



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

EDEISE GOMES CARDOSO SANTOS

SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA:
Traduções de uma Dança Afrocentrada

SALVADOR

2017

EDEISE GOMES CARDOSO SANTOS

**SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA:
Traduções de uma Dança Afrocentrada**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientadora: Dra. Daniela Maria Amoroso

SALVADOR

2017

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

Santos, Edeise Gomes Cardoso

SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA: Traduções de uma
Dança Afrocentrada / Edeise Gomes Cardoso Santos. --
Salvador, 2017.
139 f.

Orientadora: Daniela Maria Amoroso.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Dança, 2017.

1. Samba de Pareia. 2. Dança Afrocentrada. 3.
Filosofia Ancestral. 4. Descolonização do Pensamento.
5. Aterrar. I. Amoroso, Daniela Maria. II. Título.

EDEISE GOMES CARDOSO SANTOS

SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA:
Traduções de uma Dança Afrocentrada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Dança e aprovada pela seguinte banca examinadora:

Dra. Daniela Maria Amoroso (Orientadora)
Doutora em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia, Salvador

Dra. Lara Rodrigues Machado
Doutora em Artes.
Universidade Federal de Campinas, São Paulo

Dra. Alexandra Gouvea Dumas
Doutora em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia, Salvador/
Université Paris Ouest - Nanterre la Défense, Nanterre (França)

SALVADOR
2017

"Foi uma história que eu não posso contar desde o início porque eu não estava lá. É uma história que eu sei desde o meio por onde passo. E cada novo capítulo ando correndo perigo. O perigo de ser cada vez mais eu. Encontrar-me é perigoso aos olhos da sociedade porque fortaleço a cada encontro onde me reconheço como parte de minha ancestralidade. É nela, na encruzilhada que guia, presente, passado e futuro que estão todos os meus pertencimentos. É nesta encruzilhada que eu saberei dos passos de quem antes passou aqui e como eu devo caminhar para ajudar quem passará. É nos encontros externos e internos que posso sambar as estruturas, andar de pareia com meu povo e reconhecer o quão é bom mexer nos muros de quem embarga a encruzilhada. Minha dança é afro, minha dança é indígena, minha dança é a rua, minha mãe é dança, minha avó é dança, meu corpo é só lembrança. Lembrança dos encontros ancestrais e físicos. Meu corpo é só história, a que vi, a que não vi e a que viverei. Meu corpo é encontro. E com os pés fincados no chão, de pareia em pareia percebo que sou perigoso. E como é bom ser perigoso. Encontrei os meus e dançamos, dançamos..."

(Texto de Daniel Arcades para o espetáculo "Mussuca, prazer ME conhecer")

AGRADECIMENTOS

Laroyê!!! Ogum patacury!!! Eparrey!!! Oraiêê ho!! Kaokabiecilê!! Saluba!!! Atotô!!! Okearô!! Odoya!!! Xeupababá!!!

Agradeço aos meus mais velhos de casa, minha família que me entende e sustenta toda a minha forma de existir. A minha mãe Joselita, a meu pai Edilson, a meus irmãos Du, Dilsinho, Misso e Té. Eu amo vocês. Agradeço a minha tia Dedé pelo eterno carinho de um abraço desprentensioso. Agradeço às minhas cunhadas Joseane, Auderí e Gabriela pela sempre parceria e apoio. Agradeço às minhas sobrinhas e sobrinhos que me orientam em muito dos meus dias e deixam o viver mais leve e risonho: Nelsinho, Duda, Anne, Rafael e Bia.

Agradeço aos meus professores que me iniciaram na Dança, que, com o seu olhar treinado, já identificavam como uma difusora deste conhecimento, obrigada Jailson, Mestre King, Raimunda Sena, Tânia Bispo, Zebrinha, Nildinha, Paco Gomes, Soninha, Beth Rangel, Vera Passos, Edileusa Santos, Amélia Conrado, Nadir Nóbrega, Carlos Moraes, Jorge Silva, Augusto Omolu e Sandra Mascarenhas.

Aos meus amigos de longa estrada só tenho a agradecer pela sempre parceria e força nas horas de desespero e principalmente nas de alegria, obrigada Jaiber, Eberth, Eleonora, Vânia, Judite, Beta, Munique, Soiane, Isis, Zia e Marcelo. Aos amigos mais recentes, que também, muito importantes, auxiliaram em minha caminhada possibilitando enxergar novos mundos, sempre repletos de amor, mas com bastante lucidez, obrigada Fernanda, Neila, Clécia, Thiagos, Karina, Agatha, Orleans, Clóvis, Antônio Marcelo, Deivid, Dalvinha, Léo, Denny, Marilza, Leda, Lua e Eto.

Agradeço ao povoado da Mussuca e principalmente a D. Nadir, pelo carinho e recepção, por me apresentar ao Samba de Pareia e por ajudar a desvendar conhecimentos que se mascaram de simples e ingênuos, mas que estão repletos de complexidade e cuidado com o outro no seu existir.

Agradeço aos meus colegas e amigos docentes do curso de dança da UFS e dos cursos de dança e teatro da UESB pelas trocas e parcerias em muitos trabalhos, pelas palavras de conforto às vezes necessárias em momentos de angústia docente e por também me ensinarem com exemplos admiráveis a arte de ser professor. Agradeço aos meus alunos da UFS e da UESB que em seus processos de formação se permitiram junto aos meus anseios desvendar outras possibilidades de saber, despertando mutuamente uma maior compreensão dos processos de ensino aprendizagem e me tornando mais comprometida e apaixonada pelo meu fazer.

Obrigada a minha orientadora Daniela Amoroso pela parceria, calma e admirável orientação. Obrigada por me ensinar uma relação diferente com o tempo, respeitando a maturação de cada situação e pensamento. Obrigada por me ajudar a traduzir aspectos da pesquisa que, de início, pareciam legíveis, mas os questionamentos e vivências ampliavam sua complexidade, que sem seu olhar mais experiente de pesquisadora seria muito difícil a minha compreensão. Obrigada aos professores do programa de pós-graduação em dança que, cada um com sua particularidade, me ajudaram a compreender melhor o caminho acadêmico e de pesquisa. Agradeço à minha Turma de Mestrado, que me fez perceber a diversidade desse país e o quanto temos ainda para desvendar sobre nossa arte, sobre a dança.

Obrigada à FAPESB pela bolsa de estudos que, mesmo de um curto período (3 meses), me ajudou a continuar no mergulho acadêmico com o Samba de Pareia da Mussuca e as Universidades.

Agradeço a Lara Machado por aceitar o convite para ser minha banca, por me acolher em momentos iniciais da pesquisa, compreendidos como muito inseguros, com um conselho, um olhar ou uma palavra de conforto e por, na qualificação, com sua experiência sensível,

ampliar meu olhar sobre amarras ainda conservadoras presentes em alguns termos no texto, me fazendo reavaliar não só a escrita, mas processos pessoais e de criação.

Um agradecimento especial a dois queridos, Daniel Arcades e Alexandra Dumas, pela prontidão da amizade. Dan, obrigada por não me deixar sozinha em nenhum momento deste processo e estar sempre atento aos meus desânimos e ansiedades. Obrigada, amor, por nunca duvidar de minhas potencialidades. Xanda, obrigada por me acolher em Sergipe confiando apenas em sua intuição, obrigada por me apresentar a Nadir, a Mussuca e ao Samba de Pareia, foi tão intenso este encontro que brotou esta dissertação “*SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA: Traduções de uma Dança Afrocentrada*”; obrigada pela confiança me convidando para seus projetos que envolviam principalmente o sujeito-objeto desta pesquisa, obrigada por aceitar ser minha banca e despertar questões, não identificadas na escrita, mas atreladas à minha forma de ser e estar no mundo, me fazendo refletir sobre posturas e discursos pessoais principalmente aos associados a questões raciais; obrigada pelos longos diálogos, que variavam entre políticas, processos de aprendizagem, manifestações culturais até o novo clip da Karol com K, e quase sempre regados a uma xícara de café ou a um bom vinho. Vocês são muito especiais.

Agradeço a Mãe Edinha de Oyá que, com seu carinho de mãe, esteve sempre atenta aos meus passos e aos passos dos meus, nos mantendo equilibrados e firmes neste processo.

Houve muitos outros que cruzaram o meu caminhar e contribuíram para a pesquisa. Vocês estão encruzilhados em mim e também presentes neste agradecimento.

Olorum Modupé!

RESUMO

SANTOS, E.G.C. SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA: Traduções de uma Dança Afrocentrada. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2017.

O trabalho tem como objetivo promover processos de criação em dança “aterrados” (tradução e encruzilhadas) partindo de disparadores afros centrados despertados no diálogo da Manifestação Samba de Pareia e com as universidades UFS e UESB. Este samba é um ritual de acolhimento aos recém-nascidos que acontece na comunidade remanescente de quilombo Mussuca, localizada a 20 quilômetros de Aracaju-SE. Busca-se uma dança afro centrada desenvolvida não só a partir do tema, mas, também, pela proposta de uma descolonização dos seus processos. Para tanto, pretendeu-se trabalhar com os disparadores criativos surgidos na pesquisa de campo, como: ritmo, ancestralidade, chão, aterrar e festa, estes disparadores sendo ponto de partida das traduções, que são ideias de processos promovidas pela professora, que geram as encruzilhadas, que são essas ideias experimentadas em sala no corpo do aluno, de forma a promover uma dança contemporânea afro popular em que a particularidade negra esteja no processo e na estética. O estudo abriu interlocução com pensamentos de Boaventura de Souza Santos (2010) e Grada Kilomba (2016) a respeito de suas reflexões sobre descolonização do pensamento. A articulação expande-se para tratarmos do corpo/filosofia/ancestralidade com Inaicyrá Falcão (2012), Vanda Machado (2016) e Eduardo Oliveira (2007). A contextualização do Samba de Pareia se relaciona nas discussões das autoras Alexandra Dumas (2016) e Oswaldice Conceição (2014). Na metodologia, utilizo princípios da etnografia e a prática como pesquisa em uma bricolagem metodológica. A partir das reflexões e experimentações apresento uma pesquisa que se propõe a pensar uma dança contemporânea afro popular que provoca reflexões sobre os discursos hegemônicos e busca processos que priorizam o pensamento afrocentrado como provedor de conhecimento.

Palavras-chave: Samba de Pareia. Dança Afrocentrada. Filosofia ancestral. Descolonização do pensamento. Aterrar.

ABSTRACT

SANTOS, E.G.C. SAMBA DE PAREIA IN THE CROSSWAY: Translations of an Afro-centered Dance. 2017. 139f. Dissertation (Masters). Post-graduation Program in Dance. Federal University of Bahia, 2017.

This research has the objective of promoting dance “aterrados” creation processes (translation and intersections), starting from afro dischargers worked up in the dialog of “Samba de Pareia” Manifestation with the Universities UFS and UESB. This Samba is a welcome ritual to the newborns that happens in the remaining community called “Quilombo de Mussuca” located 20km from Aracaju, SE. It searches for a centralized afro dance developed not only from the theme but also by the purpose of decolonization of their processes. Therefore, they intended to work the creative shoots that have emerged in the field research, such as rhythm, ancestry, ground and feast, being those triggers the translation starters that are ideas of processes promoted by the teacher, which generate contemporary afro popular dance where the black particularity is present in its process and esthetic. The study has opened interlocution with the thoughts of Boaventura de Souza Santos (2010), Grada Kilomba (2016), in regard to their reflections about thought decolonization. The articulation expands itself in order to treat the body/philosophy/ancestrally with Inacyra Falcão (2012), Vanda Machado (2016), Eduardo Oliveira (2007). The contextualization of Samba de Pareia is related through the discussion of the authors Alexandra Dumas (2016) and Oswaldice Conceição (2014). In the methodology I use principles of ethnography and practice as research in a methodological bricolage. From the reflections and experimentations I present a research that brings forward the thought of a contemporary afro popular dance that causes reflection about hegemonic speeches that looks for processes which prioritize the afro centered thought as knowledge provider.

Keywords: Samba of Pareia, Afro centered Dance, Ancestral Philosophy, Thought Decolonization, Ground.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Foto dos irmãos Eduardo, Edilson, Edmilson, Edson e Edeise.....	19
Imagem 2: Rainha da Quadrilha Junina Asa Branca (2010).	21
Imagem 3: Show com Daniela, dançando Ilê Ayê.....	28
Imagem 4: Alunos do Colégio Renan Baleeiro, com a coreografia Riachão Pedra 90.....	31
Imagem 5: Cena do Espetáculo: Oyaci: a filha de Oyá (2012).	33
Imagem 6: Placa da entrada da Mussuca no período junino	42
Imagem 7: Foto de Mário Rezende na casa de Dona Luiza com Edeise, Nadir e Clécia.	45
Imagem 8: Foto de Edeise com Nadir pescando ostra no Rio Cotinguiba.	48
Imagem 9: Foto de Alexandra Dumas com Ana Júlia e sua mãe no seu Samba de Pareia.	50
Imagem 10: Foto da internet do Samba de Pareia em apresentação no palco.....	52
Imagem 11: Foto de Edeise das crianças da comunidade, dançando o Samba de Pareia	58
Imagem 12: Foto retirada da internet de Dona Nadir e a roda do Samba de Pareia.	59
Imagem 13: Localização da Mussuca em relação a Laranjeiras e Aracaju	66
Imagem 14: Foto de Alexandra, conversa informal com D. Antonieta sobre os costumes antigos da comunidade.	67
Imagem 15: Foto de Tayguara com Naty vestida de baianinha no encontro cultural 2015. ...	68
Imagem 16: Foto de Jabar com Edeise, Nadir e Alexandra (nos chifrinhos) no intervalo de gravação.....	71
Imagem 17: Foto Edeise. Equipe de produção: Edeise, Alexandra, Ana, Jabar e Nadir, no dia 06 de janeiro de 2015, dia de aniversário de Nadir.	72
Imagem 18: Foto de Ricardo Equipe do Documentário: Edeise Gomes, Alexandra Dumas, Nadir dos Santos, Sandra Bezerra e Pauly Di Castro.	73
Imagem 19: Foto de Edeise na apresentação do documentário no bar de Marly.	73
Imagem 20: Selfie com Vanda Machado.....	82
Imagem 21: Foto no ICBA na palestra com Grada Kilomba: Edeise, Eberth, Grada e Adriana	83
Imagem 22: Foto de Edeise dos alunos da UFS com o grupo Samba de Pareia no Museu da Gente Sergipana.....	87
Imagem 23: Encruzilhadas-ritmo com o Samba de Pareia.....	88
Imagem 24: Alunos em campo no LX Encontro Cultural de Laranjeiras	94
Imagem 25: Alunos em campo no LX Encontro Cultural de Laranjeiras	95
Imagem 26: Foto da internet mostrando a extensa área do mangue próxima ao Batistão	

(1973)	98
Imagem 27: Foto de Rafael da apresentação de Terra Viva no Festival UMA em Aracaju	99
Imagem 28: Foto de Rafael da apresentação de Terra Viva no Festival UMA em Aracaju. ...	99
Imagem 29: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”	103
Imagem 30: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”	103
Imagem 31: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”	104
Imagem 32: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.	107
Imagem 33: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.	108
Imagem 34: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.	109
Imagem 35: Foto de Andréia Magnoni na leitura dramática “Oduduwá”	112
Imagem 36: Foto de Mateus com Iamara e Ícaro na encruzilhada sobre o nascimento	115
Imagem 37: Foto Edeise da Oficina de Jonathan Rodrigues	118
Imagem 38: Foto da internet de uma apresentação de Jonathan com a pesquisa do Samba de Pareia	119
Imagem 39: Foto Edeise pesquisa de jogos espaciais a partir da oficina de Larissa Abelardo.	121
Imagem 40: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer	122
Imagem 41: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer	123
Imagem 42: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer	125
Imagem 43: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer	126
Imagem 44: Flyer de divulgação do espetáculo “Antônia”	138
Imagem 45: Flyer de divulgação da leitura dramática “Libertée”	138
Imagem 46: Flyer de divulgação das oficinas do projeto beco ocupado que resultou no espetáculo “Rebola”.	139
Imagem 47: Flyer de divulgação do espetáculo “Mussuca, prazer ME conhecer”.	139

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Jogo espacial do Samba de Pareia	51
Figura 2: Capa do Documentário	69
Figura 3: Foto do folder do Colóquio.....	74
Figura 4: Imagem de Nanã.....	97

