas danças negras e periféricas foram, e são, perseguidas e tratadas com violências. Nas primeiras décadas do século XX, o samba foi duramente perseguido e marginalizado, principalmente por ser de estética negra e ser modo de vida e manifestação cultural ascendente e descendente de africanos, como foi demonstrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN no Dossiê Matrizes do samba no Rio de Janeiro, em 2014, assim como a capoeira era considerada vadiagem e perseguida igualmente pelas autoridades. Atualmente, a história se repete. Os bailes *funk* do Rio de Janeiro e São Paulo, e

as festas de pagode baiano em Salvador, são alvos do extermínio da população negra e periférica, o que Abdias do Nascimento (2019) chama de Genocídio.

Para Nascimento (2019) no período de escravidão as populações negras sofriam um genocídio sistemático, institucionalizado e silencioso. Segundo o autor completa que a discriminação racial se apresentou mais superficialmente aos olhos do brasileiro. De acordo com o autor, depois do período da escravização a população negra não tinham condições e meios de adquirir moradias em áreas de melhor habitação. Assim, revela que a falta de dinheiro, a falta de emprego resultado da discriminação, conduziu à dificuldade de preparo técnico e de instrução adequada. No tecido social, o afro-brasileiro é limitado de todas as formas e de todos os lados, em uma negativa no panorama social e econômico. Nesse contexto estão as comunidades periféricas e os sujeitos negros e negras que os compõem. O genocídio se estruturou e continua vigente. Os terreiros de candomblé foram e são apedrejados, incendiados e derrubados. Junto às constatações e informações registradas na literatura, podemos acessar dados em matérias de importantes e renomados jornais e reportagens no país como Correio da Bahia, Jornal A Tarde, Tribuna da Bahia, Estadão, Folha de São Paulo e entre outras tantas fontes sobre o assunto.

Somos sujeitos que afetam e são afetados, que conhecem e aprendem a conhecer o mundo, as coisas, a si mesmos e suas relações sociais historicamente contextualizadas. Por isso me perceber implicado no contexto da dança negra como artista da dança em Salvador, implica como o corpo se posiciona nas relações de poder, daquele que impõe, vê, fala, escuta, dança, age no mundo e está inserido no contexto genocida brasileiro, afinal os bairros periféricos que compõem capitais e cidades é onde nós negros e negras habitamos.

A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A história dá-se num território que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal. (SODRÉ, 1998, p. 22)

Construir-se como sujeito operante que transforma seu lugar, seu mundo. O sujeito interconectado e entrecruzado com suas vivências e experiências que não

são necessariamente isoladas, elas são de um grupo de pessoas na sociedade, e esse grupo somos nós negros e negras nas periferias. É desse contexto que venho postulando a **ação oxêtica** como mecanismo e engajamento de luta pela justiça, e uma proposta de construção de memória.

O criador do *Teatro Experimental do Negro* (TEN), Abdias do Nascimento nos anos de 1980, anunciou práticas artísticas engajadas politicamente com ousadia que deu respostas estéticas e poéticas negras ao teatro produzido no seu tempo. Ao conceituar o quilombismo, uma proposta teórica e criativa como resposta ao racismo, inspirada nos quilombos como modelos de organização econômica, política e cultural, aponta que os quilombos poderiam constituir uma ferramenta para pensar o Brasil com seus plurais povos, saberes e culturas. Assim, o quilombismo como uma proposta de ressignificação e recriação do mundo africano brasileiro.

Quando em 1944 fundei, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, o processo de libertação do negro uma vez mais retomou seu caminho, recuperou suas forças e seu ritmo. O que é o TEN? Em termos dos seus propósitos ele constitui uma organização complexa. Foi concebido fundamentalmente como instrumento de redenção e resgate dos valores negro africanos, os quais existem oprimidos ou/e relegados a um plano inferior no contexto da chamada cultura brasileira onde a ênfase está nos elementos de origem branco europeia. (NASCIMENTO, 2019, p. 93)

Para Abdias do Nascimento, o Quilombismo é um conjunto do complexo de organização afro-brasileira, uma proposta sociopolítica na qual as questões relativas à formação e consciência das comunidades negras possam alterar o sistema de representação da cultura Brasileira do ponto de vista da população afroascendente, assim como abordado nessa pesquisa as contribuições de Mestre King e Jorge Silva na produção de conhecimento em dança na Bahia. O termo vem de quilombo, que foi o principal instrumento de resistência dos descendentes de africanos no Brasil. É um conceito científico capaz de impulsionar enfrentamentos aos nossos problemas a partir da nossa própria realidade. Abdias do Nascimento afirma ainda que a questão racial é uma questão nacional no que diz ao respeito e garantias no sexo, na sociedade, na religião, na política, na justiça, na educação,

na cultura, condição racial, na econômica nas questões da vida na sociedade, assim como ensino da história da África, das culturas, civilizações e artes africanas nas escolas.

Havia e continua vigente uma filosofia de relações de raças nos fundamentos da sociedade brasileira; paradoxalmente, o nome dessa filosofia é "democracia racial". "Democracia racial" que é um mero disfarce que as classes branco/brancóides utilizam como estratégia, sob o qual permanecem desfrutando "ad aeternum". (NASCIMENTO, 2019, p. 93)

Nós, afro-brasileiros, precisamos construir nossos instrumentos para pensar nossas questões e necessidades. Princípios nossos, valorizar civilizações africana e afro-brasileiras. A **ação oxêtica** se fundamenta na perspectiva postulada por Abdias do Nascimento como elemento de potencialidades no contexto das danças negras, afro-brasileiras e/ou afrodiaspóricas. Demarcar princípios de construções como protagonistas dos nossos fazeres e produções e ser respeitado na sociedade pelas nossas histórias e diferenças.

No ano de 2017, a artista, produtora e pesquisadora em dança Inah Irenam e eu, junto à *ExperimentandoNUS Companhia de Dança*, a qual fundei em 2008, criamos o *EPA! Encontro Periférico de Artes* em Salvador. O *EPA!* é uma vitrine cultural composta de artistas, grupos e pesquisadores negros da arte, cultura urbana e periférica. Um importante instrumento para valorização de manifestações populares, impulsionando a formação de um mercado local e fomentando a inserção de artistas negros da cidade nos circuitos culturais, tecendo rede com outros estados brasileiros. Suas ações articulam, provocam reflexões e promovem a democratização do acesso ao bem cultural pelos diversos campos de ação e atuação. A arte como ação política em seus modos de se relacionar com a cultura local e global. O *EPA!* contesta a hegemonia de poder das artes na Bahia. As artes negras que têm sido usurpadas e organizadas por artistas brancos e economicamente privilegiados.

O *EPA!* é um espaço criativo, fundamental da negritude periférica de Salvador, para colocar em voga suas poéticas e seus pensamentos artísticos. Envolve uma base da sociedade, sobretudo mulheres negras, LGBTQI+, jovens e

crianças. Uma das principais criações em minha trajetória artística profissional, o *Encontro Periférico de Artes* produz uma programação com ações que articulam as pesquisas sobre ancestralidade e manifestações populares em dança com a atuação e produção dos artistas idealizadores jovens negros baianos, no cenário baiano, assumindo um olhar crítico às tensões e paradoxos de nosso povo negro, oferecendo ao público experiências emancipadoras. Este, inspirado no que Mestre King e Jorge Silva produziram em suas respectivas trajetórias. O *EPA!* realiza encontros, oficinas, *workshops* com artistas e distintos profissionais para destacar a produção de arte negra periférica baiana, para fomentar o mercado das artes na Bahia. Realiza a batalha de pagode baiano para discutir políticas públicas para as danças negras periféricas a incentivar o olhar para importância da manutenção e financiamento de grupos independentes e artistas emergentes. Pensa a manutenção de redes de articulação cênica, para desenvolvimento, fortalecimento aos meios de fomento das linguagens artísticas e difundir a dança como mobilizador social, propondo uma reflexão sobre problemáticas cotidianas que são importantes na formação do cidadão e em sua relação com a cultura na sociedade.

Assim como o Quilombismo, cunhado por Abdias do Nascimento, segundo uma proposta atemporal, diz-nos ser uma forma de reagir, porque vivemos em uma sociedade racista e eurocêntrica e precisamos de outras maneiras de nos organizar enquanto sociedade para enfrentar o racismo e seus produtos, na camada artística cultural em Salvador, no que tange às danças negras, o *EPA!* gera uma ação como forma de reação ao sistema, como postulado por Nascimento, que ainda afirma na definição do seu conceito construir suas próprias instituições de poder e dialogar em pé de igualdade com outras culturas. Nessa pesquisa, referencio a relevância do *Encontro Periférico de Artes* que realizou três edições, em 2017, 2018 e 2019, respectivamente, realizando uma programação com ações artísticas com profissionais da Bahia, Rio de Janeiro, Ceará, São Paulo, Minas Gerais, Assunção - Paraguai, destacando a produção de arte negra periférica baiana em interconexões com outras periferias no âmbito nacional, internacional fomentando o mercado das artes na Bahia, em rede.