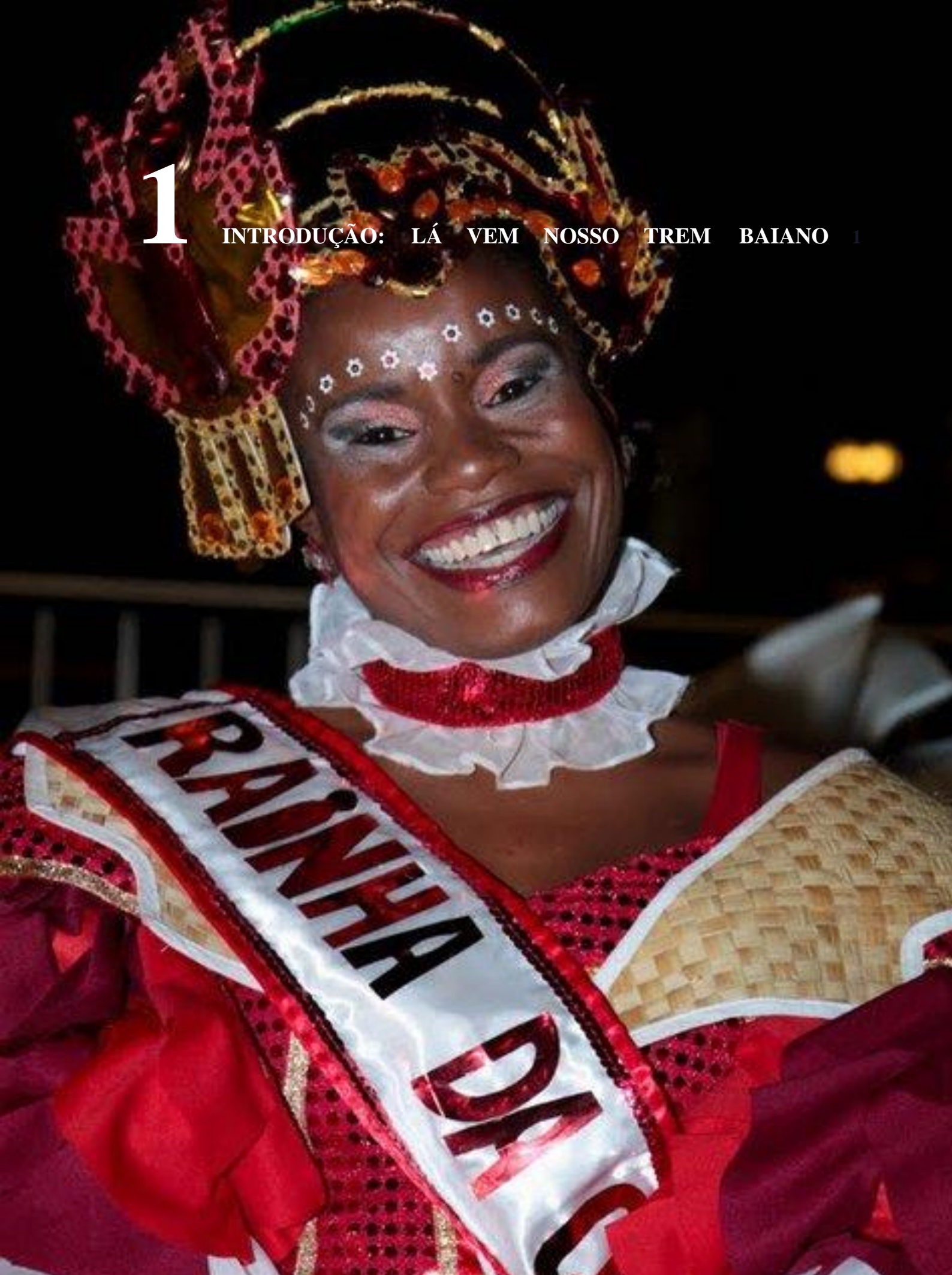
SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO – LÁ VEM NOSSO TREM BAIANO – NA ENCRUZILHADA DA SUJEITA DE PESQUISA: VIDA, ARTE E POLÍTICA.....	15
2 NA MUSSUCA EU NASCI, NA MUSSUCA EU ME CRIEI- PRIMEIRAS PERCEPÇÕES DO ATERRAR.....	39
2.1 O LOCAL: LARANJEIRAS.....	39
2.2 MUSSUCA.....	42
2.3 O ENCONTRO CULTURAL.....	44
2.4 O SAMBA DE PAREIA.....	46
2.5 A COMUNIDADE E O PASSO DO SAMBA.....	49
2.6 A ANCESTRALIDADE E O TEMPO ESPIRALAR.....	55
2.7 RELAÇÕES CORPO NA PESQUISA DE CAMPO.....	57
3 EU QUERO VER, O SAMBA NÃO PODE MORRER: SAMBA DE PAREIA DE CÁ PARA LÁ - QUESTÕES E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	63
3.1 PESQUISA DE CAMPO: PISANDO NO CHÃO DO SAMBA DE PAREIA.....	65
3.2 UM JEITO DIFERENTE DE ESTAR NO CAMPO: O DOCUMENTÁRIO NADIR NA MUSSUCA.....	69
3.3 A INTERLOCUÇÃO COM OS PARES COMO PROCESSO METODOLÓGICO DE PESQUISA.....	73
3.3.1 “O afro contemporâneo nas artes Cênicas”: entendendo a necessidade de uma dança afro centrada.....	74
3.3.2 II Encontro do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade: entendendo a encruzilhada como processo de criação.....	76
3.3.3 Seminário Ofunjá: entendendo a ancestralidade como uma postura epistêmica.....	81
3.3.4 Residência ICBA Grada Kilomba: O corpo negro como centro de produção de conhecimento.....	82
4 TORNA A SAMBAR, O SAMBA NÃO PODE ACABAR.....	86
4.1 DA TRADUÇÃO À ENCRUZILHADA.....	86
4.1.1 Ritmo: o corpo no compasso.....	87

4.1.2 Ancestralidade: parear consigo para parear com o outro.....	89
4.1.3 Chão: em que chão quero dançar?.....	93
4.1.4 Aterrorar: vem de Nanã.....	96
4.1.5 Festa.....	100
4.2 OFICINA SAMBA DE PAREIA.....	104
5 SAUDADE, SAUDADE, MENINA EU VOU MIM BORA.....	111
5.1 OUTRAS POSSIBILIDADES DE DISPARADORES CRIATIVOS.....	111
5.1.1 Mulher negra.....	111
5.1.2 Cordão umbilical.....	113
5.1.3 Quilombo.....	114
5.2 ESPETÁCULO: MUSSUCA PRAZER ME CONHECER.....	114
5.2.1 Ancestralidade – identidade – aterrorar.....	115
5.2.2 Ritmo – Musicalidade – Festa.....	117
5.2.3 Mussuca – Jogo espacial – Comunidade.....	120
5.2.4 Montagem do espetáculo.....	122
5.3 REFLEXÕES FINAIS.....	127
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS.....	136

1

INTRODUÇÃO: LÁ VEM NOSSO TREM BAIANO 1



1 INTRODUÇÃO – LÁ VEM NOSSO TREM BAIANO – NA ENCRUZILHADA DA SUJEITA DE PESQUISA: VIDA, ARTE E POLÍTICA

*Na linha do Juazeiro.
É vem nosso trem baiano,
Na linha do Juazeiro.
É quarenta, cinquenta, canoa
É oitenta, noventa, embarcação
Foi o trem que chegou fora de hora
Eu também não queria ter demora
Peguei o trem na estação e fui embora
(composição José Paulino dos Santos)*

Eu, Edeise Gomes, negra, mulher, artista, professora, baiana, nascida em Salvador, direciono minha pesquisa e meu foco pessoal e profissional às questões étnico-raciais. Sou, também, filha caçula de uma família de quatro irmãos homens (Eduardo, Edilson, Edmilson e Edson), fui criada por minha mãe Joselita Gomes, minha mãe, católica, com influências espíritas devido ao casamento com meu pai, Edilson Cardoso, espírita kardecista convicto. Ser a caçula em uma família de classe média baixa trouxe alguns privilégios e desafios que refletem durante toda uma existência. O relato que se estabelece a partir de então vincula a minha trajetória de vida e minhas escolhas enquanto pesquisadora e professora à minha forma de atuar e ver a sociedade na qual estou inserida.

Nesse momento, rememorando essa trajetória, percebo que, desde muito nova, vivencio valores da cultura afro-brasileira, pois sou filha de pai negro, poeta, intelectual, boêmio e de uma mãe negra, com laços indígenas, artesã, guardiã espiritual, festeira. Os nossos costumes diários eram típicos de afrodescendentes, de forma que: um sempre cuidava do outro; o mais novo respeitava o irmão mais velho (eu, conseqüentemente, deveria respeitar todo mundo); comida farta; festa e comemorações nas datas importantes. O nosso lema sempre foi “jogamos no mesmo time”; e se tornou filosofia de vida, de tal forma que, em momentos que alguns dos nossos tivessem cometido algo pouco tolerado pela sociedade, sempre seríamos compreensivos com eles, contudo, em casa, “lavaríamos a roupa suja”, fossem irmãos, amigos ou pertencentes ao nosso grupo social. Isso não quer dizer que era para acobertar esta situação dos próximos, mas o objetivo era trazer para reflexão, excluindo o julgamento sem contexto, despertando outras possibilidades de entendimento de uma mesma situação e/ou então/talvez apenas acalmar os ânimos.

Em uma sociedade com os preconceitos raciais aflorados e acobertados, como a nossa, é muito fácil, em situações conflitantes, sermos silenciados (as) porque somos negros (as),

porque somos mulheres, porque fazemos arte, porque somos nordestinos (as), entre outros; e o pensamento objetivo, lógico e padrão sempre tem argumentos convincentes e coerentemente aceitos pela sociedade em geral. A frase de meu pai “jogamos no mesmo time” permite analisar a situação do outro, se colocar no lugar do outro, ou melhor, estar com o outro e trazê-lo a outras possibilidades de pensamentos, permite a reflexão e, talvez, garante outra alternativa longe do senso comum, longe do pensamento colonizador, deixando o espaço para o surgimento de outras epistemologias, em que a subjetividade, o sensível, o contexto, a intuição, a experiência são princípios de novas formas de conhecimento.

Essa frase desperta, também, o sentido de comunidade que significa trabalhar para o bem comum, pensar em ações coletivas e não individuais, na cultura banto e de acordo com Kashindi (2015), esse pensamento é (re)conhecido como Ubuntu¹. O Ubuntu reflete sobre uma postura ocidental capitalista de identidade que parte do “eu sou porque tu não és” (concepção excludente) para o “eu sou porque nós somos e dado que somos então eu sou” (concepção includente). Relaciona-se ao entendimento do termo comunidade, ou melhor, comum unidade, o que é comum a todos torna-se um. A educação que me permeava estava impregnada das relações de coexistência, da existência coletiva, o que ao longo da vida me fez estranhar a relação da lógica excludente do pensamento ocidental, do pensamento individualista. Meu pai já nos ensinava, desde novos, mesmo sem ter a consciência do termo, o princípio africano (apesar de não compreendermos a África como uma unidade cultural, em muitos dos seus países, principalmente os localizados no noroeste da África, encontramos este princípio) da complementariedade (veremos no segundo capítulo de forma mais aprofundada) que afirma que nada existe sozinho. Ele falava, em conversas coloquiais, o seguinte: “se você consegue viver sozinho, não precisa de nada nem de ninguém”. Meu pai sabe das coisas!

Minha mãe tem a pele mais clara que a nossa e os traços indígenas fortes, era a guardiã da saúde física e espiritual da casa, não havia nada que uma boa oração, um copo de chá e um incenso não resolvessem. Filha mais velha dos sete filhos de D. Amandina, D. Jó era a preferida de minha vó, fã de Jair Rodrigues, Djavan, Chico da Silva e Maria Betânia, além de ser uma exímia sambista, trazia nas mãos a delicadeza dos artistas mais renomados: pintava, costurava, bordava, esculpia, montava, uma artesã de mão cheia. Em casa, equilibrava desde a distribuição dos alimentos (sentávamos ao redor da mesa para contar as atividades do dia), os afazeres domésticos, até as boas energias e alterações espirituais que passassem pelo

¹ Quem tiver curiosidade de conhecer mais sobre o termo Ubuntu verificar em KASHINDI, J. B. K. Ubuntu: filosofia africana confronta poder autodestrutivo do pensamento ocidental, avalia filósofo. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/ubuntu-filosofia-africana-confronta-poder-autodestrutivo-do-pensamento-ocidental-avalia-filosofista/#ixzz3scoeAInx>.

ambiente. Sempre teve uma fé inabalável. Acho que herdou de minha vó que era católica fervorosa, mas também a rezadeira da comunidade, sonhava com as folhas que tinha no seu quintal e curava com chás e bênção.

O aconchego diário com a minha mãe, para trançar meus cabelos, era a hora mais esperada, era pegar na minha cabeça que eu dormia, parecia que o seu colo me trazia a paz e segurança de forma que eu poderia me entregar e dormir o sono dos justos. E quando ela viajava? Era certo sentir uma febre que ninguém entendia de onde vinha, nem eu. O cordão umbilical tem dessas coisas. Acredito que seus ensinamentos estão voltados para a sensibilidade do toque, o toque profundo de ligação capaz de equilibrar o corpo e de te religar a outros planos sem explicações racionais, atendendo àquele princípio africano, citado acima, da complementariedade, somos parte de um todo, nada existe sozinho.

Da reflexão das memórias que envolvem a minha mãe, observo que ela não me criou para ser dona do lar, cuidar da casa, cozinhar, casar, ser mãe. O motivo desse fato pode ser o seu casamento não tão bem-sucedido com meu pai. Mas lembro também de uma batalha pessoal que ela travava com trabalhos informais, como a venda de roupas de cama, aulas particulares de artesanato, cursos de chocolates caseiros, para tentar ter seu próprio dinheiro em uma época na qual as mulheres pouco se entendiam como força de trabalho fora de casa. Citei esses fatos porque me entender hoje como possível, como mulher independente que não tem um futuro fadado, mas com um leque de possibilidades na vida, pode ter sido consequência de uma ação ousada de minha mãe no passado, talvez inconscientemente, em não me tornar uma exímia trabalhadora do lar. Mas hoje sei fritar um ovo... Minha mãe sabe das coisas!

Nas férias, íamos sempre a Valença, para a casa de minha vó, D. Amandina. Hum... Aquele cheiro de cravo! Valença cheirava a cravo e a cacau, nas portas das casas sempre tinha um tapete de cravo ou caroços de cacau secando ao sol. A casa onde morava tinha uma varanda na frente, na qual minha vó passava as tardes vendo o movimento e tirando seu cochilo em sua cadeira de balanço, tinha também um corredor gigante com três quartos, o quarto do meio era o dela, com móveis escuros de madeira, duas penteadeiras, um guarda-roupa e a cama no centro. Em uma das penteadeiras estava seu altar, ficavam os santos e castiçais e passava horas em frente rezando com terço na mão; na outra, seus perfumes, sabonetes, talcos, brincos, colares, pulseiras. Como era vaidosa! Pela manhã falava bom dia, ai de nós se respondêssemos sem um alto e sonoro: “Bença a minha vó?”

Dona de um senso de humor inconfundível, palavrões e deboches saíam sempre acompanhados de uma gargalhada gostosa chegando a envergar o corpo para frente. “Ela

sabia fazer piada de tudo e de todos, seus conselhos sempre eram carregados de humor e leveza, ela sabia falar sem ofender e, claro, sem deixar de debochar²” (MARTINS, 2014, p. 23). Era devota de Cosme e Damião³, não tinha um caruru em Valença que ela não fosse chamada para levantar a toalha com os 7 meninos e cantar para os santos dos erês⁴. As festas na casa de D. Dudu (como minha vó era conhecida) eram uma delícia, o reencontro com primos (as), tios (as) era certo, a casa enchia. Todos sempre iam comemorar com minha avó, uma digna matriarca, que reunia os seus e estava atenta a todos: quem estava quieto demais, quem não comia, quem exagerava nas ações. Aprendi com ela, além do respeito aos mais velhos e a sua sabedoria, principalmente, a comemorar a vida, se embelezando e/ou festejando mesmo, a simplificar as sensações, a não se levar tão a sério, a estar atento aos sinais e a respeitar sua intuição (um sonho, uma palavra, uma ação) e a fazer tudo isso com muito bom humor e alegria. Minha vó sabia das coisas!

Os meus irmãos são meus guardiões e parceiros. Cada um com uma característica específica, mas foram os que me aproximaram da vida *vivida*. O que chamo de vida *vivida* é a rua, as pessoas, o mundo. Eduardo, o mais velho, sempre muito apegado a minha mãe, era o exemplo nos estudos e na responsabilidade conosco, tocava violão e vivia promovendo festas animadíssimas em casa, regadas pelo repertório de Geraldo Azevedo, Milton Nascimento, Djavan, Zé Ramalho. Edilson, a quem chamamos de Dilsinho, era o gênio, também artista e muito estudioso, herdou não só o nome de meu pai, assim como a carreira, ele é estatístico; era o parceiro de Eduardo nas cantorias, um tocava e outro cantava; ele sempre me levava para os sambas de partido alto, eu adorava! Mas nunca deixou de me lembrar e se preocupar com o quanto precisaria estudar para me estabilizar financeiramente, afinal, vivo de arte. Edmilson é o mais popular (sem ser famoso), conhece todas as pessoas, os becos, as saídas, os atalhos; nunca foi chegado aos estudos, porém muito sensível, sempre gostou de gente, de qualquer tipo de gente, sem nenhuma discriminação no olhar. Edson⁵, um parceiro de todas as horas, me iniciou nas festas de Salvador, meu pai não deixaria ir sozinha, passávamos horas ensaiando os hits das discotecas, um tal de *Rick Astley ou Willy Wanill*, pra arrasarmos nas pistas das boates; me ensinou as armas das ruas e, principalmente, a andar nelas à noite, como pular o carnaval sem abadás (na época mortalha), estratégias importantes para quem curte as

² Colcha de Retalhos (Memória e DVD) é o resultado da graduação em cinema de Wendel Gomes, meu primo. Ele faz uma homenagem a nossa vó com estes produtos e este trecho, destacado do memorial, é uma descrição tão linda das características de minha vó que decidi incluir neste texto.

³ São santos gêmeos, católicos, que eram médicos e se tornaram santos por exercerem a medicina e não cobrar as consultas.

⁴ Palavra em Yorubá que significa Criança. No sincretismo é associado aos santos Cosme e Damião.

⁵ Edson Gomes, que posteriormente ficou conhecido em todo o Brasil como “Jacaré”, dançarino do grupo “É o Tchan”. Atualmente Edson Cardoso é ator com várias peças teatrais na sua trajetória.

realidades festivas da cidade, gostava de estudar o que ele achava importante, chorava facilmente e ria com a mesma facilidade, quando chegávamos das festas passávamos horas resenhando o ocorrido e as sensações da noite. Era o meu grande parceiro!