O *Encontro Periférico de Artes* é postulado nesta pesquisa como uma **ação oxêtica**. Para compreender e conhecer a historicidade e a natureza das conexões das culturas africano-brasileira de ampliação das formas de ser nas periferias

soteropolitanas. O *EPA!* como uma **ação oxêtica** situa na perspectiva de uma das premissas do Quilombismo, quando em suas ações aquilomba os negros e negras artistas para que toda a sociedade entenda e se apodere por pertencimento e protagonismo do processo cultural e artístico, que por ser histórico propõe ser preciso para que nós afro-brasileiros construamos nossas próprias posições para sermos ouvidos e respeitados nessa sociedade. Ao invocar posições geradas pelo *EPA!* configura-se um encontro que protagoniza seus agentes e suas artes que são marginalizadas e denegadas, considerando a originalidade de uma programação por reunir linguagens como literaturas negras, danças negras, teatro negro, performances, exibição de filmes, lançamentos de livros, oficinas diversas, palestras, bate-papo, shows, intervenções urbanas produzidas e protagonizadas por artistas, técnicos negros e negras com uma parte da programação em espaços culturais e teatros no centro da cidade de Salvador.

O *Encontro Periférico de Artes* como **ação oxêtica** desloca não somente as artes produzidas pelos artistas periféricos e negros, mas o público a conhecer que podemos ocupar e transitar por toda cidade limitada pelo racismo e suas violências resultantes.

A complexidade denota um novo hábito cognitivo, outra forma de fazer conhecer e pertencer espaços que constroem memórias e geram outras relações sociais, ao tempo que oportuniza artistas das muitas comunidades periféricas, ter suas produções acessadas por/em outros espaços e configurações são modos de permitir que configuração cênica marginalizadas, como os espetáculos de pagode baiano, sejam respeitados enquanto produção de conhecimento, produção em dança, memória, história e pertencimento na sociedade que resiste na história do povo negro.

O professor e jurista mineiro Adilson Moreira, em seu livro *Pensando como negro* (2019), aborda a justiça social como tema central, situando o protagonismo e empoderamento negro. O autor diz que o protagonismo negro é uma ação que beneficia a sociedade como um todo, pois muitas pessoas não estão com interesse em pesquisas com abordagem de homens brancos e heterossexuais, grupo de pessoas que dominam as instituições de ensino superior. À medida que o povo negro começa a se ver representado, a emancipação desdobra seus canais de voz, podendo falar de si e de seu povo, apresentando seus modos de se relacionar. Os

negros e negras em locais de poder criam espelhamentos para seus povos e suas culturas na afrodíaspóra, incentivando uns aos outros e se fortalecendo, enquanto pertencente a uma sociedade.

Figura 23 – Idealizadores do *EPA!* Inah Irenam e Bruno de Jesus.



Fonte: acervo *EPA! Encontro Periférico de Artes*. Fotógrafo: Fabrício Rocha.

Nesta proporção em que as lideranças negras, como neste caso em questão, como diretor artístico do *Encontro Periférico de Artes*, e Inah Irenam, como produtora, assim como a equipe que realiza a ação, podemos vir a estimular nossos pares e os mais jovens a internalizar que nós negros podemos ocupar esses espaços, uma vez que os mecanismos do racismo que fazem a população negra corporificar estereótipos que desprivilegia e os colocam em subalternização à supremacia branca, diante dessa manobra praticamente se desmorona.

O conceito de empoderamento implica uma série de transformações que ocorrem no plano individual e coletivo que permite que o agente tenha um papel ativo na construção de sua própria subjetividade. (MOREIRA, 2019, p. 224)

Nesse posicionamento, Moreira afirma que pessoas negras precisam ter seus meios necessários de divulgação dos seus estudos o que beneficia a sociedade de forma ampla. Nesta perspectiva, o *EPA!* como **ação oxêtica** destaca seus gestores e realizadores negros e negras, promovendo o protagonismo de seus fazeres, instaurando-o como mecanismo empoderador e/ou emancipatório. Moreira ainda nos diz sobre a importância da nossa experiência de subordinação quando estamos produzindo, pois, estamos promovendo o protagonismo em suas ações e por vezes ignoradas por pessoas brancas. O autor, ao tratar a relação de protagonismo pelo viés do direito com sua experiência implicada em sua produção jurídica, permite-nos pensar o quão importante para sociedade o *Encontro Periférico de Artes* é e como combate reagente às injustiças sociais, sendo abordada como uma ação significativa para muitos artistas negros e negras.

Ser protagonista na produção de trabalhos que permitem a discussão de temas caros as minorias raciais significam estar criando possibilidade de distribuir poder, o que deve ser visto como um processo coletivo que procura permitir o reconhecimento pessoal e social de grupos minoritários capaz de atua dentro e fora da esfera pública. (MOREIRA, 2019, p. 224)

O *Encontro Periférico de Artes* parte do campo da realidade como **ações oxêticas**. A nossa intelectualidade estabelece relações e deriva de matrizes afro-brasileiras, dando aos nossos movimentos elementos fundamentais e importantes para que a sociedade tenha espaço e respeite nosso jeito de falar, de dançar, de cantar, de escrever, de gerir nossas artes, de performar, de exibir nossos filmes, de falar de nossas histórias, de ensinar e aprender a conhecer nossa cultura na afrodíaspóra com nosso hábito cognitivo. Tanto o pressuposto quilombista de Abdias do Nascimento quanto à postulação do professor Adilson Moreira dão base à afirmação do *EPA!* como **ação oxêtica**, vislumbrando como mecanismo com resultados expressivos. Moreira complementa:

Isso acontece na medida em que as pessoas têm acesso aos meios necessários para que elas possam se afirmar como sujeitos humanos, como sujeitos políticos. (MOREIRA, 2019, p. 224)

A potência que o *Encontro Periférico de Artes* gerou na cidade de Salvador, pela necessidade de se reinventar, de se reunir, de se encontrar, fez-me como diretor artístico e idealizador, intentar que a ação não se faz sozinho, falamos e produzimos em coletivo, em comunidade assim como um quilombo. Muitos corpos insurgentes na construção da revolução. Anderson Rodrigo, artista da dança, gestor, coreógrafo, iluminador da *Átomos Companhia de Dança* e produtor cultural na cidade de Salvador que faz parte da realização do *EPA!* como coordenador técnico nos diz que:

O EPA! Reúne toda essa produtividade que acontece no ano todo, de produtores, coreógrafos, artistas negros de um modo geral. Reúne dentro de um grande caldeirão como se fosse uma celebração, mas, uma celebração atenta²⁷.

O pensamento Quilombista vai gerando protagonismos negro de profissionais de relevância social em sua atuação no mercado, reconhecendo o *Encontro Periférico de Artes* como ação transformadora no mercado cultural local e na população. O produtor de imagem, músico, iluminador e coordenador técnico do Teatro Gregório de Matos em Salvador contribui com seu olhar experiente de acordo a sua atuação na cidade:

O EPA! Encontro Periférico de Artes é sem dúvida um do ponto de vista artístico e social, um dos projetos de maior relevância. O que eu tenho sabido ultimamente, porque ele carrega essa característica já forte desde a primeira edição, de trazer uma população, um tipo de público, para frequentar os espaços culturais do centro da cidade que normalmente não visitam²⁸.

Poder fornecer elementos efetivos de construções de relevância social, para ampliar a discussão sobre questões de justiça. É necessário, a partir de Xangô, o guardião da justiça, pensar/agir contra aos aglomerados de injustiças que vão desvelando as separações e a manutenção do poder do estado que age sobre os corpos desencorajando as pessoas e mantendo a desigualdade e a ideia de marginalização de nós negros e negras. Moreira contribui (2019) na afirmação da

²⁷ Anderson Rodrigo em depoimento ao *EPA! Encontro Periférico de Artes*, 2019.

²⁸ Moisés Victorio em depoimento ao *EPA! Encontro Periférico de Artes*, 2019.

importância do reconhecimento da pluralidade interna presente na comunidade negra, pois não é possível afirmar a existência de uma única voz, baseada na afirmação do autor a voz do multiartista e produtor cearense Zé Viana Junior que participou de duas edições do Encontro Periférico, convergem enquanto percepções coletivas.

Esse encontro vem fortalecer uma rede que vem sendo construída entre esses fazedores de arte, essas pessoas pretas, que estão pensando a produção de arte, a produção da cena²⁹.

Como falamos uns com os outros e um dos outros, não podemos perder de vista que quem compõe e realiza uma **ação oxêtica** precisa compreender a noção de que possuímos várias identidades negras, pois somos sujeitos na afrodiáspora Brasil. E um dos resultados do encontro é justamente ampliar a rede e se interconectar para cada vez mais fortalecer. Especificamente com o *EPA!* ele se dá quando artistas negros de várias cidades e estados do Brasil integram a programação não apenas por representar uma conexão geográfica mas sobretudo, uma complexidade que nos aproxima pelas diferenças nos modos de vida e concepção de configurações estéticas nas produções artísticas. Nessa perspectiva, o artista, curador e dramaturgo mineiro Anderson Feliciano³⁰, integrou a programação da segunda edição do Encontro periférico de Artes com uma intervenção numa estação de metrô em Salvador e contribui dizendo que "a gente se fortalecer, a gente se encontrar e gerar esses espaços é me parece significativo".

Inspirado em Abdias do Nascimento, com relação aos quilombos para criar o Quilombismo, o *EPA!* é uma forma aquilombada de reunir artistas em uma programação de desdobramentos que interferem no modo de existência em coletivo, enquanto povo negro. A partir de Adilson Moreira, que trata da Hermenêutica Jurídica Pensando como Negro, o *EPA!* age como negro que faz uma **ação oxêtica**.