Imagem 1: Foto dos irmãos Eduardo, Edilson, Edmilson, Edson e Edeise.

Ser irmã caçula de quatro irmãos homens não é nada fácil. Geralmente, se espera que esta fique em casa e raramente saia com eles, no meu caso foi diferente. Eles me apresentaram ao mundo. As conversas ao redor do violão, o olhar despido de julgamentos, o encontro com os diversos gêneros musicais, a experimentação das danças que essa cidade poderia nos oferecer são alguns dos exemplos dos seus ensinamentos. Ampliaram a minha sensibilidade, tanto sobre mim quanto aos aspectos culturais de Salvador, se tornaram exemplo nos estudos e na responsabilidade com a família. Eles desvelaram muitos mundos em mim, mas nunca facilitaram uma paquera na época. Não seriam tudo flores, né? Mas essa história deixa para uma próxima oportunidade. Meus irmãos sabem das coisas!

Comecei a conhecer as possibilidades de movimento do corpo desde muito nova. Com 14 anos praticava capoeira no grupo Guerreiro de São Jorge, com o Mestre Arizinho⁶. E no início da fase adulta frequentei, juntamente com meu irmão Edson, como falado anteriormente, os ensaios de blocos afros e festas de largo em Salvador, comandando as coreografias de forma divertida, impulsionada pelo ritmo marcante percussivo. Hoje, refletindo, percebo que esse foi um período importante, pois o entendimento do pertencimento negro estava sendo compreendido, vivido. Sem muitas pretensões políticas/sociais, apenas vivenciando e corporificando.

⁶O grupo Guerreiros de São Jorge era de capoeira regional que treinava nas sedes dos condomínios 19 BC e Resgate, no Cabula. Ari era o professor, irmão do mestre Arizinho, e tinha uma formação de educação física e capoeira regional, Arizinho se dizia regional, mas era angoleiro.

A escolha pela capoeira trouxe aspectos da filosofia afro-brasileira que dialogavam com a educação que tive em casa, como: o respeito aos mais velhos (minha mãe e vó na ancestralidade); o entendimento da roda como uma compreensão horizontal de relações (na mesa com a família); o cantar e tocar ao mesmo tempo percebendo as múltiplas possibilidades do ser humano (voz e violão com Eduardo); o jogo com as estratégias de sobrevivência ou na defesa/ataque (caminhos da rua com Edson); ou para uma relação dialógica até descobrir um equilíbrio (meu pai: jogar no mesmo time). Os ensaios de blocos e as festas de largo, além das comidas, cheiros, bebidas (na época sem álcool), ampliaram minha compreensão rítmica, os tons e atitudes corporais exigidos pelas ruas, a logística local das festas populares etc., de forma a praticar os sentidos além dos cinco já conhecidos, trazendo não apenas uma sensação de prazer e satisfação quase viciantes, mas um aprendizado sinestésico (dilatando) de uma memória corporal específica da Bahia negra.

Posteriormente, participei de alguns grupos de danças populares, como: o Maracás (1994 a 1995), coordenado pela professora Amélia Conrado⁷, no qual tive contato com as danças pernambucanas e amazonenses; a Cia de Dança do Olodum (1995 a 1996), coordenado por Jailson Purificação⁸, na qual a dança contemporânea de matrizes africanas estava presente. Nessa Cia de Dança aconteceu algo interessante: em 1994, assisti a uma apresentação da Banda Olodum (que em seu aniversário comemorava com show na Praça Castro Alves) e me encantei com o balé do espetáculo, uma das coisas mais lindas que já tinha visto, com muitas cores, movimentações, energia; queria fazer parte daquilo e, no dia seguinte, procurei o responsável, me apresentei e perguntei: “Como faço para fazer parte daquele balé?”. Ele respondeu com um sorriso que interpretei como irônico: “Você faz aula onde, minha filha?”, respondi: “Não faço aula, danço no ensaio do bloco Olodum”. Ele falou quase rindo: “Faça aulas e volte, faça ali no Balé Folclórico da Bahia – BFB – com Julieta⁹ e depois venha”. Saí chorosa e percebi pela primeira vez que dança não era apenas sentir e querer, havia outra coisa exigida por muitos, que ainda eu não sabia o que era. Mas, na terça seguinte, foi ensaio do bloco Olodum, na sua quadra, e eu fui, dancei no meio de todos os bailarinos, me destaquei tanto que o próprio Jailson me convidou para fazer umas “aulinhas”. Percebi que, de alguma forma, a minha dança era algo especial, pois foi ela que quebrou a

⁷ Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Educação (PPGE-UFBA). Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É Professora Associada do Departamento de Educação Física da Faculdade de Educação e da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

⁸ Professor da Cia de Dança do Olodum, professor da cia de dança juvenil do Olodum e da Cia da Dança da Fundac, Faleceu em 17 de dezembro 2012.

⁹ As aulas do BFB com a professora Julieta eram gratuitas e aconteciam à noite para pessoas que estavam iniciando em dança.

barreira para o começo de um lindo sonho. Entrei na Cia de Dança do Olodum e durante dois anos aprendi muito com os colegas e meu mestre Jailson.

Particpei durante quase 20 anos da Quadrilha Junina Asa Branca (1992 a 2010) e foi então que construí um núcleo de amizade e compreensão artística. Coordenado por Alexandre Chaves, trabalhávamos com danças regionais de todo o Nordeste. A quadrilha nos deixou em contato com diversas formas artísticas, como música, figurino, teatro, danças nordestinas, cenário, maquiagem, acessórios, além de experimentar processos de composição e montagem em grandes grupos (40 pessoas, no mínimo), em que todos eram importantes e imprescindíveis para que o espetáculo acontecesse. A produção estética dessa manifestação cultural era única e foi um gatilho disparador em nosso bairro, Cabula, pois direcionou muitos dos seus componentes como profissionais na área de artes. No meu caso, foi responsável por toda uma posição política, cultural e estética na vida.



Imagem 2: Rainha da Quadrilha Junina Asa Branca (2010).

A passagem pelo grupo de dança Sesc/Senac (2001), coordenado por Mestre King e Tânia Bispo, que também eram meus professores, juntamente com Raimunda Senna, participando com o espetáculo *Origem*, foi importantíssima, visto que tive aulas regulares de dança moderna e conheci as danças dos Orixás¹⁰. Passei a pesquisar sobre essas danças e a cantar algumas músicas do axé, além de conhecer as mitologias, o porquê dos movimentos, dos arquétipos, das comidas e desmistificar vários preconceitos ainda enraizados.

¹⁰ São danças feitas por divindades iorubanas (Orixás) geralmente em rituais religiosos afro-brasileiros em que estas divindades se manifestam.

Não me contentei em apenas dançar nas festas e em grupos culturais, busquei me aprofundar sobre aquilo que mais me fazia pulsar, mas, até então, ainda não tinha coragem de assumir como profissão: a dança. Comecei meus estudos profissionais em dança no ano de 2002, no curso técnico da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, tive professores que mudaram minha forma de pensar e ampliaram o meu entendimento sobre dança, como Paco Gomes, e, paralelamente, fiz aulas de dança no Balé Folclórico da Bahia – BFB (2002 a 2004) com os professores Zebrinha e Nildinha, também muito importantes em minha formação, pois despertaram o entendimento de ser negro/negra em dança. Todas as aulas que até então frequentava tinham muitos negros e negras, mas pouca discussão racial. No BFB, essa discussão acontecia direta e indiretamente, o tempo inteiro era instalado durante a aula, no corpo e nas falas sempre um sentido de resistência e superação, os quadros na parede eram só de bailarinos negros/negras maravilhosos, o principal pré-requisito para fazer aula era ser negro ou negra, as músicas usadas eram de cantores negros, principalmente norte americanos, as referências artísticas também negras, a cia de dança *Alvin Ailey*¹¹ era a principal delas. Quando entrava na sala, sentia que poderia ser tão maravilhosa quanto todos que estavam lá, me sentia possível. No BFB aprendi também que poderia dançar profissionalmente outras danças além das afros e folclóricas.

Tive uma experiência rápida, mas de suma importância, com Carlos Morais¹². Ele dava aula de balé numa academia na Pituba chamada Advanced, vários amigos falavam dele e do quanto seria engrandecedor se eu frequentasse suas aulas. Lá vai eu! Lembro-me do primeiro dia, antes de entrar na sala, com vários bailarinos importantes ao seu redor, eu muito tímida, tentava aprender observando e ouvindo, ele falou a todos: “Conheço um bailarino na forma como ele se relaciona com o ar. Ele respira, e deixa toda a atmosfera, o ar a sua volta a favor dele!”. Lindo! Olhei para o lado e me deu uma vontade de sair correndo, mas meus amigos não deixaram. Não tinha ideia do que ele estava falando, conhecia pouco do balé clássico. Mas fiz suas aulas, era um curso intensivo, para bailarinos profissionais, de um mês, todos os dias, acho que até aos sábados e domingos. No corpo, ficava tentando decifrar as metáforas que ele falava, e segui. Nunca falou uma palavra diretamente para mim, até então achava que nunca tinha me visto em sala, no último dia de aula ele falou comigo, disse que eu era uma

¹¹ Alvin Ailey foi um coreógrafo e ativista afro-americano que fundou a Alvin Ailey Theatre em Nova York. Ele é reconhecido pela popularização da dança moderna e revolucionou a dança de concerto com a participação de afro-americanos em pleno século XX.

¹² Carlos Morais era gaúcho, chegou à Bahia em 1971 com a missão de substituir um professor de balé, mas acabou se estabelecendo em Salvador. Foi um dos responsáveis pela criação do BTCA no início da década de 80. Dirigiu ainda o Ballet Brasileiro da Bahia e a Cia. Ilimitada de Dança, composta por dançarinos veteranos do BTCA. Faleceu em 03 de julho de 2015.

profissional exemplar, sabia ouvir e interpretar no corpo o que estava sendo dito e me convidou para fazer um trabalho. Eu estava iniciando, mesmo não tão jovem, minha carreira profissional em dança, ouvir aquelas palavras de um professor muito respeitado foi de fundamental importância pra continuar minha caminhada. Às vezes uma palavra no lugar certo, na hora certa, muda destinos.

Até aqui a minha formação está pautada em uma dança coletiva, em que a noção de comunidade identificada desde a educação familiar aparece nas escolhas das instituições culturais das quais participo, como o grupo de capoeira, os blocos afros, a quadrilha junina, os grupos folclóricos. Isso revela que o princípio da alteridade¹³ está enraizado em minha formação. Com o início da graduação em dança surge uma quebra de paradigma nessas ações, pois a individualidade da dança ocidental passa também a fazer parte do leque de informações no *eu corpo*¹⁴.

Lembrando agora, em 1993 também fiz vestibular para dança com a segunda opção economia, lembro que no teste de aptidão a dança clássica era a principal referência, logo após o teste fiquei indignada, ao chegar em casa, conversei com meu pai para fazer uma nota no jornal alertando que a escola de dança da Universidade Federal da Bahia não considera o contexto onde ela está inserida, uma cidade baiana, negra e diversa. Não fizemos a nota, perdi em dança e cursei economia¹⁵.

Na segunda vez que fiz o vestibular (2003), aí sim, passei. Lembro que a Universidade estava iniciando a reforma curricular e as disciplinas teóricas (um bloco de três delas, ex: fundamentos da dança, história da Dança etc.) eram chamadas de módulo de estudos críticos e analíticos e as disciplinas práticas (em bloco de três, ex: dança moderna, balé clássico etc.) módulo de estudos do corpo. O professor Fernando Passos¹⁶, do módulo estudos críticos e

¹³ Quando falo de alteridade refiro-me ao entendimento do conhecer o outro a partir de suas próprias experiências, a exemplo, no meu caso, escolho/me identifico (HALL, 2002) com/por questões afro-brasileiras, pois estas fazem parte de minha formação, fazem parte de mim, assim, o princípio da alteridade diz que ninguém se aproxima daquilo que está completamente fora de si.

¹⁴ As reflexões despertadas na Universidade trouxeram outras possibilidades de interpretação de minhas ações na vida e esta expressão *eu corpo* é uma delas. Nesse contexto, a ideia do dualismo corpo e mente é quebrada, descartando o pensamento de que o corpo é um suporte e nós o habitamos, para assumir que nós somos o corpo. Descartando também a ideia de que somos uma mente que controla o corpo e assumimos que a mente, também, é corpo e o corpo também é mente. Estas concepções compreendidas no atual pensamento contemporâneo são de fundamental importância para o entendimento da dança como área de conhecimento (KATZ, RANGEL, LOUPPE). Vale atentarmos também para o fato de que essa compreensão sempre fez parte da filosofia africana e para a constatação de que entendi a integralidade corpórea durante os estudos da cultura africana e brasileira ao longo de minha vida acadêmica.

¹⁵ Entre os anos de 1994 a 2000 cursei e concluí o curso Ciências Econômicas na Ufba. Apesar de não seguir carreira, estagiei no banco do Brasil e fiz a monografia relacionando Economia com Cultura, intitulada: “As Empresas agora fazem o Espetáculo: Estudo do Marketing Cultural.”

¹⁶ Fernando Passos possui graduação em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1980), mestrado em Dança pela New York University (1986) e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal

analíticos, fazia parte do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e orientava também professoras que tratavam de pesquisas sobre as danças afro, e este convidou suas orientandas para ajudar no módulo de estudos do corpo - diversidade, eram elas: Nadir Nóbrega¹⁷ e Sandra Mascarenhas¹⁸. Além destas duas professoras houve o convite para as funcionárias técnicas da Ufba que trabalhavam na escola de Dança (e também professoras de danças afros) Edleuza Santos¹⁹ e Sandra Santana²⁰, para dar aulas. O professor Firmino Pitanga²¹, também de danças afro, tinha sido aprovado, na mesma época, como professor substituto na mesma Universidade. Eram 5 professores com técnicas diferentes, durante um

da Bahia (2004). Atualmente é Professor Adjunto I da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Atuando principalmente nos seguintes temas: homocultura, escritura performativa, Queer, subalterno, alegoria e desaparecimento.

¹⁷ Nadir Nóbrega é PHD em Artes Cênicas-Dança no PPGAC/UFBA pelo PNPd/CAPES. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em: 1) Metodologia do Ensino Superior pela Faculdade de Educação da Bahia; 2) Desigualdade Social e Educação História/Ufba; 3) Artes-UNEB/SEC. Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal de Alagoas - Coordenadora de Estágio Supervisionado do Curso de Dança Licenciatura da UFAL. Tem experiências nas áreas de Artes e Educação, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte, Gênero, Religiosidade, Ancestralidade e Coreografia.

¹⁸ Sandra Mascarenhas possui graduação em Licenciatura Em Dança pela Universidade Federal da Bahia (1985), graduação em Engenharia Civil pela Universidade Estadual de Londrina (1978) e mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA - (2007). Tem experiência na área de Artes e Especialização em Arte Educação - Cultura Brasileira e Linguagens Artísticas Contemporâneas na Escola de Belas Artes (UFBA). Idealizadora do Espaço Se Plante - hospedagem, Arte e Cultura. Atua principalmente nos seguintes temas: arte educação, educação ambiental, cultura africana, consciência corporal, antropologia teatral e dança afro-brasileira e africana. Atualmente Sandra é Diretora de Arte e Coreografia e professora de Dança Afro-brasileira da Unidade de Dança e Capoeira Augusto Omolu no Projeto Axé.

¹⁹ Edleuza Santos é dançarina, educadora, pesquisadora e coreógrafa, graduada em Licenciatura pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (1987). Como dançarina e coreógrafa participou dos grupos Odundê da Ufba, Dance Brazil NY, dentre outros. Coordenou e idealizou o Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da Escola de Dança da UFBA (1997-2002). Convidada como professora residente em projeto de intercâmbio cultural em University of Florida, Gainesville-FL; University of Tennessee, Nashville-TN; University of Alabama, Birmingham-AL, University Alasca, Boulder-CO, New World Dance Theatre, Miami-FL. Atuou como professora no curso de graduação em Licenciatura em Dança UFBA, 2001-2009. Dedicou seus estudos e produção artística à cultura de matrizes negro-africanas na Bahia. Idealizadora e coordenadora do projeto "Movimento em Bate Papo - História da Dança Bahia", da Escola de Dança da UFBA. Integrante do Conselho Consultivo do MUNCAB Museu Afro-Brasileiro, em Salvador. Coordenadora Artística do Centro de Articulação e Referência em Arte Negra CARDAN.

²⁰ Sandra Santana é dançarina, atriz, coreógrafa, educadora e pesquisadora, natural de Salvador-BA. É Mestre em Artes Cênicas (Ufba/2003), graduada em Filosofia (Ufba/1993), Licenciatura em Dança (Ufba/1991) e Dançarino Profissional (Ufba/1985), além de ter cursado o I Curso Livre de Teatro da Escola de Teatro, também da Ufba (1985). Atua profissionalmente desde 1982, tendo participado de vários espetáculos e montagens de dança e teatro como intérprete, coreógrafa, atriz e/ou preparadora corporal, além de ter tido diversas experiências pedagógicas com ensino médio, profissionalizante, superior e de pós-graduação. Faz parte do corpo artístico (funcionários técnicos administrativos) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia desde 1983, onde atua também como professora colaboradora da graduação. É professora de Artes (Teatro e Dança) da rede pública estadual de ensino, Bahia, desde 1992, ministrando aulas para alunos do Ensino Médio, atualmente lotada no Centro Juvenil de Ciência e Cultura do Colégio Estadual da Bahia. Desde 1996, desenvolve investigação em torno do universo da Capoeira Angola baiana - técnicas e poética, e sua apropriação pela dança contemporânea.

²¹ Firmino Pitanga, discípulo de Clayd Morgan e Mário Gusmão, vai pra São Paulo na década de 80 e tem importante papel de divulgação da "dança afro" através de sua participação em projetos sociais, ministrando oficinas e, principalmente, através da sua Cia. de Dança Negra Contemporânea Batá Kotô. Professor substituto na UFBA entre 2005 e 2007.

semestre, um a cada dia da semana, discutindo e refletindo sobre as danças afro. Estes professores, além de proporcionarem experiências, metodologias, discussões sobre danças e corpos negros, me trouxeram referências que alargaram as possibilidades de onde poderia chegar com minha dança. O final deste semestre resultou em uma performance chamada “Sankofa”²² – Eu sempre tive aqui você nunca reparou”, em que a cena principal desta intervenção era chamar os nomes, em blocos, de vários professores de dança afro-brasileira e no final de cada bloco todos falavam em alto e uníssono som: EU SEMPRE TIVE AQUI VC NUNCA REPAROU. A intenção era fazer com que a Escola de Dança da UFBA refletisse sobre sua postura eurocêntrica perante seus processos, técnicas e discussões afro referenciadas.

Este processo me trouxe algumas experiências coreográficas relacionadas a questões negras e ao contexto social e cultural baiano: “A Terceira Obra” (2004), de Sandra Santana, espetáculo de dança que dialoga, com o toque, o canto e a encenação teatral, em homenagem ao mestre de capoeira João Pequeno; “Essência” (2005), de Vânia Oliveira, coreografia inspirada na mulher e nas divindades femininas Yansã e Oyá; “Cafezinho” (2005), da Sem Cia de Dança, espetáculo inspirado nas situações cotidianas de Salvador com a trilha sonora dos vendedores de cafezinho; “Rastro” (2005), de Edeise Gomes (e equipe), instalação inspirada na ancestralidade da pesquisadora e bailarina Soiane Gomes, em que a capoeira, o samba, as pegadas no chão, a experiência indígena tornam-se o rastro de sua história; Frágil (2005), de Edeise Gomes (e equipe), aspectos mercantis de nossa cultura e sociedade são postos em cena dialogando como entendimento de corpo frágil e considerado descartável em nossa sociedade; “M” (2006), de Edeise Gomes, trabalho de dança inspirado em uma viagem à África (Cabo Verde) onde muitos me questionaram: Mulher, Mãe, Mar etc.; “Mó Miran” (2007), de Edeise Gomes e Mariana Morais, trabalho de dança que discutia a relação de submissão entre pessoas, principalmente se uma delas for negra.

Tive uma graduação em dança privilegiada por temas e discussões negras, no entanto, no quadro de professores efetivos, não existia o protagonismo negro. Minha turma teve a experiência com duas professoras que eram convidadas, um professor que era substituto e as outras duas eram técnicas federais, estas últimas fizeram parte do grupo Odundê²³, e sempre

²² Sankofa é um pássaro africano de duas cabeças e, segundo a filosofia africana, significa aproximadamente voltar ao passado para ressignificar o presente. O pássaro tem uma cabeça voltada para o passado e outra cabeça voltada para o futuro. Resgatar a memória para continuar fazendo história no presente.

²³ Odundê de dança negra criado em 1981 no interior da Escola de Dança da UFBA, a partir de um projeto de pesquisa denominado Estudos do Movimento da Dança afro-brasileira, orientado pela professora Conceição Castro durante dez anos. A docente, na época professora da disciplina de improvisação, constatou a dificuldade

reivindicaram um protagonismo na universidade e nunca foram reconhecidas como professoras na Instituição. Assim, conclui-se que a escola não tinha nem quadro efetivo de professores (as) qualificados (as) em danças afro. O período em que cursei a graduação foi pontual, mas muito importante e revolucionador para mim e a maioria de minha turma. Acredito que este privilégio aconteceu por ser o início da incursão da Lei nº 10639/2003²⁴ e também por existir muitos²⁵ (em tempos próximos e distantes) que vieram antes de nós e questionaram as estruturas da instituição referindo-se à inexistência de um estudo específico para a historiografia e produções em dança na Bahia, sejam estas de expressões negras, indígenas e ou populares, como parte do conteúdo obrigatório da formação discente (OLIVEIRA, 2016). Pena que propuseram apenas neste período.

A universidade de dança sempre afirmou que os professores têm um papel de despertar nos alunos sua própria dança e seus temas de pesquisa, no entanto, à medida que não existem professores preparados para a discussão de danças negras e que não existem concursos que incluam professores que compreendam esta particularidade, estão politicamente excluindo estes saberes da universidade de dança. Atualmente, no ano de 2016, houve o primeiro concurso público para professor efetivo de danças de matrizes africanas na Escola de Dança da UFBA. Trouxeram também para as dependências da instituição a professora Doutora Amélia Conrado (da Faculdade de Educação) e logo, logo esta será a primeira de muitas professoras negras da pós-graduação (PPGDança).

Apesar dessas reflexões, a Universidade Federal da Bahia – UFBA me proporcionou entender e praticar as técnicas formais da dança, esta formação diferenciada com professores de danças afro e a linguagem contemporânea proposta pela faculdade. Este período de “entendimento da arte – dança” foi um divisor de águas em minha trajetória. Anos de introspecção com foco na autodescoberta, autoanálise, conscientização de minha história de vida, este processo me fez refletir e buscar a minha dança em meio a tantas experiências vivenciadas pelo corpo. Olhar-me no espelho, ver-me movimentando, proporcionar uma dança sem modelos, mas impulsionada por estímulos diversos, foi uma descoberta revolucionária. O mundo passou a ser visto de outra forma, o entendimento de dança também

que as alunas, vindas de uma formação na dança afro, enfrentavam para se adequar aos estilos de dança predominantes no currículo da escola (FERRAZ, 2012).

²⁴ As discussões no país sobre a história da África estavam em alta, devido à aprovação da Lei nº 10.639/2003, que torna obrigatório o ensino da história da África nas escolas.

²⁵ Quando cheguei à escola de dança da Ufba já havia passado muitos que reivindicavam uma inclusão das danças afro na Universidade. Os mais antigos, ainda não citados, foram: Raymundo Bispo (Mestre King), Clayd Morgan, Reginaldo Flores (Conga), Tânia Bispo, Lêda Maria Ornelas, Neusa Saad, entre outros. E uma geração, mais nova passou a também se comprometer com esta causa, como João Lima, Vânia Oliveira, Lucinete Araújo e Soiane Gomes.

passou a ser outro. Nesse período, as questões raciais, que sempre fizeram parte de minhas discussões, passaram a ser constantes e ponto de chegada (ou partida) de muito das minhas danças.

Neste estado de pesquisa pessoal e de reflexão, percebo que a dança contemporânea, proposta pela universidade, chegou a mim não como um estilo ou uma estética, mas como um conceito que dialoga com a pessoa, o seu tempo, o que está visível neste tempo e o que está no escuro neste tempo. De forma que o contemporâneo seria aquele que não se deixa cegar pelas luzes do seu século e conseqüentemente passa a perceber a sombra e sua íntima obscuridade (AGAMBEM, 2003). As sombras e sobras da colonização ousam pensar o contemporâneo, ousam pensar o que seria uma dança afro popular contemporânea que dialoga com meu século e que provoca reflexões sobre os discursos hegemônicos, ousam pensar a não visibilidade das danças que não estão no centro de poder e as estratégias para que se façam poder, sem estereótipos e clichês. O contemporâneo não quer responder, mas questionar. Desta forma, quando trato de uma dança afro popular contemporânea a percebo como um questionamento das sombras deste sistema eurocêntrico que me faz invisível por ser negra, por ser mulher, por ser nordestina e por optar estudar danças afro populares.

As minhas produções contemporâneas estavam embevecidas de questionamentos que surgiam desse mergulho interno, em que o cotidiano baiano, a mulher, as histórias de vida, o ser negra me atravessavam e tornavam-se dança. A consciência crítica sobre minhas próprias construções artísticas e de vida me despertou para questões político-sociais e raciais que afetam a maioria da população baiana, pobre e negra, e que me afetam.

Passado o primeiro ano na universidade, precisando sobreviver financeiramente, voltei às festas com ritmos pulsantes, mas agora nos palcos e, paralelamente, assumi o compromisso pessoal de fazer ou estar experimentando dança contemporânea em todos os anos em que estivesse na Academia. Essa atitude me rendeu dançar com grupos de música baiana com grande visibilidade nacional e até internacional, como: Babado Novo (2004 a 2006); Ivete Sangalo (2005); Gil Melândia (2005 a 2006) e Daniela Mercury (2006 a 2009). Com essa última artista eu dancei quatro anos e tive muitas experiências, dentre elas destaco as danças no palco ou no trio elétrico, que atentam ao jogo espacial marcado, às propostas inusitadas da cantora e ao movimento do trio, além disso, trouxe uma experiência única de alargamento dos sentidos. E, no plano pessoal, além de fazer muitos amigos e conhecer países e culturas distintas, aprendi muito com alguns dos seus comportamentos, pois Daniela Mercury estava sempre ligada aos acontecimentos culturais, sociais e políticos, além de oferecer ao seu público uma qualidade artística embevecida muitas vezes da cultura negra e enriquecida com

novas experiências pesquisadas. Ela procurava sempre possibilidades desafiadoras para as cenas, o palco, o carnaval. O compromisso com o seu trabalho me fez alertar para um profissionalismo mais apurado. Mas não passa despercebido Daniela Mercury (mulher branca de acordo com nossa sociedade e ao seu comportamento) ser uma das principais divulgadoras da cultura negra baiana no Brasil. E, ou melhor, um estado em que a maioria da população é negra, a arte ser divulgada é a negra e não ter nenhuma artista negra na grande mídia. É para esta falta de representatividade imposta por uma sociedade racista que passei a direcionar meu interesse.



Imagem 3: Show com Daniela, dançando Ilê Ayê.

Na busca por entender e querer mudar as relações de poder e dominação historicamente implantadas nessa sociedade, passei a pesquisar mais sobre a história da cultura negra, fazendo cursos de curta duração, como: Introdução aos Estudos de Artes na África Tradicional (2006), promovido pela UFBA, Seminário Internacional Intercâmbios Afro Latinos (2007), promovido pela Fundação Palmares, e Encontros Brasil-África: Línguas e Literaturas (2007), promovido pela UNEB.

Com o eterno repensar das ações e propostas, tive um *insight*: “a dança que me trouxe até este lugar (a academia) é a dança que se dança em quase todos os lugares desta cidade e ela pode levar outros a qualquer lugar que queiram, como tem me levado”. Percebi a dança de rua baiana como instrumento potencial de representação cultural e artística, e é uma das primeiras formas de arte que as pessoas de comunidade periférica, como eu, entram em contato e, bem utilizada, pode ser um grande instrumento de criação, ação e, quiçá, revolução.

Pensando agora, acho que foi isso que Jailson (meu professor da Cia da Dança Olodum) viu no momento que assistiu a minha dança e, mesmo sem eu ter a técnica dita necessária para fazer parte das aulas, ele me convidou para integrar o seu núcleo, parece que ele viu revolução. Assim, meu período acadêmico foi de intensa prática e produção artística, além de uma eterna busca de autoconhecimento e reflexão histórica, que me rendeu, no final desse processo, o Trabalho de Conclusão de Curso - TCC (2007.2): O Estudo da Dança de Rua Como Construtora de Identidades Negras. Ao observar esta trajetória percebo que a alteridade é um princípio que vem me guiando desde a infância. O que aprendi em casa é com o que me identifico e me aproxima do outro, as danças coletivas que me constituem se integram aos conhecimentos acadêmicos.

O TCC consistiu num relato de experiência da aplicação de conteúdos em dança com alunos da escola particular periférica – Escola Silva e Brito, localizada no bairro de Engomadeira – com idade entre 08 a 12 anos, onde foram realizadas aulas objetivando o compartilhamento de conhecimento e difusão da dança de rua da cidade de Salvador. Para tanto, foram utilizadas inicialmente a movimentação das danças de rua conhecidas, como o hip-hop (ou *break dance*), a capoeira, o samba e a dança dos blocos afro, que se chamavam de danças de rua afro-referenciadas. Na segunda etapa foi realizada uma pesquisa em busca de uma dança oriunda das citadas anteriormente, assim como de outras existentes no repertório corporal da turma ou resultante da exploração realizada em sala de aula a partir dos exercícios propostos da sensibilidade do momento; definidas no período, apenas como título de diferenciação para a metodologia do trabalho, como danças de rua transitórias. Utilizando algumas características do Orixá Exu²⁶ (o que rege a rua) como estímulo durante toda etapa do processo. A intenção era que as duas etapas de trabalho fossem aplicadas num processo interdisciplinar buscando valores como o respeito (a si e aos outros), a autoestima, fazendo uma revisão de posturas/conceitos, exercitando um pensamento crítico referente a identidades negras, estimulando os alunos à apreciação da arte, especialmente da dança, e reconhecendo nelas referências da cultura afro-brasileira.

Lembro que estava empolgada com as descobertas pessoais e entendimentos raciais do momento, querendo mudar tudo à minha volta, cheia de sonhos e tendo a certeza de que, se eu

²⁶ Exu é o Orixá da comunicação, da paciência, da ordem e da disciplina, seu local é a encruzilhada. As características do Orixá Exu, utilizadas como estímulo durante todas as etapas, foram: as diversas faces de Exu (que associava às diversas identificações negras); o quebrar das regras para manter a regra (referia-me ao processo de criação e improvisação para montagem coreográfica); o comunicar (estratégias de comunicação no início das aulas: as lendas, referencial teórico das danças, os vídeos etc.); a “molecagem” (à brincadeira e ao lúdico no ensino da dança); a presença nas multidões (o carnaval, a feira e outros lugares onde surgem as danças de rua); o local das oferendas - encruzilhadas (algumas propostas espaciais); o significado do seu nome: Esfera (não tem começo nem fim, sempre em processo, sempre em construção).

tivesse a consciência desses conhecimentos antes, estaria em outro grau de compreensão do mundo. Queria uma sociedade diferente para os que estavam chegando, assim, decidi dividir meus conhecimentos com as crianças de minha comunidade. Nessa proposta pedagógica muitos objetivos foram atingidos, mas as dificuldades, também, foram inúmeras. Elas eram fruto da complexidade do entendimento das questões raciais, pois a maioria das populações afro-brasileiras vive hoje numa zona vaga e flutuante, na qual “... interiorizaram preconceitos negativos contra eles forjados e projetam sua salvação na assimilação dos valores culturais do mundo branco dominante” (MUNANGA, 2006, p. 96).

Os mecanismos desenvolvidos pelos colonizadores para criar um estereótipo negativo do “ser negro”, construído historicamente no imaginário de um país, têm causado um impacto negativo no desenvolvimento das identidades dos afrodescendentes. Questões sobre intolerância religiosa, a importância das danças afro-brasileiras em relação a outras danças, reconhecimento em seu corpo das heranças negras, foram algumas das dificuldades que vivenciei. Neste momento, também percebi que essas questões eram muito mais complexas do que imaginava, mas, principalmente, me conscientizou de que uma ação real e prática nas comunidades periféricas, locais que possuem maior concentração da população negra, voltada para o autoconhecimento e o conhecimento de sua história, muda uma vida e, quem sabe, uma sociedade.

A necessidade de continuar pesquisando e mudando a mim e a tudo que me rondava me estimulou a fazer a Especialização em Arte Educação: Cultura Brasileira e linguagens artísticas contemporâneas²⁷ (06/2008 a 03/2010) e, nesse período, recebi o convite, feito por um colega do curso (Elias Malaquias²⁸), para trabalhar como professora de dança na comunidade de Águas Claras em Salvador. E lá pude experimentar e propor novas possibilidades de conhecimento de dança e autoafirmação negra. Atuei como professora do projeto governamental “Mais Educação”, do Colégio Estadual Renan Baleeiro, em Águas Claras, de 2009 a 2011.

A escola já tinha uma política interna voltada ao pertencimento racial e à promoção de ações afirmativas, o que facilitou a ampliação de minhas propostas de aulas. Querendo, cada vez mais, associar teoria e prática, conhecimento das danças contemporâneas e a reflexão sobre as questões negras, apliquei a proposta metodológica interdisciplinar, mas agora, utilizando as relações entre as danças afro-referenciadas e a história e cultura afro-brasileira,

²⁷ Pela Escola de Belas Artes-UFBA.

²⁸ Professor pesquisador em cultura popular, tinha um compromisso em não só divulgar as culturas de nosso país como, principalmente, vivenciá-las. Faleceu em 28 de janeiro de 2016 durante a escrita dessa dissertação.

na tentativa de contribuir para a reflexão da Lei nº 10.639/2003. Com esta atuação, promoveram-se as performances dos estudantes: O Mais Educação Saúda Yansã (2009)²⁹; O Mais Educação e a Diáspora Africana (2010)³⁰ e Riachão Pedra 90 (2011)³¹.



Imagem 4: Alunos do Colégio Renan Baleeiro, com a coreografia Riachão Pedra 90.

A atuação na Escola Renan Baleeiro foi de fundamental importância para minha formação como professora. Passei a me sentir à vontade em sala de aula, com segurança, as propostas de criação ficavam mais refinadas a cada processo; o diálogo com adolescentes passou a ser a minha preferência; além do cuidado com o figurino, o cenário, as entradas e saídas da coreografia, as mudanças de cena etc. (herdados de minha participação na quadrilha), faziam todo um diferencial, principalmente quando apresentávamos na comunidade. Percebi, também, que quanto mais envolvidos e apropriados da pesquisa, mais os alunos se entregavam ao processo; a estética era outro aspecto que os fazia aderirem à dança na escola. Esse período me trouxe diversas reflexões, principalmente referentes ao modelo excludente de desenvolvimento de nosso país destinado à população negra. E, na busca por desconstruir a supremacia de uma classe dominante, tentei estar perto de uma comunidade periférica. A proposta era construir junto com os alunos outro saber, sendo eles os sujeitos de sua construção identitária. Tentando utilizar as danças afro-referenciadas junto às concepções de Paulo Freire (2007), quando fala do método da conscientização: “... procura

²⁹ Coreografia baseada no arquétipo do Orixá Iansã e no mercado de Santa Bárbara, localizado no Pelourinho.