Intentar **ação oxêtica**, nesta pesquisa, adentra duas potências cuja é a escassez de legitimidade que a proposta recebe nos espaços hegemônicos de

²⁹ Viana Junior em depoimento ao *EPA! Encontro Periférico de Artes*, 2019.

³⁰ Em depoimento ao *EPA! Encontro Periférico de Artes*, 2019.

produção de conhecimento; além da relevância das questões étnicas raciais que compõem uma estrutura que interfere na produção de danças negras afrodiaspóricas para uma discussão profunda sobre as bases da experiência sociocultural brasileira.

Uma das atividades que compõem o *EPA!* é a Batalha do Pagode Baiano. Ao entrarmos no campo de uma dança marginalizada, historicamente, a condição de movimento cultural periférico em relação à dança como ação emancipadora, convoca a ação de desconstruir o lugar da hegemonia e supremacia branca enquanto único saber técnico, poético, crítico e centro exclusivo de produção de sentido.

Figura 24 – Batalha do pagode baiano *EPA!* 2ª edição, 2018.



Fotógrafa: Alice Rodrigues.

Reconhecer e promover a cultura local e suas conexões artísticas e históricas, já presentes em diversas cidades, bairros e

periferias, incentivando seu crescimento e desenvolvimento profissional, cultural e seus modos de existências e resistências é ser **Oxético**. A batalha surge da necessidade de criar espaços de encontros. O corpo que dança é o condutor, pensado em suas implicações políticas, estéticas e sua diversidade na sociedade como a mulher negra no pagode, a pessoa trans como dançarina. Idealizado pela artista da dança Inah Irenam, que vem pesquisando o pagode baiano com o trabalho solo *Pé no Chão?!*, surge como um ponto desafiador para a mesma relação de evolução do pagode baiano, só que em termos de danças populares. Uma proposta em processo que tem como base de pesquisa o samba de caboclo, o samba de roda e de qual forma essas manifestações de danças populares influenciaram/influenciam e atravessam movimentações e configurações do pagode baiano. A dançarina e pesquisadora Karoline Ribeiro, da cidade de Camaçari e também MC (Mestre de cerimônia do *EPA!*), transita e atua no pagode baiano, tanto como pesquisadora na Escola de Dança da UFBA, bem como na atuação profissional, dançando com muitos grupos e artistas do gênero no estado. Ambas perceberam a dança como produção de saber para criar redes e pensar a profissionalização, numa sociedade que despotencializa as manifestações de periferias, especificamente o pagode, como um processo discriminatório, e/ou marginalizado. A batalha vem promover seus modos de existências pela política e cultura do corpo que dança, em suas complexidades e seu potencial de poder afetar e ser afetado nessa dança que tem histórias, construções de um povo e suas identidades de fortalecimento do movimento.

Figura 25 – Inah Irenam, solo *Pé no chão*.



Fotógrafa: Dayse Cardoso.

Originário do samba e dos batuques de matriz africana, o pagode, na Bahia, está diretamente relacionado à sociabilidade e aos espaços onde acontecem/aconteciam as rodas de samba, os batuques: bairros, praias e festas populares.

A valorização da cultura periférica, que querendo ou não, é marginalizada infelizmente, o conceito de cultura é muito elitizado para algumas coisas, a dança do pagode, o pagode não é valorizado da forma que deveria ser, não é tido, não é lido como cultura, e é sim cultura. Essa valorização de ver tantos jovens dedicados com tantos talentos³¹.

No atual contexto, o pagode baiano é um gênero híbrido oriundo do samba que mescla a tradição do samba do Recôncavo baiano com algumas intervenções e inovações tecnológicas, incorpora novas experimentações da música eletrônica e que a partir de tecnologias agrega o *funk* e dialoga com outras tradições regionais, como a chula e suas variadas configurações coreográficas.

Figura 26 – Batalha do pagode baiano *EPA! 2ª edição*, 2018.

³¹ Carolina Suzart em depoimento ao *EPA! Encontro Periférico de Artes*, 2019.



Fotógrafa: Alice Rodrigues.

A Batalha do pagode Baiano é anunciada por convocatória nas redes sociais, jornais e revistas digitais e rádios comunitária. Também tem como propósito que os participantes reflitam sobre a necessidade de profissionalização e atuação no mercado baiano, além de estimular a inserção de entendimentos social de jovens que utilizam a cultura do movimento pagode como meio de desenvolvimento social, cultural e econômico, valorizando sua importância diante da sociedade, assim como a necessidade de instrumentalização na área. Uma atividade de caráter inovador, e de interesse das cidades, para seu processo de entendimentos identitários liderado por duas mulheres negras atuantes na produção da dança na Bahia e trazendo o protagonismo para a cultura do pagode em novas/outras configurações.

Para o professor Muniz Sodré (1998), o samba é um instrumento efetivo de luta para afirmação da etnia negra na vida urbana. Quando Sodré nos dá essa afirmação, evidencia o potencial que o pagode baiano apresenta como afirmação de um povo negro na periferia, ou seja, o pagode baiano marginalizado assim como o samba e o *funk* carioca, frutos da cultura da diáspora resultado de encontros plurais. Os pagodes baianos se difundiram com/como uma cultura territorializada na

diáspora de forma misturada, híbrida, e isso tem sido acolhido pelos jovens negros soteropolitanos. Sodré (1998) diz que a relação entre as experiências musicais do samba e a dos cultos religiosos com as populações negras na história do Brasil com a perseguição da polícia, em reflexo atualmente na repetição de situações similares nos paredões³² e bailes.

O *Encontro Periférico de Artes* busca o contexto estrutural e histórico para compreender e elaborar estratégias de enfrentamento e superação qualificados entre seus pares, neste caso, os participantes da Batalha de pagode baiano, atividade que compõe a programação do *EPA!* que faz parte de uma ação combativa, **ação oxêtica**. Um mecanismo que permite refletir sobre as questões de defesa. Há muitos jovens artistas negros que têm a certeza de que não vão chegar a profissões que desejam, que sonham. Sonhar faz parte do constructo do sujeito, uma ação cognitiva que possibilita, talvez, realizar por via de caminhos possíveis. Aprende-se com a cultura, com a história, com economia, a ter sonhos. É importante para nós jovens negros ter a oportunidade em uma sociedade que cerceia e impede de ser humano, enquanto negro.

O passado repercute fortemente naquilo que sou, jovem negro inspirado no Jacaré do Tchan na década de 1990. Atualmente, sou artista, professor e pesquisador em Dança. O quanto foi importante me ver representado na imagem de um homem negro que dançava e como isso afetou e interferiu na minha trajetória de vida. Constatar a minha experiência enquanto sujeito singular no plural, conhecendo a história que me reconecta com ancestralidade.

A **ação oxêtica** é como coreografar estratégias de enfrentamentos e combates em sequência de ações, este em movimento gerando insurgência. Nossos corpos produzem justiça quando dançamos nossas memórias, nossas lutas, nossas reivindicações e experiências. O *EPA!* é isso, sua abreviação é uma força de expressão que já contesta o que não nos cabe, o que nos violenta, então *EPA!*, pode ser surpresa, espanto ou contrariedade. Indica surpresa ou discordância, por exemplo, espere aí. Precisamos parar, transformar, modificar,

³² Festa na rua com conjunto de carros e caixa de som encaixadas que são tocados ritmos como pagode, *funk* e outros estilos de músicas produzidas nas periferias. Por formar uma parede de som o nome paredão se popularizou em várias periferias do Brasil.

pois não dá mais. Assim como o Oxê em ação é movimento batendo na pedra provocando raio, nosso corpo, corpo ao nos encontrar em ações coletivas fortalecemos o combate contra as injustiças. Nossos corpos não querem e não devem mais ser violentado em vários aspectos. Na verdade, nunca quisemos, fomos forçados. É possível a mudança. Projetar um mundo diferente, fertilizar novas potências produzindo novos hábitos cognitivos e enfrentando o racismo estrutural com ações libertárias que transformem e nos emancipem enquanto artistas, sujeitos negros e negras em uma sociedade afrodiaspórica.

4.4 IMPACTOS OXÊTICOS

O corpo consagra as transformações geradas pelas **ações oxêticas**. Ao agir, o corpo gera e nele é gerado impactos relacionados às suas ações. A ação abordada neste capítulo, o *Encontro Periférico de Artes*, demonstra impactos no contexto artístico em Salvador e conexões com outras cidades brasileiras que configura como ação transformadora com eficácia e efetividade. Esses impactos podem ser observados e analisados de várias formas. É comum na tv local serem exibidos programas sensacionalistas, com suas programações compostas pela espetacularização do genocídio da população negra. Criam a ideia de que nós somos os responsáveis pelos homicídios e crimes diversos, além de sermos expostos para toda a sociedade que assiste à programação, corporificamos a ideia de que somos responsáveis pelos mesmos. Com exibição de matérias televisivas sobre o *Encontro Periférico de Artes* e, especificamente, a batalha do pagode baiano, adentrar a programação desses programas, mesmo de forma pontual, gera outra possibilidade de nós, negros, sermos vistos como autores não de crimes, mas de arte e sermos reconhecidos como produtores de saber, de cultura, de arte e ser protagonista, principalmente de uma arte marginalizada.

Os conteúdos televisivos são um dos mantenedores da compreensão da sociedade em inúmeros conflitos. No dia 04 de dezembro de 2019, foi noticiado por jornais em Salvador o assassinato de um dançarino negro de 18 anos de idade, no bairro do Alto do Cabrito, no subúrbio ferroviário. Em 2018, ele participou do clipe da cantora baiana Daniela Mercury, chamado de *Samba presidente*. Um dançarino negro carioca, de 24 anos, foi assassinado no morro do Vidigal no Rio de Janeiro.

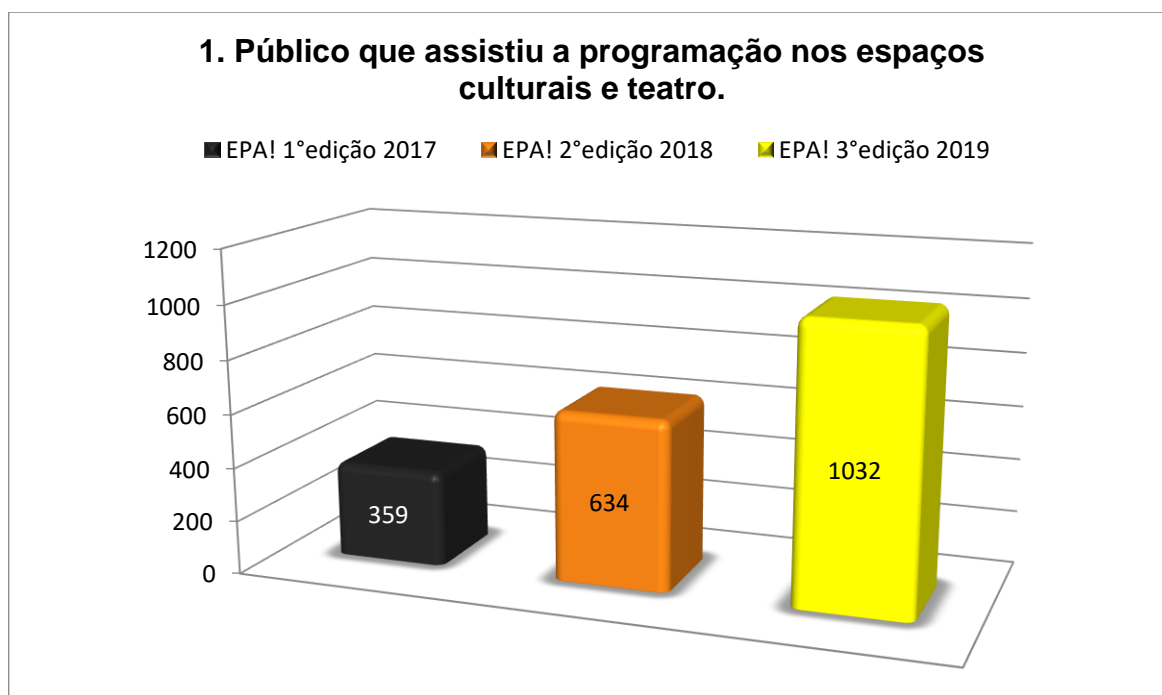
Em 2018, participou do clipe da cantora carioca Anitta, chamado *Vai Malandra*. Esse dado é baseado na fonte de telejornais e revistas. Esses são apenas dois artistas da dança periféricos em relação ao genocídio gigantesco.

Silvio de Almeida (2018), no capítulo intitulado *Racismo e Economia*, do livro *Racismo Estrutural*, diz que teorias neoclássicas que pautam a discriminação consideram quase irrelevante o impacto da discriminação racial e economia. Afirma ainda que, mesmo que timidamente, o crescimento de negros e negras nas universidades apresenta impactos ideológicos e econômicos, interferindo na política salarial e divisão social do trabalho. Neste contexto, o *EPA!* é uma busca de financiamento que gera renda desde a ambulantes na frente dos teatros que são realizadas a programação, ao pagamento de técnicos, produtores e artistas. A **ação oxética** gera economia criativa e capital simbólico da população negra. Contribui na circulação de renda, impulsionando o conjunto de negócios baseados no capital intelectual e cultural e na criatividade que gera valor econômico.

Para Almeida (2018), o capitalismo se instaurou na lógica colonialista na superexploração do trabalho na periferia, ou seja, o racismo se manifesta na economia fazendo com que a pobreza seja corporificada de forma normatizada como condicionante do negro no mercado de trabalho. O enfrentamento dessa precarização, consequente da ação de subestimação ou domínio ideológico, nos campos de produção, pela cultura dominante, tem na tentativa ou nos esforços da **ação oxética** uma estratégia de enfrentamento: quer seja na tentativa de destruição, quer seja na superação. Parece que no Brasil, festivais e mostras similares ao *EPA!* não se sustentam por muito tempo, e/ou quando conseguem se estruturar, o autor afirma, que as políticas econômicas determinam os privilégios da supremacia branca. Salienta ainda sobre a tributação como um agente para empobrecer a população negra. A contextualização histórica que compõe a estrutura do racismo é, sobretudo, primordial para o aprimoramento da realização do *EPA!*, uma vez que a **ação oxética** trata de nuclear os dados obtidos como fonte de qualificação comprobatória no desenvolvimento da cultura local.

A artista e vendedora Wania Souza comercializa geladinhos³³ *gourmet* e *gелaroska*, bebidas alcoólicas e não alcoólicas de forma inovadora, com variados sabores de frutas e sucos combinados, vendido durante a programação do Encontro, conhecido como GELAROSKA DA PRETA. Vendas de livros de literatura negra, camisas, artesanatos e produtos criados e confeccionados pelo povo preto gerando circulação em rede de produção e consumo.

Gráfico 1 – Público que assistiu a programação nos espaços culturais e teatro nas 3 edições do *EPA!*



Fonte: dados obtidos pela produção do *Encontro Periférico de Artes*.

O gráfico demonstra o crescimento do público, espectadores nas três edições. Esses dados são baseados em borderôs dos teatros de acordo a

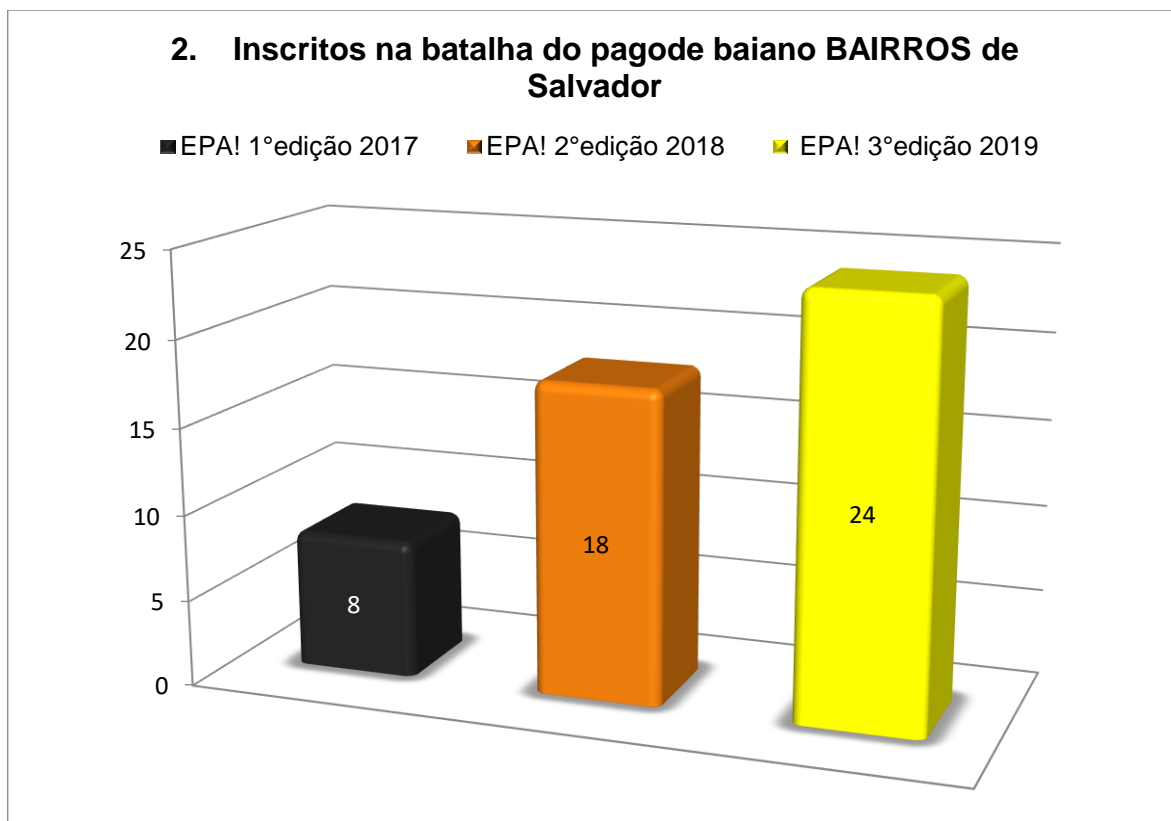
³³ Uma espécie de picolé artesanal preparado dentro de pequenos sacos plásticos. Cada região do país chama de um jeito, em Salvador é geladinho, mas existem outros nomes como Sacolé, geladinho, gelinho, dindim, chope, chopp, ou chup-chup.

capacidade de lotação dos espaços e lista de presença que deram acesso a participação.