³⁰ Coreografia baseada nas diversas vertentes da dança negra espalhadas no mundo.

³¹ A coreografia é uma homenagem ao artista negro, baiano, personagem de si mesmo, que, com seu corpo e canções, retratou a realidade histórica da Bahia. Em 14 de novembro de 2011, Clementino Rodrigues, o Riachão, completou 90 anos de re/existência.

dar ao homem a oportunidade de redescobrir-se através da retomada reflexiva do próprio processo que vai ele se descobrindo, manifestando e configurando” (FREIRE, 2007, p. 15). Como acredito que aconteceu e ainda está acontecendo comigo.

A título de ampliar meus conhecimentos sobre a contribuição negra neste país, fiz, paralelamente ao trabalho no Renan Baleeiro, a especialização em um curso de aperfeiçoamento para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira, pelo Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), concluído em janeiro 2010. Essa experiência foi de extrema utilidade para minha pesquisa na especialização, resultando, em maio de 2010, na monografia intitulada: “As Escolas Agora Comemoram com Ações Afirmativas – Uma Proposta de Arte-Educação”, que teve a orientação da Professora Suzana Martins³².

Dessa maneira, dando continuidade a ações que fomentem discussões e reflexões em torno das práticas e necessidades dos profissionais das danças afro-brasileiras, juntamente com um grupo de profissionais artistas e pesquisadores³³, criamos em 2011 o coletivo Dançando Nossas Matrizes - DNM. Este coletivo promoveu três grandes eventos em Salvador, que trouxeram profissionais da área de artes, principalmente dança, de todo o país. Discutimos em 2011.1, 2011.2 e 2012 questões nacionais e locais sobre as danças afro-brasileiras. Os eventos eram geralmente divididos em três ações: mesas (metodologia, fomento, percussão), aulas práticas, espetáculos, culminando numa exposição na edição de 2012. O DNM foi um dos primeiros eventos a surgir com esta temática e, devido à maioria dos envolvidos ainda não terem pretensões diretas de seguir uma carreira acadêmica, e ao percebermos, principalmente com os palestrantes (na última edição a maioria doutores), que precisávamos nos instrumentalizar, não só com atitudes e ações artísticas, mas também com formação acadêmica, a maioria decidiu parar as ações, hoje acredito que para entender melhor as discussões, os eventos, os processos nas universidades, os tipos de pesquisas feitas na área,

³² Professor Titular da Escola de Dança da UFBA. Graduada em Licenciatura em Dança (1973) e em Dançarino Profissional (1972) pela Universidade Federal da Bahia. Cursos de pós-graduação: mestrado em Dança na Educação – Temple University (1980) e doutorado em Dança na Educação – Temple University (1995). Suzana realizou dois estágios de pós-doutoramento, como a seguir: no programa CODARTS - Amsterdã, Holanda e na Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade Técnica da Lisboa, Portugal.

³³ Anderson Rodrigo (Professor, Dançarino e Coreógrafo da Átomos Cia de Dança); Carlos Pereira Neguinho (Idealizador do SUBURDANÇA, Dançarino do Grupo Gêneses de Dança); Edeise Gomes (Professora de Dança, Dançarina e Coreógrafa, Coordenadora dos Cursos Livres da FUNCEB); Leda Maria Ornellas (Mestranda UIMB/UEBE, Professora, Dançarina, Coreógrafa da Escola de Dança da UFBA e do Grupo ODUNDÊ); Lucinete Araújo (Dançarina e Professora da Escola de Dança da FUNCEB, Coordenadora do Núcleo de Dança CSU/Nordeste-FUNCEB); Soiane Gomes (Brincante da Quadrilha Junina Asa Branca, Dançarina e Professora da Escola de Dança da FUNCEB); Toni Silva (Dançarino, Professor e Mobilizador Cultural do Vale do Capão); Vânia Oliveira (Professora, Dançarina e Professora de dança de matrizes da UESB); Pakito Lázaro (dançarino e professor de dança afro contemporânea).

para, então, voltarmos com mais contribuições, autonomia e respeito entre os acadêmicos e os profissionais que trabalham com as danças negras no país.

Cada vez mais entendida que o pensar dança está diretamente relacionado ao corpo experienciando a dança e, no meu caso, não qualquer dança, mas aquelas relacionadas ao discurso de corpo afro referenciado. Em janeiro de 2012, produzi e participei do curso de dança Griot, do professor Paco Gomes, recém-chegado dos Estados Unidos. Sua técnica buscava mesclar a dança moderna com os arquétipos e lendas dos Orixás. Resumidamente, a proposta de seu trabalho era: contar, exclusivamente com movimento, a lenda da cultura afro-brasileira. Este curso me rendeu uma performance, que foi apresentada várias vezes em 2012, em homenagem ao Orixá Omolu³⁴, chamada *Savalú*³⁵, e a vontade de voltar mais frequentemente para cena. Foi quando, em agosto, tive o convite de Fernanda Júlia (diretora do NATA³⁶) para participar do espetáculo *Oyaci: a Filha de Oyá*, que estreou dia 04 de dezembro de 2012.



Imagem 5: Cena do Espetáculo: *Oyaci: a filha de Oyá* (2012).

O encontro com Fernanda Júlia Barbosa foi muito importante para a compreensão de uma nova forma de entendimento de identidade e autoconhecimento, diferente de qualquer

³⁴ Omolu é o Orixá que traz a força suprema da transformação. O senhor da terra. Tudo que promove as mudanças lhe é atribuído e, assim, é considerado o Orixá das doenças. Só Omolu possui o segredo de como propagar e curar todos os males. Está associado também ao fogo, assim corresponde à febre e calores corporais. É filho de Nanã e sua principal oferenda é a pipoca, também conhecida como flor do velho.

³⁵ Savalu é uma cidade da República do Benim onde há o templo dedicado ao culto de Nanã Buruku e também se saúda o Orixá Omolu.

³⁶ Núcleo de Teatro Afro-Brasileiro de Alagoinhas Seus projetos possuem como eixo norteador a história, cultura e religiosidade afro-brasileira e têm como objetivo a desmitificação de preconceitos que povoam histórica e culturalmente o imaginário coletivo da sociedade, resultado de um processo de colonização e racismo.

outro já vivenciado. Os processos propostos pela diretora estão ligados a um período de imersão no contato com rituais e princípios da religião afrodescendente, de forma que se percebe um fazer artístico afrocentrado, preocupado com uma estética negra e caminhando com princípios da cultura afro-brasileira; e, além de promover uma arte contemporânea negra, empodera e produz outras possibilidades de conhecimento oriundo de pesquisa e vivência afro-referenciada. Sempre tive essas preocupações em meus processos de pesquisa artística, mas vivenciar rituais *in loco* promove ampla sensibilidade para perceber um maior vínculo com o grupo em imersão e entendimento da proposta criativa, sem muitas interferências externas, estas observações diferenciam as atitudes no processo e, especialmente, no resultado estético. Até então, os mergulhos que propunha aos meus alunos não eram tão profundos, pois tinha medo de entrar em áreas do campo psicológico das quais não tinha conhecimento e não saberia, talvez, orientar em sala de aula.

Em 2013, a convite da professora Beth Rangel³⁷, assumi a Coordenação dos Cursos Livres da Funceb, que aconteciam no noturno, direcionados para um público profissional ou iniciantes em dança (a maioria dos alunos eram afrodescendentes) e os cursos oferecidos, também, na maioria, tinham uma forte matriz afro-brasileira. Ou seja, continuei no meio da dança, tratando, também, de dança negra, mas agora em outro posto, gerindo, mediando e promovendo reflexões e ações inovadoras para os multiplicadores de nossa dança. Assim, em abril de 2013, promovemos o primeiro Curso de Qualificação Profissional em Danças Populares para os professores dos cursos livres, com a professora Amélia Conrado³⁸.

Outro projeto importante para minha trajetória foi o Sexta Cênica, que acontecia todas as segundas sextas-feiras de cada mês, durante todo o ano de 2013. Esse buscava experimentar novas ideias e oportunizar o contato com pequenos e grandes espetáculos artísticos. Acolhia todo e qualquer artista, tendo como premissa a divulgação das diferentes formas de cultura, da maneira mais democrática possível. O caráter popular do projeto impulsionava seu sucesso no meio artístico, em especial o da dança, com participação ativa da comunidade, tanto para as apresentações quanto para a apreciação.

³⁷ Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da UFBA. Professora da Escola de Dança da UFBA desde 1979. Graduada em Licenciatura em Dança e Dançarino Profissional pela UFBA. Atua nas Artes, Dança e Educação com ênfase nos seguintes temas: arte com tecnologia educacional, gestão administrativa cultural, projetos comunitários. Foi diretora da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Desde março de 2015 coordena o Curso Noturno de Licenciatura em Dança/UFBA.

³⁸ Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Educação (PPGE-UFBA). Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Licenciada em Educação Física pela UFPE. É Professora Associada do Departamento de Educação Física da Faculdade de Educação da UFBA e atualmente também professora da Faculdade de Dança da UFBA.

A perda de um de nossos professores de importante referência na dança de matriz africana e grande amigo, Augusto Omolu³⁹, me fez refletir e buscar outros caminhos para a divulgação de nossa arte. Pensando em algumas conversas que tivemos, e lembrando de sua postura em sala, percebia que Augusto estimulava a todos a ultrapassarem seus limites, pois ele já sabia de suas infinitas possibilidades, e parecia que queria espalhar esta sensação no mundo. Às vezes, eu subia da coordenação para assistir as suas aulas e era visível a cobrança de intenções de movimento sem distinção de sexo e idade de seus alunos, pois a senhora dona de casa até o menino jovem experiente e virtuoso vivenciavam juntos suas quebras de limites. Era lindo de ver! Sempre conversava com ele falando que a sala estava muito cheia, que nem todos tinham se matriculado e que existiam alguns protocolos a serem cumpridos etc. Ele se encostava e pedia para que eu olhasse apenas para aquelas pessoas se movimentando, perceber a vontade, a força, diversidade de gente. E, ao final, falava: como tirar a chance dessas pessoas de ultrapassarem seus limites com a dança? E voltava a dar aula, desta vez virando toda a classe para o lado da porta (onde eu estava) fazendo todos dançarem e cantarem em minha direção. Eu os via de frente, cada um com sua particularidade... Como não se emocionar?

Essas lembranças constantes me fizeram alçar voos. Fiz o concurso da UESB (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia) em Jequié, e fui aprovada em segundo lugar; do IF-UFAL (Instituto Federal da Universidade Federal de Alagoas), fui aprovada também em segundo lugar, e da UFS (Universidade Federal de Sergipe), onde tive a aprovação, em primeiro lugar, para professora substituta. Essas aprovações, além de me fazerem perceber a possibilidade de desenvolver uma trajetória acadêmica, me fizeram ultrapassar as fronteiras da Bahia, trilhando caminhos sergipanos e me dando a chance, agora, de conhecer o Samba de Pareia de perto. E, assim, o trem baiano chegou a Sergipe.

Busco nesta pesquisa de mestrado um diálogo com a cultura popular Samba de Pareia e a Universidade, inicialmente a UFS, e, posteriormente, a UESB, buscando destacar e analisar alguns princípios afro-referenciados nesta manifestação e como esses promovem processos de tradução e encruzilhadas (investigação metodológica de criação em dança) que resultem em uma dança contemporânea afro-centrada com estética negra latente.

³⁹ Amigo, ator, bailarino, coreógrafo, fez parte do Balé Folclórico da Bahia e do Balé do TCA, era membro colaborador da Escola Internacional de Antropologia Teatral, a ISTA, e criador do seminário Dramaturgia dos Orixás, que levava para vários países. Fundador da quadrilha junina Terra Viva, este nome foi uma homenagem ao seu sobrenome artístico “Omolu” (terra é o elemento deste Orixá que é filho de Nanã). Apesar de filho de Ogum, foi apelidado devido à sua linda representação de Omolu na Cia de Emília Biancard no início de sua carreira e, em homenagem ao guardião de seu nome artístico, colocou o nome da sua quadrilha “Terra Viva”. Foi assassinado no dia 02 de junho de 2013.

A minha formação artística docente faz parte dessa encruzilhada de fatos e ações que reverberam em uma atitude responsável e comprometida com o contexto social, político e racial das pesquisas e procedimentos em que me insiro. A escolha pelo tema, por si só, tem uma relação direta com a minha trajetória e a incorporação do princípio da alteridade. Essas opções já me afastam dos profissionais que buscam visões românticas e exotizadas de seus sujeitos-objetos de pesquisa, pois estes não complexificam suas visões de mundo. Acredito, pois, que quando deixamos de “romantizar” entramos numa visão mais politizada, consciente e tensionada de forma a promover uma educação no olhar, para não “folclorizar”. O trajeto aqui citado nessa introdução, acredito, possibilitou identificar como minhas ações se tornaram a favor de uma pesquisa com os alicerces na política, étnico-racial, o que faz de mim uma educadora com olhar sensível e comprometido com a arte contemporânea negra.

Os títulos dos capítulos foram inspirados nas canções do Samba de Pareia e dialogam com as reflexões de seus respectivos conteúdos. Na introdução, com o enunciado “Lá vem nosso trem baiano”, refiro-me a mim como o trem baiano que chega até Sergipe com uma grande quantidade de encruzilhadas e vontade de descobrir novos ares e conhecimentos. No capítulo 1, “Na Mussuca eu nasci, na Mussuca me criei”, como vamos conferir posteriormente, retrata o contexto e história do Samba de Pareia que nasceu na Mussuca. O capítulo 3 e o capítulo 4, com os respectivos títulos, “Eu quero ver, o samba não pode morrer” e “Torna a sambar, o samba não pode parar”, fazem parte de um mesmo refrão, de forma que se complementam para não morrer e nem acabar o samba, e assim também são os conteúdos dos capítulos, se complementam na pesquisa metodológica e só estão separados para melhor entendimento do (a) leitor (a). A conclusão, com “saudade, saudade, menina eu vou me embora”, trata-se inicialmente da despedida saudosista de uma pesquisa com o Samba de Pareia despertando possíveis desdobramentos futuros. Compreenderemos agora o que consta em cada capítulo.

No capítulo 1, *Na Mussuca eu nasci, Na Mussuca me criei*, contarei o meu encontro com Sergipe e a manifestação cultural Samba de Pareia, além de contextualizar historicamente a região de Laranjeiras e a comunidade quilombola da Mussuca. Nele apresentam-se relatos que compreendem o Samba de Pareia como um ritual de nascimento e desperta algumas possibilidades sobre o surgimento desta manifestação. Este capítulo também traz o entendimento de cinestesia como um dos procedimentos para o aprendizado deste samba, principalmente para quem não vive na Mussuca. Discorre também sobre a experiência na comunidade e sobre as reflexões trazidas acerca dos princípios de concepções afrocentradas, como a complementariedade e a inclusão contribuindo para o entendimento do

Samba de Pareia como uma manifestação cultural ancestral. Estas descobertas despertam as primeiras compreensões do sentido de “aterrar”, que é um dos princípios que norteiam os caminhos da pesquisa com o Samba de Pareia.

No capítulo 2 - *Eu quero ver, O samba não pode morrer*, trata-se da explanação dos procedimentos metodológicos que guiaram esta pesquisa. Conceituando a prática como pesquisa e procedimentos da etnografia como uma bricolagem metodológica necessária para a realização desse processo de pesquisa artística. Definem-se os termos “tradução” e “encruzilhadas” como princípios que nortearam a prática como pesquisa, em que o primeiro está relacionado às ideias, a partir do tema, que norteiam os processos criativos; e o segundo, o resultado da prática, após o corpo experimentar tais ideias. Os processos etnográficos utilizados estão associados à pesquisa de campo, às investigações para a conclusão do documentário sobre Nadir da Mussuca e os encontros, palestras e seminários de que participei apresentando a pesquisa ou ampliando seus conteúdos de investigação. Neste capítulo, ainda tratamos do problema de pesquisa, que surgiu a partir da prática, e o desvelamos do entendimento, agora mais corporificado, do termo “aterrar”.

O Capítulo 3 – *É pra sambar, o samba não pode acabar* descreve e intitula as experiências práticas do processo de encruzilhadas em classe e o surgimento de novas possibilidades de tradução, assim reflete sobre a experiência em sala com o ritmo, a ancestralidade, o chão, o campo, o aterrar e a festa, que foram os principais processos vivenciados neste período de pesquisa. Neste capítulo, também é proposta uma oficina do Samba de Pareia relatando o sentido e significado de cada processo experienciado.

Conclusões – *Saudade, saudade menina eu vou-me embora* apresentam outros desdobramentos da pesquisa, mas principalmente promove um adeus criativo, em que a experiência da montagem do espetáculo “Mussuca, prazer ME conhecer”, em Jequié, na UESB, apresenta possíveis contribuições, resultados, incômodos, ganhos e rupturas do encontro da cultura popular Samba de Pareia da Mussuca com o ambiente acadêmico.

2 NA MUSSUCA EU NASCI, NA MUSSUCA EU ME CRIEI



2 NA MUSSUCA EU NASCI, NA MUSSUCA EU ME CRIEI⁴⁰ - PRIMEIRAS PERCEPÇÕES DO ATERRAR

*Com o samba de pareia
Na Mussuca eu Morrerei
(Composição de Dona Nadir)*

Para compreender o contexto histórico e social de nosso sujeito-objeto de pesquisa é de fundamental importância a revelação das subjetividades e complexidades do mesmo. Oferecendo uma visão mais ampliada da manifestação do Samba de Pareia que não se resume no ato da festa, mas em toda realidade que o sustenta e o faz existir, esse capítulo pretende dar suporte à compreensão da leitura e da apreensão do princípio de Aterrar, defendido neste trabalho e atendendo como um procedimento de criação que faz referência ao Samba de Pareia.