O investimento financeiro para o *Encontro Periférico de Artes* demonstra necessário para sua realização. É dever dos poderes públicos atender à população negra por meio de políticas públicas culturais que assegurem o fomento para nós, artistas e produtores negros, produzirmos artes e gerarmos receita enquanto promovemos desenvolvimento humano com arte e cultura. Tomadas de decisões são efetivadas com bases racistas, que afetam negativamente modo e comportamentos e expectativas de sujeitos negros artistas, como afirma Almeida (2018). O *EPA!* dialoga com a sociedade e com o oxê empunhado segue com seu levantamento salvaguardado por Xangô rumo a reivindicar espaços nas instituições que não estão cumprindo o seu dever enquanto estado democrático de direito.

O alcance do *EPA!* com a batalha do pagode traz dados que impactam o acesso, importância e necessidade de realização da ação na cidade. Na terceira edição, se inscreveram dançarinxs de vários bairros de Salvador, como apresenta o gráfico:

Gráfico 2 – Inscritos na batalha de pagode Baiano *EPA!*

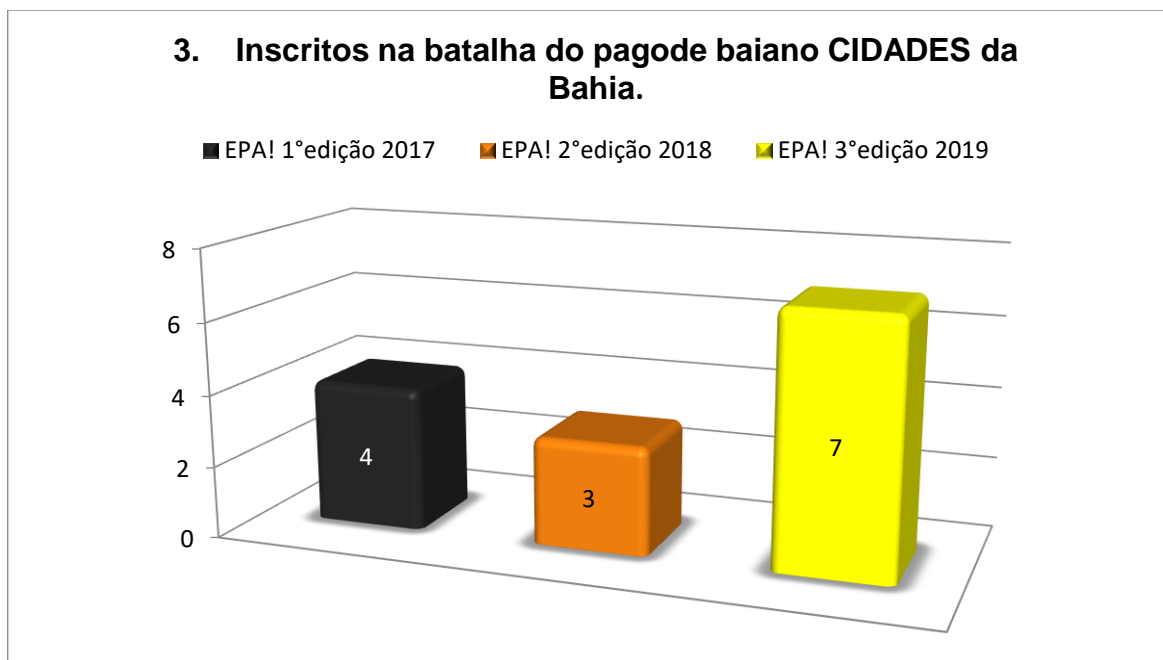


Fonte: dados obtidos pela produção do *Encontro Periférico de Artes*.

Dados para pensar a profissionalização de dançarinos e dançarinas de pagode e tratar o campo de atuação e sua qualificação como garantia de emprego e renda.

Na terceira edição, o número de participantes de várias cidades do estado da Bahia cresceu assustadoramente em relação à primeira edição. Segue gráfico.

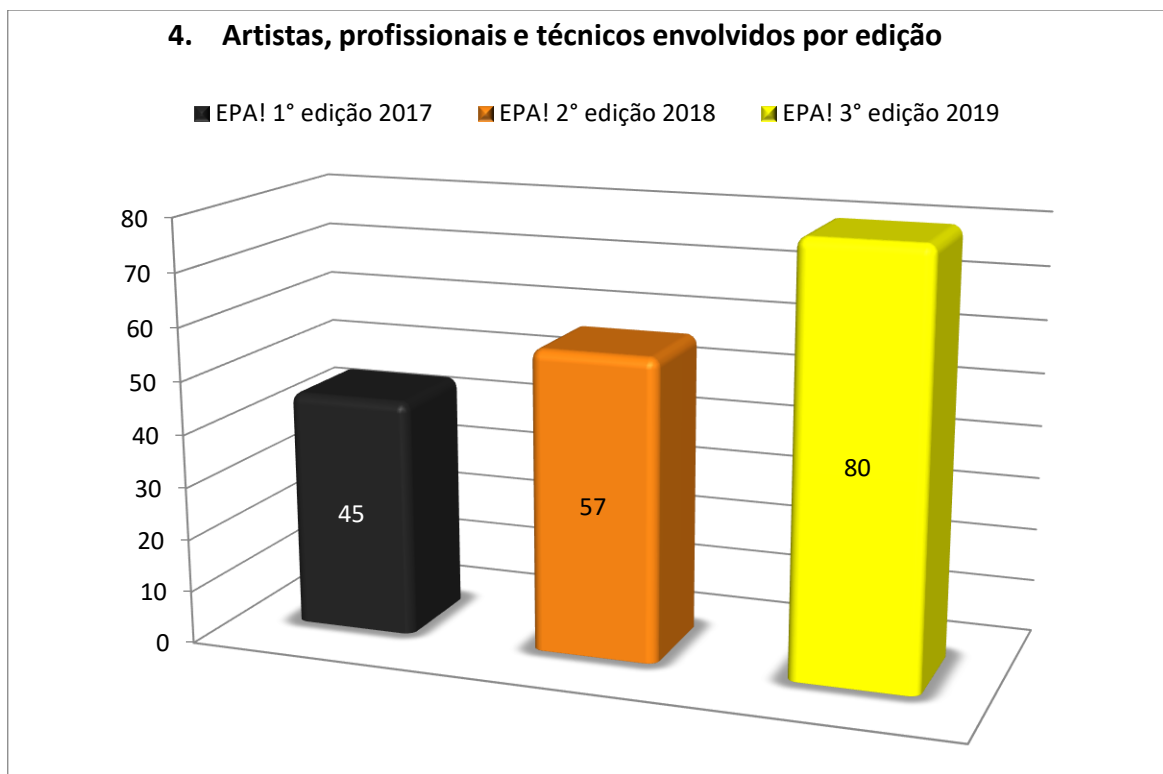
Gráfico 3 – Inscritos na batalha do pagode baiano CIDADES da Bahia.



Fonte: dados obtidos pela produção do *Encontro Periférico de Artes*.

Em três edições, o *Encontro Periférico de Artes* reuniu muitos artistas e profissionais e técnicos de espetáculos. Segue o gráfico baseado na realização da programação de cada edição.

Gráfico 4 – Artistas, profissionais e técnicos envolvidos por edição.



Fonte: dados obtidos pela produção do *Encontro Periférico de Artes*.

Em 2017 a primeira edição a programação foi composta por diversas linguagens artísticas como por exemplo a grade musical teve o cantor Lazzo Matumbi, Mr Armeng, Patricia Gomes (ex cantora da banda Timbalada), Mauro T3elefunksoul. Os espetáculos que integraram foram: *Entrelinhas* da artista Jaqueline Elesbão, *Pau Brasil* Aldren Lincoln, *POR QUE, ZÉ?* da ExperimentandoNUS Companhia de Dança, *Pé no chão* da artista Inah Irenam, *Malemolência* do Grupo Jeitus de Dança, intervenção em ônibus coletivo *POESIA DE REVOLUÇÃO VERBAL* com Rilton Junior. Teve uma projeção *Rio Baile Funk* assinada pelo fotógrafo francês Vincent Rosenblatt. As oficinas tiveram profissionais como Jeffersson Cebolinha precursor do passinho no Rio de Janeiro, oficinas poéticas com as professoras Marilza Oliveira e Hildalia Fernandes. A roda de conversa contou com a atriz Mônica Santana, o bailarino Ramon Moura, o professor e escritor Jairo Pinto. A apresentação da batalha do Pagode Baiano foi completada pela artista e pesquisadora a camaçariense Karol Ribeiro. O registro poético do cineasta paulista contou com o olhar de Macca Ramos.

Em 2018, a segunda edição foi composta pelo cantor e compositor baiano Jau, Dão, Mr. Armeng, Mauro Telefunksoul. Os espetáculos apresentados:

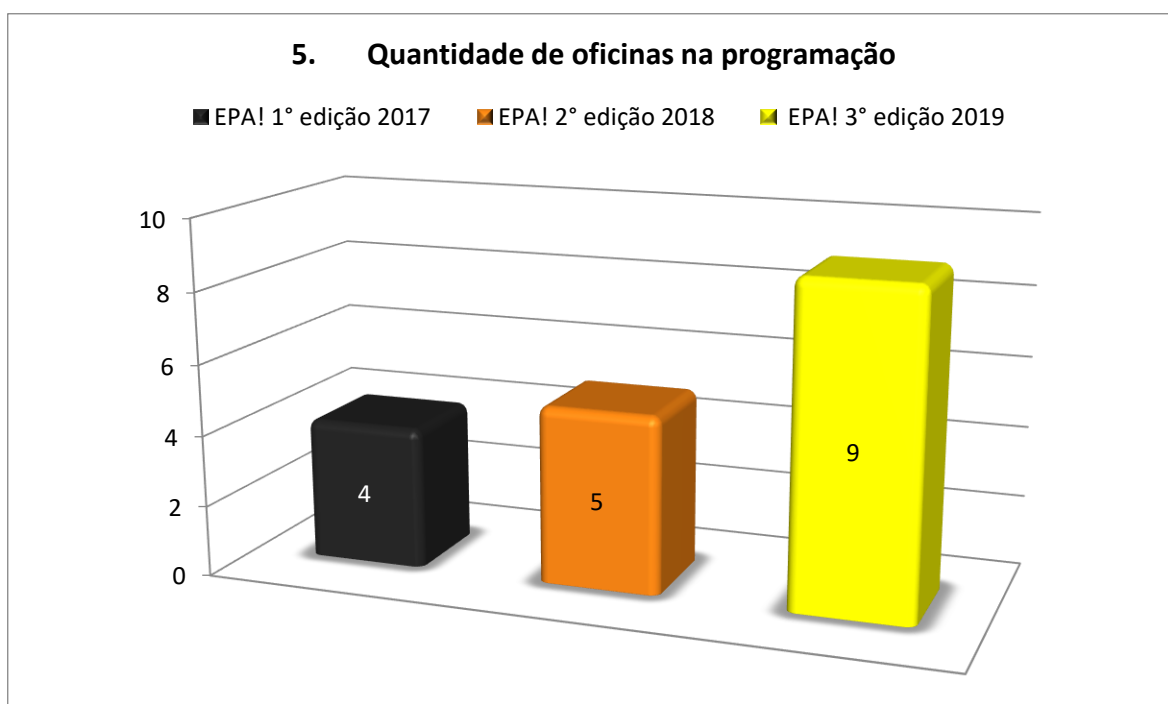
Prelúdios para danças caboclas da *Companhia Balé Baião* do estado do Ceará; *Buquê* da *Áttomos Companhia de Dança* de Salvador; *BORDA INFINITA* da ExperimentandoNUS Companhia de Dança; *Humano inominável* do grupo paraguaio de Assunção Território de Teatro-Dança. Contou também com o grupo de *stiletto* The Fabolous e intervenções urbanas com o *performer* e dramaturgo Anderson Feliciano de Minas Gerais com os trabalhos *dentro* e *Apologia III*. Foram realizadas oficinas de pagode baiano com o professor Cupim da Bahia, exibição do filme *Batalha do passinho* do diretor Emílio Domingos, exposição de fotos do fotógrafo Matheus Leite. Roda de conversa com a escritora Vânia Melo, Alessandra Sampaio, Fernando Gonzaga, com o ator e poeta Rilton Junior e o cineasta carioca Emílio Domingos mediada pela *performer* e *drag queen* Malayka SN.

Em 2019, a programação se constitui com o bloco afro e banda Malê Debalê, banda de pagode Novo Esquema, Mr. Armeng, Mauro Telefunksoul, Irmão Carlos, o trio musical com Adriana Sapoti, Dandara Menezes e Lua Bonfim. Espetáculos: *BAILE* da Companhia Baile de dança; ExperimentandoNUS Companhia de Dança com o espetáculo *POR QUE, ZÉ?*; o ritual cênico do artista cearense Zé Viana Junior; a peça *Joãozinho da Goméia - De filho do tempo a Rei do Candomblé* da *A Companhia KarmaCírculus* Teatro do Rio de Janeiro; *No Bambo* da Cia. Balé Baião (CE) e a peça *Encruzilhada* do ator e diretor baiano Leno Sacramento. Foram realizadas oficinas de Passinho com Iguinho Imperador (RJ); Ateliê de contos com Ana Fátima (BA); Pagode Baiano com Karol Ribeiro (BA); percussão corporal com Zé Viana Junior (CE); Literatura Negra com Jairo Pinto (BA); Afrofuturismo com Davi Nunes (BA); oficina de Estamparia Manual Com Stencils com Ramsés (BA); oficina *Aí meu quadril* com Raina Santos (BA) e Dança Afro com Pakito Lázaro (BA). Roda de conversa chamada *bailefórum* contou com a participação dos escritores Fátima Trinchão, Landê Onawale, Adriele Regine, conversa novamente mediada pela *performer* e *drag queen* Malayka SN. A cobertura de mídia social ficou a cargo do coletivo Mojubá do subúrbio ferroviário de Salvador e a assessoria de comunicação com ELLA Comunicação, coordenado pela Assessora de comunicação Márcia Simas.

O *Encontro Periférico de Artes* envolve histórias e enredos de uma sociedade que luta para existir e resistir. Neste caso, o corpo é uma teia de significados incluindo campos de tensões, relações de poder para desenvolver processos de

(re)criação do passado em perspectivas futuras. Esses processos são ações que entrecruzam outras ações que geram outras dinâmicas promovendo qualificação em várias linguagens. Promover oficinas formativas na programação do Encontro Periférico expressa a noção de complementariedade entre as linguagens. Noção que parte da ideia quilombista de Abdias do Nascimento. Neste intuito, o *EPA!* promove inúmeras oficinas em distintos espaços na cidade de Salvador como Espaço Xisto Bahia, Teatro Gregório de Matos, Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Escola de Dança da UFBA, Espaço Cultural Alagados, Fundação da Criança e Adolescentes – FUNDAC, entre outros espaços. As oficinas de literatura negra para infância, oficina de pagode baiano, passinho do funk carioca, ensino e criação em danças afro indígenas: permanências e reinvenções, oficina de stencil: *Estamparia Manual com Stencils*; *AFROFUTURISMO: A Escrita de um Futuro Negro*; *Literatura Negra: caminhos para identidade*; Percussão Corporal; Oficina de Passinho; Oficina *Aí Meu Quadril ante-retro-versão*; Oficina *Ateliê de Contos*; Oficina de Dança Afro-brasileira; oficina de *GEO-BIO-GRAFIAS DE CAROLINA MARIA DE JESUS: história de vida e de escrita*; *Ossain como poética para uma dança afro-brasileira*, entre outras desenhou a programação desta edição. No comparativo abaixo a constatação decorre das demandas solicitadas que resulta no crescimento na quantidade de oficinas.

Gráfico 5 – Quantidade de oficinas na programação.



Fonte: dados obtidos pela produção do *Encontro Periférico de Artes*.

Apresentar dados e impactos com as **ações oxéticas** desenvolvidas até aqui significa divulgar propostas que buscam reverter estigmas direcionados a ações como o *Encontro Periférico de Artes*, propostas para toda a sociedade.

Ao me basear em epistemologias oriundas das matrizes de perspectiva africana que, por constituírem a diáspora Brasil, ressignificam o Oxé e Xangô como fundamento da **ação oxética**. Ampliar a discussão deixa as ações mais rochosas, assim como a pedra do Rei de Òyó. Seu raio gerado pelo Oxé traz a noção de ascender, alcançar cada vez mais as dinâmicas dominantes de injustiças com o povo negro. Esse fundamento e as ações devem ser entendidos com profundidade e apropriadas como mecanismos de enfrentamento e combate às injustiças sociais, e de racismo estrutural que implicam as produções das artes negras e das danças negras afrodiaspóricas na Bahia.

AJEUM – Considerações finais

Esta dissertação é uma **ação oxética, opaxorística e ofática**, foi desenvolvida com intuito de investigar o senso de justiça, e está aberta para se fortalecer enquanto quilombo, sociedade e território como um corpo que incendeia seus modos de vida em construção. Um corpo como alicerce de transformação cultural e social carregadas de insurgência como saída para outros futuros mais justos.

Constato nesta pesquisa a necessidade de se desdobrar e expandir pela sua relevância de enfrentamentos, contribuições e reivindicação para o campo das artes e das danças negras. Ainda pouco abordado em relação à demanda de atuação de artistas e produtores negros em Salvador, o assunto tange às esferas de poder e de decisão. Postula substâncias de continuidade em desenvolvimento epistemológico, em espaços acadêmicos bem como a efetivação e qualificação nos espaços onde já são realizadas. E também contribui para agir junto às dinâmicas de produção das danças negras e seus entrecruzamentos com outras linguagens, para manutenção da vida e modo de operar com as práticas sociais racistas.