2.1 O LOCAL: LARANJEIRAS⁴¹

Fui a primeira vez em Laranjeiras para fazer o concurso da UFS, lembro que em seu entroncamento, passando por baixo do elevado (uma espécie de ponte com outra pista passando por baixo, um viaduto), tinha a imagem, recém-pintada, de Jesus, que ainda está bem nítida em meus pensamentos. A cidade tem casas pequenas coloridas e arrumadas e alguns casarões coloniais, em um dos quais ficava a licenciatura em dança de Sergipe, que atende ao processo de interiorização dos cursos universitários do Governo Federal. Laranjeiras é uma cidade localizada a 23 quilômetros da capital sergipana, Aracaju. Tem uma população de 26.903 habitantes⁴² e faz parte, junto a outros seis municípios (Carmópolis, General Maynard, Maruim, Riachuelo, Rosário do Catete e Santo Amaro de Brotas), da região do Vale do Cotinguiba. Seu povoamento passou a existir em 1594, devido a uma doação das terras, depois da vitória e conquista de Cristóvão de Barros sobre os índios em 1589.

O casarão onde ficava o Campus de Laranjeiras era um sonho: pilastras, grandes salões, uma grande área aberta com grama e ao fundo o Rio Cotinguiba. Via muitos pés de

⁴⁰ Algumas informações constantes nesse capítulo foram reorganizadas para a publicação do capítulo: Encontro do Samba de Pareia uma experiência ancestral, do livro: Corpo Negro Nadir da Mussuca, cenas e cenários da mulher Quilombola, em 2016, durante a realização da dissertação.

⁴¹ As informações do local “Laranjeiras” foram retiradas do texto de Oliveira (2011).

⁴² Censo Populacional 2010. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

amêndoas dentro da Instituição (na área aberta) e na área externa, mas falavam que antes eram muitas laranjeiras. Sorte deles! Hoje a cidade poderia se chamar Amendoeiras, e quem nascesse lá, amendoeirences.

Contam que o porto de Laranjeiras era parada obrigatória, não apenas para embarque de iguarias, mas também para se refrescar na sombra das laranjeiras e chupar estas delícias cítricas. Devido a sua posição geográfica favorável, tornou-se centro de colonização e evangelização. A lucrativa atuação de seu porto fluvial trouxe um período de desenvolvimento e crescimento à localidade, que passou a ser vila em 1832 e após 16 anos tornou-se cidade. Laranjeiras se transforma no lugar mais importante de Sergipe, mantendo essa posição de destaque por longos anos. Seu progresso ecoa para além dos limites da província, de forma que os engenhos e os prados locais aumentem largamente os domínios das terras favoráveis ao plantio da cana-de-açúcar. Hoje, quando passeamos pela cidade, ainda avistamos alguns engenhos (desativados). A produção de açúcar na localidade também ainda existe, mas agora é sustentada pelas grandes usinas.

Lembra-se da imagem do Jesus no entrocamento da cidade? Soube que a pintura anterior era de um Preto velho conhecido como Pai Juá, uma referência muito importante na cidade, um personagem do lambe-sujo⁴³ (a imagem foi pintada por Lúcio Teles, fotógrafo e grafiteiro). As comunidades negras locais tinham um certo orgulho de o Pai Juá ser o guardião da porta de entrada da cidade. Mas, por motivos que imaginamos, sem perguntar, sem dialogar, sem contextualizar, hoje é Jesus que está na entrada. A cidade é bastante religiosa e na época do seu surgimento as orações aconteciam tanto na Igreja do Sagrado Coração de Jesus, sede da Irmandade do Santíssimo Sacramento, destinada aos ricos da região, quanto na Irmandade de São Benedito, sediada na Igreja Homônima, direcionada aos pobres e pretos,

Para cultivar seus patronos com festejos e celebrações realizados no dia de Reis (06 de janeiro) com Cheganças, Cacumbis, Maracatus, Taieiras, Danças a Santos e outras celebrações, os negros criavam espaço de articulação e enfrentamento, através de solidariedades étnicas que incorporavam e subvertiam os valores do grupo dominante: algumas vezes através do caráter de uma religião hibridizada e descontraída com os fatores que alimentavam sua matriz original, outras vezes através da estruturação de redutos de resistências negras denominados quilombos ou mocambos⁴⁴ (OLIVEIRA, 2011, p. 55).

⁴³ É o teatro ao ar livre da cultura popular sergipana; acontecem em Laranjeiras e trata-se da encenação de uma batalha entre os negros que fugiam para os quilombos, representados pelos lambe-sujos, e os índios, representados pelos caboclinhos, contratados pelos senhores locais para capturá-los.

⁴⁴ Segundo Campos (2005: 32), quilombo era uma designação utilizada entre os indivíduos de fora, os negros preferiam chamar seus agrupamentos de cerca ou mocambo.

Percebe-se então que a função de existência das festas, celebrações e religiosidade não se distancia das que temos hoje. Quando pensamos em festa, além da alegria, a imprevisibilidade é outro sentido associado, momento em que o inesperado pode acontecer, quando os saberes silenciados pela hegemonia são revelados, criando territórios de continuidade e ruptura. O comemorar é outro sentido importante que mostra a ligação do presente com o passado, a memória e continuidade da tradição. Interpretando estes sentidos da festa, os escravizados descobriram caminhos para novas possibilidades de vida e até hoje tem a função de preservação e resistência de sua cultura, possibilitando articulações em busca de sua liberdade.

Os quilombos eram um dos meios de maior responsabilidade para a reflexão e resposta às questões sociais/raciais emergidas no sistema escravista, neste caso, o sergipano. O Rei de Portugal, consultando o Conselho Ultramarino, em 02 de fevereiro de 1740, conceituou quilombo como sendo “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco, em parte despovoada, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (MOURA, 1981, p. 16). Para os negros africanos ou os descendentes de africanos, quilombo era a reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência dos que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista.

Hoje, entendemos quilombo como um espaço político, cultural, social que operava como ampla força de resistência ao sistema escravocrata. Apresentava uma estrutura social complexa, na qual funções e objetivos eram bem definidos interna e externamente. Falo do externo, pois a vitalidade dos quilombos sergipanos era também alimentada por outros indivíduos e organizações, às vezes não negras, que eram explorados na sociedade da época, como fugitivos, criminosos, índios, mulatos, entre outros. De forma que os avisos dos informantes e até refúgios nas próprias senzalas, no caso de qualquer emergência, possibilitaram que os quilombolas estabelecessem constante prevenção contra ataques.

Os quilombos, portanto, orientam e organizam as comunidades negras à vivência de fatores sociais que se encontravam desarranjados, proporcionando confluências entre a alegria e a esperança, o entusiasmo e a gratidão, a festa e a fé, motivando os ideais de liberdade e o reconhecimento da possibilidade da vida (OLIVEIRA, 2011, p. 56).

A ação dos quilombos e as rebeliões negras motivaram os espaços de autonomia e libertação na sociedade escravista. Na atualidade, chama-se de quilombismo (NASCIMENTO, 2009) as ações que partem do comunitarismo em busca de uma prática de libertação conforme a perspectiva e interesse da população negra e de sua respectiva visão de

futuro, assumindo o comando da própria história. O quilombismo é uma proposta de saber que parte da perspectiva negra e não do que é imposto, herdando a compreensão do que foi a ação de resistência e existência dos quilombos em detrimento da liberdade. Em Laranjeiras surgiu o quilombo da Mussuca.

2.2 MUSSUCA

Ao estar na Mussuca pela primeira vez tive a sensação de já conhecer aquele lugar, casas pequenas, mas com uma certa distância uma da outra, sempre com uma árvore por perto, o cheiro de terra molhada, o som da carroça e de gargalhada despojada de criança, me lembrou Valença e o cheiro do quintal de minha Vó. Recordo agora a primeira coisa que Nadir falou quando me viu: - Ela é igual a mim, da mesma cor, igualzinha!!! E me deu um abraço apertado. Foi com essa sensação de acolhimento que cheguei ao povoado da Mussuca, local do Samba de Pareia, que fica a três quilômetros do centro do município de Laranjeiras, às margens da BR-101 e distante 25 km do centro de Aracaju. Possui uma população de aproximadamente 2000 pessoas (dos quais 98% afrodescendentes). É conhecido no imaginário de grande parte de seus habitantes como o “lugar dos pretos mais pretos, e de africanos legítimos”.



Imagem 6: Placa da entrada da Mussuca no período junino

Contam que as terras do povoado foram historicamente ocupadas por africanos escravizados fugidos dos engenhos de açúcar da região, que lá se fixaram e constituíram uma única família, como afirma Conceição (2014), com base em entrevistas na comunidade: “a ex-

escrava Maria Banguela que ‘herdou’ as terras de um fazendeiro e as transformou em um quilombo o qual liderou até a morte imprimindo respeito, autoridade, bravura, astúcia e resistência feminina” (CONCEIÇÃO, 2014, p. 24).

Como todo quilombo, localizava-se estrategicamente próximo aos antigos engenhos do Pilar, da Ilha, Pindoba e Gravatá, com o propósito de facilitar a articulação entre os escravos fugitivos e os escravos cativos. As terras ficam em um lugar alto coberto por uma densa vegetação de Mata Atlântica, fortemente defensiva que funcionava como esconderijo, favorecendo simultaneamente a proximidade conveniente e o distanciamento indispensável dos segmentos opressores (OLIVEIRA, 2011).

Segundo Brendle (2011), a Mussuca possui uma distribuição de terra determinada por relações de parentesco e as residências são construídas a partir da separação do grupo familiar. Ou seja, “as famílias nucleares ocupam um terreno, e à medida que os filhos se casam e constituem suas famílias, novas casas vão sendo construídas no entorno da casa dos pais, no mesmo terreno que nunca é invadido” (BRENDLE, 2001, p. 3) Em 2006, recebeu a certificação de autorreconhecimento como comunidade remanescente de quilombo pela Fundação Cultural Palmares, e assim Mussuca foi automaticamente incluída no programa Brasil Quilombola, que prevê projetos como regularização fundiária, infraestrutura e serviços, desenvolvimento econômico e social e controle e participação social (BRENDLE, 2011).

Sobre a origem do nome Mussuca encontra-se registrado na história local a partir da produção audiovisual realizada por Alexandra Dumas sobre Nadir da Mussuca, no depoimento de Marizete (Líder do Samba de Pareia, no instante 02m28s de reprodução), que nos conta:

Aqui era uma mata. Não tinha rodagem, não tinha nada. Era só um caminho para você só passar. E ali eles cavaram uma fonte pra tomarem água. Fizeram uma roça, plantaram pra sobrevivência. Aí foram chegando outros escravos e juntaram com ele. Quando eles foram cavar um poço para tomar água, ele deu conta de um peixe preto. Que esse peixe preto dá o nome de Mussum. É um peixe tão preto, tão valente que dá o nome de Mussum. Aí ele cavando esse determinado local, encontrou esse peixe. Aí vai a família de meu pai Martim, que era uma família mais velha, disse: pronto! Já eu a gente cavou esse poço, encontrou água, encontrou esse peixe. Já que somos pretos mesmo, somos mussum, então vamos dar origem a esse local de Mussuca, Mussum de Mussuca (Documentário Nadir da Mussuca, 2016).

Por outro lado, Lima (2005 *apud* OLIVEIRA, 2011) nos informa duas possibilidades para a origem do nome Mussuca como sendo originado de um topônimo sergipano de origem

africana ou variação do termo mussuco, que significa árvore em angola, oriundo do quicongo munsuko, língua de origem banto falada em Angola e Moçambique.

Ir para Aracaju me fez reaproximar de temas relacionados à cultura popular (Lembram? Estava há um ano em cargo administrativo na escola de dança na FUNCEB), primeiro pelo ponto que foi sorteado para a seleção do concurso, foi: “Folguedos e danças sergipanas trabalhadas no processo educativo escolar”. Segundo por minha tendência natural a gostar das culturas do povo (fiquei impressionada com a riqueza cultural do local), e terceiro por querer me aproximar do atual local de morada.

Das manifestações que conheci o Samba de Pareia foi a que mais me causou impacto, principalmente devido à dificuldade e desafio de produzir o ritmo cadenciado dos pés, de forma precisa, juntamente com o deslocamento espacial, bem diferente do samba de roda baiano em que a improvisação nos pés é o grande diferencial de um bom sambista. Além disso, impressionou-me por saber que, na Mussuca, quase todas as mulheres, de qualquer idade, sabem fazer este samba. Aprender o Samba de Pareia virou um desafio. Como eu, bailarina tarimbada, em que o samba é uma das minhas principais performances, não conseguia fazer aquela combinação de sapateado, palmas e canto?

2.3 O ENCONTRO CULTURAL

Um mês após a minha contratação aconteceu nesta cidade um dos maiores encontros de cultura popular do país. Conceição (2014) descreve a importância deste festival, pois

reúne folclorista e artista de todo Brasil. Encontro Cultural além de possibilitar aos laranjeirenses acesso aos artistas promovido pela mídia televisiva é também o palco principal e maior divulgador das tradições culturais da cidade e da região. Pode-se dizer que é a vitrine das tradições não apenas de Laranjeiras, de Sergipe, mas de muitos outros estados do país. Além da divulgação este evento promove encontros de culturas e uma troca de experiência valiosa tanto para os realizadores quanto para os espectadores (CONCEIÇÃO, 2016, p. 79).

O Encontro de Laranjeiras acontece há 43 anos e participam quase todos os grupos de cultura popular de Sergipe, os quais saem em cortejo pelas ruas da cidade e se apresentam em lugares tradicionais do percurso: casa de D. Luiza, em frente da Igreja e em palcos construídos para esta grande festa. Durante o cortejo, as músicas tocadas pelos diferentes grupos revelam a efervescência da rua nestes dias de festa e, dentre esses sons, ouvi de longe o som dos tamancos marcados em marcha em uníssono. Mulheres, em sua maioria de meia

idade, com uma alegria contagiante, cantavam e dançavam ao comando de uma senhora negra, forte, de voz marcante e uma simpatia arrebatadora: era Dona Nadir. Essa experiência foi o que me seduziu, pela segunda vez, e eu fiquei o tempo todo lado a lado com as brincantes, de vestidos estampados, até o final do cortejo. Presenciei, também, a apresentação no palco.



Imagem 7: Foto de Mário Rezende na casa de Dona Luiza com Edeise, Nadir e Clécia.

Maria Nadir dos Santos nasceu em 06 de Janeiro de 1947, na Mussuca, em Laranjeiras-SE. É filha de Jose Paulino dos Santos e Maria Pureza dos Santos, ambos naturais do referido povoado. O convívio familiar, principalmente com seu pai José Paulino (mestre patrão⁴⁵ da dança do São Gonçalo), a iniciou no processo de formação cultural, que faz dela, hoje, mestra da cultura popular em Sergipe e uma das vozes mais marcantes do local, a tal ponto que canta nas duas manifestações de grande representatividade: O São Gonçalo⁴⁶ e o Samba de Pareia.

Voltando ao Encontro Cultural, passei por duas experiências muito diferentes. No cortejo, o contato com o público era direto, com muitas gargalhadas e abraços de reencontros. Em fileiras, faziam o sapateado do samba e andavam percorrendo a cidade. O som do sapateado parecia que era provocado por todos da festa de tão altas que ficavam as batidas do tamanco de madeira nas pedras do centro histórico de Laranjeiras. Já no palco, o grupo tentava reproduzir a dança do samba de pareia, como na comunidade da Mussuca, em círculo

⁴⁵ O personagem de liderança da dança de São Gonçalo que define a hora de começar e terminar dos jogos cênicos relacionados às músicas e movimentos dessa manifestação.

⁴⁶ O São Gonçalo é uma manifestação em homenagem ao Santo Católico de mesmo nome. Sua missão era chamar atenção de mulheres (prostitutas à espera de marinheiros) no cais para dançar conseguindo converter muitas delas. Na Mussuca, nesta manifestação dançam somente os homens.

e com toda sua complexidade coreográfica. Meio desengonçada, tentava imitar as senhoras, assim como a maioria do público, mas na condição de ‘forasteira’, sem muito sucesso. Esse acontecimento me impulsionou a pesquisar este samba, inicialmente de forma autônoma.

2.4 O SAMBA DE PAREIA

De acordo com Maria Betânia Brendle (2011), o Samba de Pareia (ou Parelha) é executado unicamente por mulheres, mas nem sempre foi assim. O samba antigamente era dançado também por homens e tinha um formato especial na sua execução no espaço. No Samba de Pareia ocorre, enquanto parte da coreografia, a troca de parceiros ou pares. De acordo com histórias contadas na comunidade da Mussuca, os casais ficavam bastante enciumados com esta troca de parceiros, chegando até a acontecer separação de alguns matrimônios. Assim, atualmente, só as mulheres dançam e os homens tocam.

A indumentária é composta por vestidos de saia rodada e armada com babados estampados muito coloridos. O tamanco de madeira é característico, assim como as batidas das mãos que marcam o ritmo das danças. Sua história está associada ao ciclo reprodutivo humano, mais especificamente ao nascimento das crianças da comunidade. Assim, quando uma criança vai nascer a família encomenda, quando pode, uma dança ao grupo. Segundo D. Nadir,

Meus bisavôs começou (sic) a comemorar o nascimento com o samba de pareia porque a primeira mulé (sic), na época que começou o samba, que ninguém sabe quando começou, nem o dia e nem o ano, tava de gravidez e era época de São João. E quando ela teve o bebê, não era ainda o dia de São João, mas como o bebê já tinha nascido deixou pra comemorar no dia vinte e quatro. E nisso ficou (Dona Nadir, em depoimento - SAMBA DE PARELHA, 2015, p. 2).