O *Opaxorô*, *Ofá* e o *Oxé* como elementos do complexo cultural iorubano são ressignificados como narrativa para tratar de uma história da dança em Salvador, a partir de aspectos biográficos e profissionais de Mestre King e Jorge Silva. Ter feito aulas, ido a bares, restaurantes, encontros em outros espaços, frequentar a casa, viver de muitas formas ao lado deles, ouvir histórias que não estão nos livros, interferem na construção do sujeito que sou e no meu existir. Essa narrativa me concebe e aos Raimundos no mundo. São saberes que me construíram e interferem na vida de muitas pessoas. De onde falo? De uma vivência, relações, proximidade. De onde falo? De uma corponectividade com o mundo. O mundo de duas importantes referências da dança. Essas metáforas com que vivi, são uma experiência e compõem uma narrativa para elaboração de pensamentos sobre aspectos da história da dança que não é fragmentada entre corpo e mente. É junto. É uma integração. Eu dançava, falava, pensava, ouvia, sentia, respirava, relacionava-me com o Mestre King. Ora se referia à minha pessoa como lagarta pintada, por conta do meus dreads aloirados, ora me chamava de Bruno brigão. Jorge Silva, confronto em quase todos os encontros. Desestabilizar a pessoa. Estes artistas são metáforas para dança. Eles são ações que nos transformam.

A trajetória da pesquisa mostrou que a percepção dos nossos próprios caminhos, implica em atentar aos caminhos dos nossos pares, os que nos compõem também. Espero contribuir com intervenção ampliada no que tange uma história da dança que se dá no corpo, reforçando a contribuição de um modo de produzir danças negras e de existência no mundo.

Essas perspectivas fundamentam, nesta dissertação, como ampliação de campo de conhecimento e ações mobilizadoras no campo coletivo. Uma proposta de encorajamento, de interrogação e engajamento com ações possíveis e eficazes, que junto a outras relações, entrecruzadas com outros campos, inauguram um outro modo de perceber do corpo contra as injustiças.

Respeitar outros saberes, reconhecer as pluralidades de povos, nos entendermos como sujeitos que afetam e são afetados, e como as danças negras nucleiam modos de ser/existir e sentir o mundo com valores e ressignificações filosóficos na afrodiáspora. Elas mostram a reivindicação de nossos direitos, tencionando as opressões e traçando um conjunto de ações que vislumbra a retomada dos afrodescendentes e ascendentes a ter voz e ter o que lhe pertence.

Esta dissertação necessita de desdobramento pela sua complexidade de inauguração de modos de agir no mundo enquanto ações eficazes. O corpo que se lança ao futuro como *Ofá*, com a sabedoria e abertura de caminhos do *Opaxorô* e o mecanismo possível de realização de ações combativas com o *Oxê*. Esse panorama vai na contramão dos discursos que as colocam potencializadas ao silenciamento, ao aniquilamento cognitivo, a denegação do ser. A pesquisa reforça a necessidade de compreender como essas poéticas podem falar sobre as totalidades das pessoas e suas relações com o mundo em seus diversos modos de existir enfrentando o genocídio, o racismo, a nossa história.

A dança pode desvelar o corpo como insurgência da vida em sua produção de conhecimento afrodiaspórico. O corpo negro em suas relações existentes na formação da cultura aponta a ancestralidade com capacidade **opaxorística** de se firmar enquanto história e legado, com uma força **ofática** de agir efetivamente com uma justiça de um corpo **oxético** que resiste e insurge. Este trabalho não é o fim, pois ele provoca uma ignição para gerar outras contribuições significativas para *corpodança culturas sociedade memória vida*.

Há séculos roubaram meu corpo. Roubaram meus gestos, tamparam meus poros, coagularam meu sangue, mas não a minha dança. Há séculos estupraram nossos corpos, mataram nosso povo, mas não as nossas danças. Tentaram desencantar a escrita do corpo que dança no tempo. No vento. No vento de Oyá, senhora da tempestade. Senhora da dança. Não conseguiram coreografar nossos ancestrais com suas dramaturgias silenciadoras e perversas. Não conseguiram porque dançamos. Temos pulsos e gestos insurgentes que nos mantêm sincopados ao *beat* do coração, tambor *ilu* deixado para nós.

O corpo. Estrangularam nosso povo. Enforcam-nos a todo instante. Roubaram o nosso olhar marejando nas águas de Yemanjá. Roubaram nossa beleza de corpos de homens negros hoje hipersexualizados. Estupraram nossas mulheres e as chamam de mulatas. Colonizaram nossas respirações. Cegaram-nos nas encruzilhadas históricas de nossos territórios.

O corpo manifesta a vida. A vida é dança do corpo negro. A vida é dança dos corpos negros muitos. As danças são lugares. O corpo é lugar onde a dança acontece. O corpo é o mundo, estar entre o *orum*, céu, o *ayê*, terra. Somos essa conexão, porque somos nós. Somos mediadores de nós mesmos em interconexões de corpos negros e negras que dança cotidianamente suas revoluções. Dançamos dançares até mesmo incompreensíveis.

Implantaram em nós o medo de nós mesmos para não dançarmos. Por isso o silenciamento de nossas histórias, memórias, pois, somos o poder sem muitas vezes saber! Ou sabemos. Somos o corpo que dança a dança que está por vir. Talvez nem saibamos quais são, mas sabemos quais são.

A manifestação da vida em pulsos soluçantes de gestos que a cada instante tentam impedir com seus mecanismos poderosos ao nosso corpo trovoadas. Esse corpo que urge em bombeamentos de sangue e sinapses. Impulsos nervosos de uma célula para outra. Organismos vivos, estamos vivos. Não estamos nervosos, estamos dançando.

Temos muitas negritudes. Reduzem o continente africano à ideia de um país e de uma África única, e não a de um continente. Somos plurais e no plural, temos muitas negritudes. Pensar que somos uno, reduzem-nos como vêm fazendo com o projeto colonial vigente.

Por isso, trovejo a todos, o meu corpo sou eu! O eu corpo é minha ancestralidade. Deixemos de ser românticos em meio à guerra contra nós a todo instante. Neste momento, o eu corpo briga contra os mecanismos de assassinato e a busca para não cometermos suicídios. Suicídios epistêmicos, suicídio genocida.

Precisamos nos reeducar. Precisamos reeducar nossos mestres, precisamos reeducar nossas mestras, nossos pais, nossas mães. A perversidade está maior e escancarada. Não nos enganemos. O racismo estrutural-sistêmico redimensiona a todo momento para nos enganar sutilmente, mas é escancaradamente violento. O capitalismo comanda o meu corpo sem dinheiro. Nosso corpo sem dinheiro.

Os corpos gritam e expõem em seus poros, vibrações que pulsam em ondas eletromagnéticas da marcação rítmica e sonora, que é fôlego e da vibração a vida nas batidas do *djembe*.

Somos entidades que manifestam a vida. Somos corpos em manifestos a cada minuto. Nos manifestamos por que eles, sabem quem são eles? Haha, eles são os humanos, porque nós somos negros, é, com e sem ironia, disseram-nos que somos negros, e por ser diferente deles, eles mesmos, manifestamo-nos por apenas existir. E existimos, e somos muitas e muitos.

Esse corpo de não humano, o qual racializado foi tornado, manifesta com sua melanina acentuada, poros com rachaduras pretas. Tons e subtons que ecoam em mais de cinquenta por cento da população do país chamado Brasil. E manifestamos até sem saber. O fato de existirmos, faz-nos dramaturgia de corpos negros compostos com fogo, esta temperatura que aquece a vida, num mar que se transforma em onda através dos olhos quando lacrimejam. Florestas com alimentos que o corpo se retroalimenta em *ajeuns* de descobertas e manutenção de filosofias entre peles, sangue e pulsares percussivos no *okan*, este coração moderno de tecnologias vitais.

Não quero ser a metáfora que me destrói. O corpo que sou, dança. Ele escreve e inscreve em espaços e tempos que se deslocam em trajetórias que nos levam ao afrofuturismo, sem saber. Não estou apenas em Wakanda, no imaginário cinematográfico. Estou falando dos terreiros que são nossas casas. Até o não saber de onde somos e ondes estamos é o medo de nos apropriamos conscientes do nosso território eu/nós.

Precisamos aprender a entender que o que nos assemelha é a diferença. Não estou falando sociologicamente apenas, estou falando do entrecruzamento do que nos compõe, que é biologicamente constatado. O corpo gera e produz conhecimento. Precisamos hoje, pois há tempo, repensar nossos hábitos cognitivos. Modos de conhecer, de saberes, de educar. Olhar para afrodiáspora como olhar de que não temos um herói, nem uma referência. Lembrar que somos muitos e muitas.

Não quero que digam que somos inteligentes, bonitos, arrumados e perfumados. Não quero que digam que sou exceção. Pois somos a maioria, e existe uma forte incoerência, devemos ser regra. Não queiramos um poder, reconheçamos os poderes. Quero mexer na estrutura. Queiramos mexer o quadril e sua poderosa virilha. Queiramos mover no pagode nesses terreiros urbanos. Queiramos riscar o chão para marcar território. Estamos mexendo, mas talvez, sem respiro, em momento pausamos, respiramos o sofisticado agenciamento da estrutura do racismo que redimensiona a todo instante.

A nossa dança não para. Quando parecemos que estamos parados, não estamos. Nem com a morte. Os nossos ancestrais vivem, e vivem em nós. Em nossas existências e construções muitas.

Eu não sou só poesia para aqueles que entendem a poesia como uma coisa. Eu sou a poesia do corpo, pois é no corpo que a revolução acontece. É no corpo que o pensamento se dá. O corpo é a mediação entre os tempos. O *corpopenamento* é o espiral. O corpo não para, pois, as células estão em constantes processos, as sinapses estão em ação, a musculaturas em ativação, o sangue em itinerários. O coração bate, e cada parte que nos compõe desenvolve uma inteligência. Ou seja, nunca estamos parados. Ou estamos parados quando românticos e conseguem nos enganar.

O pensamento é o manifesto, pois ele é sensório-motor. Assumamos como seres com o *ofá*, arco e flecha, na mão, lançando-nos a um novo mundo. Assumamos como sujeitos com *oxê*, machado de dois gumes, a frente contra as injustiças.

O corpo é perseguido. Não queremos mais. Dancemos! É no corpo que criaremos as combinações insurgentes nos desafios. Não temos o sistema, mas

temos a criação. A dança como uma ação no mundo. Precisamos agir como pedradas na cara lavada daquele que nos destrói, que nos diz com palavras sinestésicas e relativamente carinhosas. Precisamos arregaçar a gengiva soprando fogo como vulcões. Precisamos perceber as nossas rimas e imãs. Nossa rima é ginga, maneiio de driblar as correntezas junto com Oxum.

O corpo é ciência. O corpo é um campo de produção de saberes, de epistemologias desse corpo que é físico, químico, biológico, cultural que se dá a história, que faz história, que se constrói no universo, que é filosófico.

Dançar é uma tecnologia para retomar os nossos poderes!

Epa! a minha dança é em voz alta! Perceber o sentido no corpo que dança nos dá em seus arranjos de vida.

Queiramos o controle dos quadris atendendo à desobediência de uma falsa censura moralista racista, não impeçam de ler a nossa dança em voz alta. A bunda grita em seus sentidos de mundo. A síncope do pagode baiano entrecruza as claves dos toques de terreiros que reafirmam a africanidade de corpos que dançam seus sotaques.

Epa! Precisamos ser mais inquietos. Estas danças precisam ser encorajadas.

Tentaram matar os sambas, eles estão vivos. Tentaram matar os pagodes e os *funks*, eles estão pulsando gerando batimentos cardíacos para manutenção de um povo com suas negritudes. Tentaram matar o jeito preto de mover, mas a dança é ação no mundo. Essas danças produzidas são modos de vida! Nelas estão a saída da revolução que ainda não chegou com a força de um tsunami para destruir o que nos mata há séculos.

Precisamos aprender a nadar e mergulhar em nós mesmos. Precisamos ser fogo para sabermos queimar os navios negreiros. Aprender acelerar o pulso do quadril em velocidades inimagináveis como metralhadora.

Caboclar os galopes marcados com pés descalços no terreiro para desviar da autodestruição.

Sambarreguear em corte feitos com o oxê, machado de dois gumes do Orixás da Justiça, Xangô, para combater a injustiça.

Girar como vento de Yansã no samba de roda para promover furacões de extermínio do genocídio de nós pretos e pretas no Brasil.

Cortar com os facões do maculêlê a cabeça de quem nos mata e de quem planeja nos matar.

Somos lanças afiadas em vetores que constroem história. A pesquisa aqui desenvolvida contribui para o desenvolvimento de epistemologias afrodiaspóricas em perspectivas sobre danças negras e muitas narrativas como campo de produção de conhecimento do corpo na sociedade. Com três elementos do complexo cultural iorubano intenta a se lançar como ações antirracistas e produtoras de saberes.

REFERÊNCIAS

ACONGY, Patrick. **Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África**. Rebento, São Paulo, 2017. P. 131-156.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. 1 ed. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018.

ASANTE, Molefi, K. **The Afrocentric Idea**. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**, Obras Escolhidas. Vol. 1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BULE, Bule. **Orixás em Cordel**. Camaçari: Editora Pinaúna, 2018.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. (Tese) Educação. Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso em 10 out. 2019.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 1996.

CONRADO, Amélia. **Capoeira angola e dança afro**: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. (Tese). Salvador: UFBA, 2006.

DOSSIÊ Matrizes do Samba do Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro, samba-enredo / Instituto do patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Brasília, DF: Iphan, 2014.

EUGÊNIO, Willian Rodnei. **A memória ancestral de Pai Pérsio de Xangô**: expansão e consolidação do candomblé paulista. Programa de Estudos Pós-Graduação de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2019. Disponível em:

<<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/22287/2/Rodnei%20William%20Eug%C3%AAnio.pdf>>. Acesso em 02 dez. 2019.

FANON, Frantz. **Toward the African revolution**. New York: Grove Press, 1967.

_____. **Os condenados da Terra**. Minas Gerais: Editora UFJF, 2010.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

_____. Présence Africaine Nouvelle série, No. 8/10. **Le Ier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs**. Paris, Sorbonne. 19-22 Septembre 1980. p. 122-13.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010. 895 p. ISBN 978-85-385-4240-7.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano**: mitos da África. Tradução: Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GREINER, Christine. Princípios da experiência: aptidões profanadoras do organismo. *In*: _____. **O corpo em crise**. Novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JAGUN, Márcio de. **Orí**: A cabeça como divindade: História, Cultura, Filosofia e Religiosidade. Ed. Litteris, 2018.

KASTRUP, Virgínia. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. *In*: _____.; TEDESCO, Sílvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LABOR, Zé Viana Junior. **Corpocatimbó**. Publicação dia 27 de fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/corpocatimbo/>>. Acesso em 2 out. 2019.

_____. **Corpocatimbó**. Publicação dia 8 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://www.facebook.com/corpocatimbo/>>. Acesso em 17 jan. 2020.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Educ, 2002.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: Escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2017.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite**. Salvador: EDUFBA, 2017.

MATTOS, Ivanilde Guedes de Mattos. **É pra descer quebrando**: o pagode e suas performances para a educação das relações etnoraciais no currículo escolar. Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade da UNEB, Salvador 2013. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/1473029/%C3%A9-pra-descer-quebrando--o-pagode-e-suas---cdi>>. Acesso em 10 jul. 2019.

MENDES, Maria Isabel Brandão de Souza, NÓBREGA, Terezinha Petrucia. **Natureza e cultura**: contribuições para a educação. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n27/n27a08>>. Acesso em 17 nov. 2019.

MOREIRA, Adilson José. **Pensando como um negro**: ensaio de hermenêutica jurídica. São Paulo: Editora Contracorrente, 2019.

_____. **Racismo Recreativo**. Belo Horizonte: Letramento, 2019. (Feminismos Plurais).

MUNANGA, Kabengele. **Revista IHU Online**. 2018. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/574669-a-transformacao-do-negro-em-ser-errante-entrevista-especial-com-kabengele-munanga>>. Acesso em 13 jul. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva; Ipeafro, 2019.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectiva. **Griot** - Revista de Filosofia. Amargosa, Vol. 4, N. 2, 2011, p. 1.

_____. **O ensino de filosofia e a lei 10.639**. 1 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade**: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Gráfica Popular, 2007.

_____. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Fortaleza: IBECA, 2003.

ÒSÓSI, Mãe Stella de. **Òsósi**: O Caçador de Alegrias. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África**: para abordar estereótipos e distorções. Belo Horizonte: Nandyala, 2012 (Coleção repensando África, vol. 9).

PIMENTEL, Álamo. **A atitude etnográfica na sala de aula**: descolonizando os processos de ensino. REALIS, 2014. Disponível em: <<file:///C:/Users/bruno/Downloads/Texto%2018.1%20e%2018.2%20.%20atitude%20etnogr%C3%A1fica.pdf>>. Acesso em 20 set. 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade**: Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4933/1/Lenira%20Peral%20Rengel.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2018.

_____. Ensino/aprendizagem em Dança como emergência do procedimento metafórico do corpo. *In*: KATZ, Helena; GREINER, Christine. (Orgs.). **Arte & Cognição**: Corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança : conhecimentos possíveis. *In*: GREINER, Christine; KATZ, Helena (Orgs.) **Arte e cognição**. Corpomídia, comunicação e política. São Paulo: Annablume, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SILVA, Adalberto da Costa e. **A enxada e a lança**: a África antes dos portugueses. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.

SILVA, Bruno de Jesus da. **Ofá, um pensamento de caça**: a coreação de Jorge Silva como afroperspectividade. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019a. p. 1979-1989.

_____. Dança em voz alta. **Janela de Dramaturgia**: edição Manifesto, p. 67-73. Belo Horizonte, 2019. Catálogo I. Publicação em dezembro 2019b.

_____. **RAIMUNDOS**: Mestre King e as Figuras Masculinas da dança na Bahia. Documentário. DVD (31 min.). Direção Bruno de Jesus. Salvador, 2016, color, português.

SILVA, Marilza Oliveira da. **Ossain como poética para uma dança afro-brasileira**. Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/19743/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Marilza%20Oliveira.pdf>>. Acesso em 16 fev. 2016.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Mauad, 1998.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro brasileira. Ed. Imago, 2002.

SKLIAR, Carlos. **Desobedecer a linguagem**: educar. Tradução: Giane Lessa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

T'ÒSÚN, Babalorisà Mauro. **IrínTité**: Ferramentas sagradas dos orixás. Ilustração Vitor Tavares. Rio de Janeiro: Pallas. 2014.