Apesar de nos diálogos com a comunidade e nos escritos existentes o Samba de Pareia não estar diretamente associado ao universo religioso, ele nos remete às referências culturais quilombolas⁴⁷, visto que a dança nessa região é relatada como surgida na época áurea dos engenhos de cana-de-açúcar. Em uma de suas hipóteses de surgimento, uma mulher da comunidade deu à luz a uma criança após a implementação da Lei do Ventre Livre (1871), no período junino (atualmente no dia de São João que se comemora o aniversário do Samba de

⁴⁷A maioria das manifestações culturais negras, ou manifestações afro-culturais, está relacionada à religiosidade de matrizes africanas, isso devido a uma memória afro referenciada que não separava em categorias o trabalho do lazer, do ensinar, do cultuar suas divindades. O samba de pareia é uma das poucas exceções, ao se relacionar com a religiosidade, apesar de seus participantes (a comunidade) terem seus cultos pessoais bem sustentados.

Pareia). O primeiro bebê livre nasceu. Assim, com tamancos de madeira, todos sambavam e rodavam em pareia, enquanto a banda tocava e cantava canções que falavam de libertação e de afirmação da cultura de seu povo. Ainda hoje quase sempre que nasce uma criança na Mussuca é comemorado com o Samba de Pareia durante o qual o objetivo é manifestar a alegria e apresentar a toda comunidade o seu mais novo integrante, finalizando o ciclo de celebração da fertilidade (SANTANA, 2008). Em um trecho da música relembra seu caráter junino:

Mas o samba de pareia
É samba de proteção
Samba de festa junina
Na noite de São João
(Música do samba de pareia)

Embora não tenha encontrado documentos que revelem exatamente a época e motivo de surgimento desta manifestação, o processo de construção histórica do local pode ajudar em algumas suposições, e uma delas é que o povoado da Mussuca foi historicamente ocupado por africanos escravizados fugidos dos engenhos de açúcar da região, que lá se fixaram e constituíram uma única etnia e clã familiar. Assim, o Samba de Pareia surge neste período e destaca na sua composição três elementos de relevância neste contexto: o nascimento, o tamanco e a festa. Tais elementos relacionam-se diretamente com símbolos de autonomia e liberdade, pois a criança nascia livre do regime escravocrata; os sapatos simbolizavam liberdade para os negros frente aos brancos; e os festejos (celebração), segundo Yvone Daniel (2017), são um dos princípios fundadores na cultura africana, necessário para permanecerem fortes, manterem o legado vivo, compreendendo que desta forma o presente se conecta ao passado na festa. Sobre esta última afirmação, Ligiero (2011), citando Fu-kiau, introduz o conceito de cantar, dançar e batucar para a cultura afro.

Fu-Kiau afirma que, quando alguém está tocando um atabaque ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada. O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos (LIGIERO, 2011, p. 135).

Desta forma, esta manifestação é uma ação de memória social de luta e resistência da cultura popular de Sergipe, uma história própria que é reconhecida e valorizada por toda

comunidade. O Samba de Pareia marca e reinventa a identidade, torce e refaz o tempo, ornamenta e remodela o corpo, conta as histórias, permite que se brinque com condutas repetidas, que se treine e ensaie que se apresente e represente tais condutas. Abaixo, tem outro trecho do samba que reforça estas afirmações e remete à ancestralidade não só familiar, mas também em relação às formas de subsistência da comunidade.

Sou filha de Seu Paulino
 Não nego meu natural
 Aqui dentro da Mussuca
 Sou de ligeira e beiral
 (Canção do samba de pareia, composta por D. Nadir)

Seu Paulino era Pai de D. Nadir, um dos principais mobilizadores culturais e compositores da Mussuca, e, nesta música, de autoria de Nadir, ela expressa o orgulho de ser filha de quem é, não negando de onde veio. No mesmo verso, relata suas qualidades pessoais relacionadas à agilidade de suas ações e principalmente à atividade de subsistência da comunidade, pois ser beiral quer dizer morar à beira-mar ou beira-rio e viver das atividades relacionadas à pesca. D. Nadir é uma excelente pescadora e, como dito, a Mussuca é um povoado de Laranjeiras localizado na microrregião do Vale do Rio Cotinguiba, sendo a pesca é umas das principais atividades econômicas da região.



Imagem 8: Foto de Edeise com Nadir pescando ostra no Rio Cotinguiba.

Em meio à minha mudança de morada (de Salvador para Aracaju), o conhecimento e a identificação com as novas formas de vida e as novas manifestações culturais, fui convidada para estar em um Samba de Pareia sem o aparato de espetacularização que é exigido nas participações de Encontros Culturais ou apresentações contratadas. Agora, iria não só conhecer a movimentação, mas visualizar o contexto social e histórico que permeia esta

manifestação, ou seja, experienciá-la da maneira mais próxima possível do cotidiano da Mussuca.

Lembrei-me de minha adolescência, quando saía com meu irmão para as quadras de ensaios dos blocos afro e me destacava dançando, fazendo surgir muitos convites das academias de dança para a profissionalização na área; não aceitava, porque tinha medo de tirar a naturalidade e diversão que aquele ato trazia, executado daquela forma e daquele jeito. Em minha cabeça, na época, não tinha melhor lugar para se aprender a dançar, no nosso caso dança de rua baiana, do que no meio do povo arriscando, me divertindo e não apenas imitando o movimento, mas sentindo a percussão, o cheiro, o sorriso, a brincadeira que aquele ambiente trazia.

Este fato me veio à memória exatamente porque teria a chance, talvez, de aprender este samba desafiador, auxiliada não apenas pela movimentação, mas pelo contexto cinestésico⁴⁸ que o local, as pessoas, a música, a comida, a descontração e todos os outros importantes símbolos ajudariam na construção de minha dança, do meu Samba de Pareia. Segundo Godard (2001), o efeito cinestésico tem uma relação direta com a gravidade, com o peso. Afirmando que quando um espectador assiste uma dança, dá uma sensação de que o seu peso se transporta para o corpo do bailarino, perdendo a noção do seu próprio peso e sem saber de exato quem se move, se ele ou o dançarino. O autor acredita que o olhar do espectador passa a ser diferente, pois a experiência do peso também é acionada, assim o movimento do outro coloca em jogo o movimento do observador. E, no caso de nossa experiência de campo com o samba, ultrapassa a influência do gesto, ou repetição do passo a passo, agora, também, pela influência do espaço, assim o aprendizado do Samba de Pareia, que não aconteceria automaticamente, mesmo eu sendo uma dançarina com alguns anos de experiência, viria sim, mas ao longo de minha imersão no ambiente, tomando contato com o cotidiano local daquela microrregião.

2.5 A COMUNIDADE E O PASSO DO SAMBA

De volta para a Mussuca, o contexto era o seguinte: no dia 10 de março de 2014 Ana Júlia completou 20 dias que veio ao mundo, a família da recém-nascida ofereceu um banquete

⁴⁸ O efeito cinestésico acontece quando: “a modificação e as intensidades do espaço corporal do dançarino, vão encontrar ressonância no corpo do espectador” (GODARD, 2001, p. 24). Neste caso, amplio o conceito de cinestesia referenciando a toda ambientação da experiência com o samba, pois o autor ainda “afirma a arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu comportamento gestural” (GODARD, 2001, p. 22).

à comunidade, neste caso, um tradicional cozido, com verduras e carnes variadas, muita bebida, a meladinha de arruda que não poderia faltar. Todos se organizaram de forma espontânea: as pessoas, chegando, primeiramente se dirigiam até a casa anfitriã para conhecer a recém-nascida e, em um lugar aberto, geralmente a frente da casa, aos poucos ia aglomerando gente na maior descontração e informalidade, bebendo, comendo e conversando. Os músicos se organizavam com seus os instrumentos (os principais: o tambor, o ganzá e a onça⁴⁹, mas neste dia tinha guitarra, surdo e timbau também) e, ao comando da voz de D. Nadir, começava o samba: *Vamos sambar de pareia, vamos sambar de pareia, vamos sambar de pareia, a menina sapateia.*

Esta experiência coincide como relato de Dumas (2016) sobre sua observação do samba de Pareia:

O samba dançado na frente da casa do recém-nascido acontece em roda e pelo coletivo de mulheres que o compõe. Sendo que neste dia de comemoração, ele é compartilhado por demais pessoas da comunidade e por quem mais deseja entrar na roda, incluindo os homens. Porém, há uma necessidade prévia de se compreender e aprender o movimento individual e a coreografia que se realiza coletivamente. De maneira informal, sem comandos estabelecidos de forma rígida, a música, a dança e a informalidade vão tomando conta do espaço ao ar livre destinado para a festa e, assim, o ambiente lúdico favorece o aprendizado e a execução dos passos e sons (DUMAS, 2016, p. 48).



Imagem 9: Foto de Alexandra Dumas com Ana Júlia e sua mãe no seu Samba de Pareia.

Todos, seguindo a ginga que a música proporcionava, começavam a marcar o ritmo com o sapateado timidamente, ainda sem nenhuma formação aparente. D. Nadir entoava os

⁴⁹ Instrumento que lembra uma cuíca, só que mais rustica.

cânticos e a comunidade respondia em coro. Crianças, adolescentes, adultos e senhoras, todas vestidas com roupas de festa, de acordo com cada geração, os tamancos não estavam presentes, mas todos estavam calçados e começaram a formar um círculo, cada uma chamando outra e, como que sem perceber, a dança começa. Entendi que todos que estavam em torno da roda também faziam parte da festa cantando e arriscando uns sapateados.

D. Nadir explica a disposição espacial do samba:

O samba de Pareia é quatro pessoas: quatro pra lá e quatro pra cá. Pra trocar o par tem que ser quatro pessoas: duas sambam aqui e duas sambam ali. Depois uma dupla passa pra lá e a outra passa pra cá. Aí troca o par. Aí por causa disso é pareia porque troca o par (DUMAS, 2016. p. 48).

A meu ver, para visualizar toda a lógica coreográfica, a dança precisa ser executada por no mínimo 3 casais⁵⁰ para conseguirmos enxergar um círculo. Mas quem sou eu para discutir com D. Nadir? Assim: dois casais, um de frente para o outro, começam a dançar em um ritmo que identifica este samba, as cantigas determinam a hora da pisada e, conseqüentemente, o ritmo é marcado nos pés, que geram um som alto, vibrante e harmonioso.

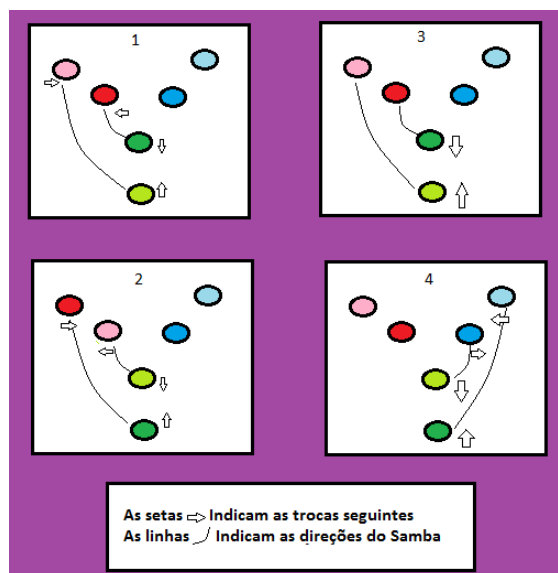


Figura 1: Jogo espacial do Samba de Pareia
Elaboração própria.

⁵⁰ Proponho no mínimo três casais, e não dois, porque quero trazer não apenas o jogo de movimento entre as casais que acontece sempre com quatro pessoas, mas o entendimento de roda, de círculo, que utilizando apenas dois casais não conseguimos visualizar.

Os casais têm uma coreografia que se repete geralmente em sentido anti-horário. Vou arriscar contar com 3 casais, o jogo é o seguinte: a primeira dupla samba de frente para a outra, ainda de frente elas cruzam espacialmente e repetem o compasso nos pés, retornam aos seus lugares e repetem mais uma vez o sapateado, a dupla da frente vira-se e repete este procedimento com a dupla seguinte. O casal anterior aguarda a chegada de sua parceira que vai percorrer a roda inteira, até chegar de novo sua vez de repetir o sapateado e os cruzamentos espaciais. A ideia é não errar tanto os tempos musicais propostos para os pés quanto os cruzamentos espaciais simultâneos durante a brincadeira. Caso aconteça o erro, uma boa gargalhada e a retomada dos passos é a solução.

Na roda, nestas celebrações, geralmente não entram pessoas de fora da comunidade, só quem dança são pessoas da Mussuca. Acredito que isso aconteça ainda devido à recente abertura da comunidade para visitantes. D. Nadir comenta sobre o funcionamento de entrada e saída da Mussuca em uma entrevista dada a Conceição (2014):

A maioria dos negos daqui era fugitivo das senzalas, com medo de sê pego no tempo da escravidão (...). Se fosse nêgo, podia sê donde fosse encaxava aqui. Ficava nos barracos, quem tinha condição fazia de barro, senão fazia de palha mesmo. E ficava no alto. Tinha o alto que chamava do finado Zé Augusto, tinha o que chamava Mãe bebem. Os brancos não butava a cara aqui, quem era doido de botá acará aqui? Os home ia pra entrada da Mussuca com as muié de foice, estrovenga, enxada, faca... Quando aqueles home queria entra pra sabe se tinha algum fugitivo da senzala, não entrava não. Não entrava nem branco e nem polícia. (...) Eu ainda arcansei. Se entrava caia no bacamarte (NADIR *apud* CONCEIÇÃO, 2014, p. 96).



Imagem 10: Foto da internet do Samba de Pareia em apresentação no palco.⁵¹

⁵¹ Apresentação do samba de Pareia, disponível em: <www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>, Acessado em 10 de maio de 2016.

Como falei anteriormente, o jogo coreográfico é em círculo no sentido anti-horário, as brincantes dançam em raios do círculo e os músicos ficam do lado de fora da roda. Esta é a principal coreografia do Samba de Pareia, mas existem variações e outras coreografias. A variação acontece quando o círculo está muito grande, assim não apenas dois casais começam a dançar, mas quatro casais em raios opostos. Nesta lógica, o tempo de espera para a chegada dos cruzamentos é muito menor e a roda não perde a continuidade da dança.

Existem também outras organizações espaciais neste samba, que variam de acordo com as músicas entoadas, estas acontecem geralmente no final da comemoração e exigem poucos jogos coreográficos. São as fileiras, na qual acontecem os cruzamentos de toda fila ou de casal em casal, as grandes rodas, em que, na coreografia, as brincantes marcam as toadas no lugar e, na hora dos refrãos, todas sapateiam no ritmo da pareia dançando ao mesmo tempo para o centro e para fora da roda, as chulas, que lembram o samba de roda baiano, na qual, aleatoriamente, um a um vai para o centro da roda. A voz da Mussuca, D. Nadir, sempre disposta a não deixar o samba parar, canta:

Não deixa o samba morrer
 Não deixa o samba acabar
 (Eu quero ver)
 O samba não pode morrer
 (Torna a sambar)
 O samba não pode acabar
 (Música do Samba de Parelha)

Observando algumas brincantes percebi que o sapateado acontece geralmente da seguinte forma. Para melhor aprendizado tenho duas regras, a primeira é considerarmos o número 1 o pé direito e o 2 o pé esquerdo; a segunda regra é: quando aparecer o número 2 duas vezes seguidas significa que o tempo da pisada é mais rápida, ficando assim: 1, 2-2,1,2-2, 1, 2, 1, 2 este é o compasso, que pode se repetir durante horas, pois a última pisada que será com o pé esquerdo e o início o pé direito, proporcionando a repetição da sequência de passos relatada sem truncar os pés. Ficando assim: 1, 2-2,1,2-2, 1, 2, 1, 2/1, 2-2,1,2-2, 1, 2, 1, 2/1, 2-2,1,2-2, 1, 2, 1, 2... até o dia raiar. O som proposto pelos pés e todo o contexto do samba me transferiam para outro estado de corpo, como afirma Ligiero (2011) quando fala do samba no Rio de Janeiro:

Fazer música com os pés é um convite para que os ancestrais venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento musical... É preciso saber dizer no pé! Esse é um conhecimento que pertence puramente à tradição oral do samba (LIGIERO, 2011, p. 142).

Os movimentos dos braços, cabeças, quadril ficam a cargo da experiência das brincantes e de sua predisposição para improvisar e mostrar todo o charme feminino da Mussuca. Eu, embevecida com tanta naturalidade, simpatia e, claro, de meladinha de arruda, arrisquei a dançar o Samba de Pareia, desta vez sem o compromisso de acertar, mas contagiada pelo ambiente e emocionada por compartilhar a felicidade da chegada de mais um integrante à “nossa” comunidade (a esta altura já me sentia parte do lugar). E não é que ele chegou? Isso, o Samba de Pareia chegou em mim. Digo chegou porque não eram tentativas de acerto ou entendimento da lógica matemática nas batidas dos pés e cruzamentos espaciais, foi simples: o ouvir, o cantar, o sorrir, o interagir e, quando dei por mim, já estava dançando, tive a sensação que já sabia fazer o samba.

A música é um importante meio de comunicação nas comunidades afro-brasileiras, ela vai de encontro a toda uma imposição hierárquica da literatura em que o aprendizado está limitado ao ler e escrever os símbolos do alfabeto. Devido à proibição dos negros escravizados a alfabetização, as estratégias de comunicação foram variadas. Assim, “a música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifônica linguística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos” (GILROY, 2001, 160).

A Música no Samba de Pareia acontece com o chamado (D. Nadir) e a resposta (comunidade da roda e da festa). Compreendo que a pergunta e resposta no Samba de Pareia constituem uma característica estética das músicas da diáspora negras, definida por Gilroy (2001) como antifonia. Segundo o autor, apresenta um sentido mais complexo do que um mero coro ao chamado. Esta é uma estratégia que promove o encontro com o outro, borrando as fronteiras entre os mesmos, construindo novas possibilidades de prazer em decorrência das conversas entre o eu/social/inacabado e o outro. Podemos encontrar este entendimento em vários encontros promovidos pelo Samba de Pareia, por exemplo: conversa de quem samba e os músicos, ou o outro (sua pareia), ou com os observadores curiosos, ou com toda a roda. São muitos os diálogos, é um processo reflexivo constante que nos remete ao entendimento de alteridade. Sobre essa relação entre alteridade e estética, Bião (1996) coloca que

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa (BIÃO, 1996, p. 15).

Estar na Mussuca naquele momento era como lembrar o entendimento de “inteireza” que a dança me trouxe, era lembrar e viver uma experiência tão profunda externada em movimento que não dava para distinguir a música, a dança, a expressão, a roda, entre outros. Uma experiência das múltiplas temporalidades integrantes e necessárias, entendendo o tempo atual como junção atemporal de passado e presente, uma experiência ancestral, e assim senti a certeza de que estava dançando, até então, o desafiador, cinestésico e agora corporificado Samba de Pareia.

2.6 A ANCESTRALIDADE E O TEMPO ESPIRALAR

A compreensão do que é ancestralidade dialoga com o entendimento de tempo e de espaço ancestral. Eduardo Oliveira fala que “ancestralidade é tempo difuso e espaço diluído” (OLIVEIRA, 2003, p. 245), este tempo não é linear, é um tempo que se recria, crivado de inúmeras identidades. Segundo Lêda Maria Martins, o conceito de tempo espiralar corrobora estas sensações e pensamentos, pois

O tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, correlacionados (MARTINS, 2000, p. 79).

O entendimento de tempo espiralar de Martins (2000) também não passa pela visão linear, ocidental, em setas, que separa presente, passado e futuro. Esta última se alimenta da visão mercantilista do ser humano, o enxergando como mão de obra e não como sujeito. Pressupõe-se, no tempo espiralar, elos que proporcionam a presentificação. No momento da celebração traz a possibilidade de habitarem numa mesma sincronia presente, passado e futuro materialmente. Onde estamos, aqueles que nos constituíram estão, aqueles que vão nascer também estão; a ideia de um presente não apartado, mas constituído. Celebrar a ancestralidade é experimentar a presença do antepassado constituindo a si mesmo, em todos os tempos em que estamos.

Celebrar a ancestralidade não está diretamente relacionado a questões religiosas, mas sim ao entendimento de identidade coletiva da comunidade. Ao reviver práticas que as fazem

permanecer, dialogar e se entender um coletivo, acionamos este tempo espiral, ancestral. Assim, o Samba de Pareia é uma forma de presentificação dos integrantes da comunidade da Mussuca.

A teia de conexões, de informações com as que o corpo interage no momento de uma experiência ancestral/comunitária é a principal forma de construção de conhecimento proposto pela cultura de matrizes africanas. O Corpo é a memória dinâmica de mitos e ritos tradicionais utilizados como construtores de identidade e resistência, é a unidade mínima para qualquer aprendizagem e a unidade máxima para qualquer experiência (OLIVEIRA, 2007). Além de seu papel de existir como ser único, o corpo na comunidade é integrado, a comunidade também é considerada corpo, ou seja, uma vez que afeta a um de seus componentes, afeta a todos. “Na Mussuca, todo mundo é parente”, diz D. Nadir. Esta ideia de família extensa, solidariedade, fortalecimento individual e de grupo faz com que o sujeito seja importante porque é parte de um todo, de uma rede de relações sociais, e sua singularidade é construída no coletivo.

É característica comum das culturas afro-brasileiras tanto o princípio da inclusão quanto o da complementariedade. A inclusão é considerada a capacidade de adaptação e transformação do meio geralmente hostil, é um diálogo dos seus conhecimentos com o que já existe, é o cruzamento dos saberes para melhor convivência e reexistência da cultura negra. Vemos, quase sempre, este princípio hoje na Mussuca, em especial em algumas ações do Samba de Pareia, como, por exemplo: o acolhimento aos turistas que, há pouco tempo, eram indesejados devido ao fator histórico de agressividade aos habitantes locais, mas, pouco a pouco, foram fazendo parte do ambiente da comunidade. Outra identificação da inclusão é o compartilhar: no Samba de Pareia, todo mundo bebe, todo mundo come, todos fazem parte da festa, inclusive os que já morreram; afinal, quem não joga um gole no chão antes de beber sua meladinha?

A ideia da complementariedade é que nada existe sozinho. Neste sentido, perceber o chão de terra e areia, o sol e, posteriormente, o sereno na pele, os olhares inicialmente de estranhamento e em seguida de acolhimento, a gentileza de um anfitrião que se identifica com quem chega, a felicidade festiva regada ao som percussivo, o ritmo pulsando interna e externamente, de uma forma tão integrada que não se entendia direito quem comandava as batidas percussivas, se eram os músicos ou os corpos dos brincantes, a bebida, a comida, o suor que escorria por consequência de uma euforia construída e vivenciada em grupo, a experiência, simplicidade e traquejo das senhoras dançando e cantando contrastando com a efervescência das jovens brincantes, com o prazer de alimentar seus costumes e os

ensinamentos que aconteciam direta (com a explicação dos mais velhos) ou indiretamente (com a observação, repetição e compreensão dos mais novos regados de influências dos tempos atuais) é perceber a ideia de complementariedade.

Acredito que, como afirma Eduardo Oliveira (2003), este é um processo de aprendizagem que se constrói com o entendimento da uma lógica ancestral, que acontece com a experiência múltipla, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abrir para uma polivalência dos sentidos. Dizendo: “O corpo é um texto aberto para a leitura de quem o vê. E o escritor é a comunidade. portanto meu corpo não é meu, mas um texto coletivo, mas não alisado. Pelo contrário: será sempre cheio de sinais, símbolos e marcas” (OLIVEIRA, 2007, p. 124).

O entendimento do corpo como ancestral é importante porque passamos a perceber o corpo como sujeito. A consciência do corpo ancestral passa por um entendimento de si e de suas relações em que pessoas, lugares, coisas, situações etc. fazem parte dessa percepção. As abstrações do corpo, como os sentimentos, as experiências, as vivências, os improvisos, fazem parte, também, de seu conhecimento. Não seria um corpo preparado com exclusividade para o mercado de trabalho, que é visto como uma máquina, onde os estímulos externos, os seus fenômenos mentais e físicos o resumem; mas um corpo que se entende inteiro, neste pensamento ancestral, assume-se a ideia da mente corporificada e que tudo está conectado com o mundo visível e invisível. O presente, o passado e o futuro acontecem ao mesmo tempo, o corpo é o lugar da encruzilhada, é um saber de organizações cosmogônicas e cosmológicas⁵².

2.7 RELAÇÕES CORPO NA PESQUISA DE CAMPO

Foi no dia 13 de abril que tive minha segunda experiência comunitária no Samba de Pareia. Diferente da primeira vez, quando cheguei, todo o ritual já estava instalado e o samba “comendo solto”. Apesar de já ter passado por esta experiência, percebi que o ambiente, sempre muito festivo, estava mais calmo, sublime, ou seria meu olhar que, já um pouco mais acostumado com a comunidade e com o ritual, beirava o encantamento e buscava absorver o

⁵²As cosmologias e cosmogonias estão relacionadas respectivamente ao entendimento do funcionamento do universo, o cosmo e a forma de explicação e existência do mesmo. Quando relaciono estas reflexões à cultura africana, associo a cosmologia ao entendimento do princípio de complementariedade, muito discutido nesta dissertação, em que tudo se interliga, ou seja, vida social, espiritual, afetiva, material estão integradas e estes homens e mulheres a vivenciam como um todo. Ao referenciar as cosmogonias, associo as mitologias africanas que explicam o surgimento do mundo. O mito é a síntese da cosmogonia que dá significado à cultura em que está inserida.

máximo de detalhes externos? Sinceramente, não consigo decifrar, mas o canavial, o céu que mudava de cor variando pelos tons azuis, laranja e magenta até chegar a noite escura, as casas que cercavam o terreno batido, palco de nosso segundo ritual, foram de fundamental importância, naquela tarde, para perceber novas imagens e sensações.

Do alto, já avistávamos a roda de mulheres, apesar do bater compassado dos pés no chão, era tão próprio que, de longe, pareciam que estavam flutuando. As crianças, muito mais presentes desta vez, tinham até uma roda própria. Divertiam-se e riam com os mais velhos, buscando destes um olhar de aprovação aos seus sapateados, mas quando percebiam que não estavam sendo observadas dançavam com a segurança, pelo menos era o que demonstravam para a outra parceira, de uma experiente brincante. Glória Moura (2007), em sua proposta pedagógica de educação quilombola, ao falar da participação infantil, afirma que

As crianças aprendem porque participam de todas as atividades: nas danças nos cânticos na arrumação do ambiente na seleção das roupas, ou seja, desde a preparação da festa até o momento de sua finalização. Todo o processo é participativo e as crianças e os jovens querem tomar parte nos rituais porque eles fazem parte de sua vivência e reafirmam a noção de pertencimento àquela comunidade. Este processo de aprendizado acontece por observação, experimentação e crença nos símbolos constituídos socialmente que é transmitido para o inconsciente coletivo da comunidade ligando eles, significados e conteúdos simbólicos do passado e do presente (MOURA, 2007 *apud* BRENDELE, 2011, p. 15).



Imagem 11: Foto de Edeise das crianças da comunidade, dançando o Samba de Pareia

Tudo parecia mais encantador: os músicos tocavam de olhos fechados e sorrindo, como se uma onda de prazer tivesse tomado os seus corpos com a ação de tocar. A roda do samba, um pouco menor, muito mais definida e fechada, percebia um momento muito íntimo entre os seus. O conceito de roda que Amoroso (2009) constrói em sua fala dialoga com esta

visão do samba. Ela explica que a roda, nas culturas afro-brasileiras, é um espaço de deslocamento, um local onde vemos todos os participantes com igual importância, é um ambiente íntimo e comum, em que a reinvenção da memória é construída pelo corpo. Assim, afirma que:

A roda é o local da cultura popular, que agrega, que coloca o corpo em contato estético com o outro e que permite o compartilhamento de interpretações entre estes corpos... A roda é um espaço sagrado e ao mesmo tempo festivo da cultura. Ela, anterior ao samba, é lugar do samba, é a casa onde ele nasceu e vive, agregando e promovendo o compartilhamento de sensações, reflexões, emoções (AMOROSO, 2009, p. 139-140).

A simbolização da movimentação do Samba de Pareia, na roda, que exige durante sua execução um giro (não completo) no eixo e o giro no sentido anti-horário da roda, faz cada vez mais sentido o seu entendimento como uma dança ancestral, pois girar no eixo, para a religião de matrizes africanas, representa uma volta ao passado, girar em sentido anti-horário promove a unidade entre os mundos, no sentido de ir e voltar além do tempo.



Imagem 12: Foto retirada da internet de Dona Nadir e a roda do Samba de Pareia.

As danças populares de origem afro-brasileira realçam as identidades profundas que marcam milenarmente formas de sociabilidade, as cosmogonias, as linguagens e valores transcendentais de distintos povos, suas dinâmicas territoriais, instituições, visões de mundo, patrimônios civilizatórios, elaborações emocionais, gênese da criatividade, são importante legado para a humanidade que inunda a poesia do existir (LUZ, 2003). Considerando identidade um processo contínuo de construção de valores capazes de nos fornecer elementos para que as pessoas se reconheçam como iguais e diferentes, Hall (2005) afirma que

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (HALL, 2005, p. 39).

A reflexão sobre a construção identitária no Brasil, neste caso particular a sergipana, especificamente a laranjeirense e, posteriormente, mussuquense, contextualizada a partir do fenômeno do Samba de Pareia da Mussuca, marca de afirmação cultural de um povo, em que elementos da estética deste samba, como a musicalidade, o espaço e a antifonia no corpo do samba, o constituem como uma manifestação reexistente da diáspora negra que necessita de conhecimentos próprios, locais para serem executados e compreendidos.

Mas isso não quer dizer que este samba ancestral fique congelado no passado, sem mudanças. Esta manifestação é viva e apresenta constantes pequenas alterações com o tempo, pois dialoga regularmente com outros espaços, músicas, pessoas e grupos, principalmente nas apresentações fora da comunidade; as novas tecnologias, também vivenciadas na contemporaneidade, fazem parte do cotidiano da Mussuca; os visitantes que sempre aparecem na localidade trazem novidades que compartilham com os nativos; estes são alguns dos exemplos que podem influenciar na mudança do contexto e conseqüentemente nas identidades do Samba de Pareia, compreendendo que esta alteração acontece respeitando o tempo ancestral, e talvez nas preservações de alguns princípios que identifiquem o samba como o Samba de Pareia da Mussuca, como por exemplo: a pareia, o ritmo, a roda etc.

Essa reflexão, juntamente com o entendimento de um tempo não linear, em que cada evento tem a sua duração e maturação, proporciona a percepção de que o samba é epistemologia simbólica profunda que só o convívio, a experiência do cotidiano, o frequentar das visitas, além dos estudos bibliográficos e históricos da região, podem nos embasar para compreender e executar este samba de reexistência negra, este samba de experiência ancestral, o Samba de Pareia. Como resistência, D. Nadir canta:

Escorrego não é queda,
É jeito que o corpo dá,
Se eu cai eu me alevanto,
Só se a vida me faltar,
(Música do Samba de Pareia)

Vivenciar Samba de Pareia em suas variadas formas de estar no mundo (no cortejo, nos palcos e na comunidade) confirmou a importância das relações humanas e comunitárias na sustentação de eventos e aprendizados coletivos. As conversas informais, o contato com os preparativos, o café entre uma tarefa e outra, o subir e o descer das ladeiras da comunidade, a observação e a experimentação aguçam o entendimento de pertencimento expressado nas apresentações do samba.

A complexidade que uma cultura local apresenta é necessária para a ampliação e a afirmação da existência da diversidade humana. Experimentar outras tendências e perspectivas entendidas como identidades coletivas declara a necessidade de reconhecer saberes distintos dos conhecimentos hegemônicos que desprezam outros entendimentos civilizatórios. Pesquisar este samba reafirma a necessidade de outras compreensões de mundos para o entendimento da alteridade. O Samba de Pareia traz em seu legado princípios fundadores próprios que o fazem único na maneira de existir, por mais que existam semelhanças com outras manifestações culturais, possui sua característica particular e que o faz entender como único.

O contato com a comunidade da Mussuca transborda o entendimento do Samba de Pareia como modo e forma compreendidos exclusivamente de movimento. A experiência com a convivência atravessa “narrativas sobre os princípios fundadores das comunidades, tradições, a transcendência do viver, a importância do corpo comunitário, as estratégias de continuidade da herança cultural dos antepassados” (LUZ, 1992 p. 77). De forma a compreender o encontro com Samba de Pareia uma experiência ancestral.

As vivências com o samba em seu cotidiano me fizeram perceber e refletir sobre alguns entendimentos de minha vida, principalmente um mencionado no primeiro capítulo a respeito das possíveis interpretações da frase “jogamos no mesmo time”, associando, diretamente, a obrigatória relação com o outro e com o contexto para existir, afinal o Samba de Pareia só acontece em par e é uma manifestação exclusiva da comunidade da Mussuca. Neste lugar, também reencontrei minha dança e despertei outras possibilidades de movimento, que quase sempre foram perpassadas pelas influências afro-brasileiras, em que a percussão, a roda, o canto, o sapateado são indicadores dessa influência, mas agora o contexto, o cheiro, o solo, o afeto passam a ser também indicadores dessa manifestação e de minha dança. Estar na Mussuca me proporcionou uma imersão no campo cenestésico com o Samba de Pareia que fez do meu corpo a encruzilhada dessas sensações e processos pessoais de uma dança popular afro-brasileira.

3

EU QUERO VER, O SAMBA NÃO PODE MORRER



3 EU QUERO VER, O SAMBA NÃO PODE MORRER: SAMBA DE PAREIA DE CÁ PARA LÁ⁵³ - QUESTÕES E PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

(Torna a sambar)
O samba não pode acabar
Não deixa o samba morrer
Não deixa o samba acabar
(Eu quero ver)
O samba não pode morrer
(Música do Samba de Pareia)

A proposta artística e pedagógica, que se pretende enquanto processo criativo, descrita no decorrer dessa dissertação busca um diálogo da Universidade com a manifestação popular do Samba de Pareia. Em seus mergulhos etnográficos⁵⁴ (pesquisa de campo, pesquisa audiovisual e entrevistas) destacam-se princípios afro-referenciados a partir da manifestação estudada, estimulando processos que partem da interpretação e proposta do professor, chamados aqui de “tradução”, e das experimentações em sala pelos alunos, que chamo de “encruzilhadas em dança” (estes conceitos serão melhor descritos logo mais abaixo). Ou seja, o contato com o campo fez selecionar alguns disparadores criativos afro-referenciados, como a ancestralidade, o ritmo, o chão, entre outros; estes despertaram propostas de investigação (traduções), como a pesquisa sobre seu nascimento, a percussão corporal, o dançar em diferentes tipos de solo, entre outros; que reverberaram em ações e sensações de forma variadas, em sala de aula, nos diferentes alunos (encruzilhadas em dança), como um movimento introspectivo devido a uma maior aproximação com pais, descobrir um ritmo interno associando ao ritmo do samba, trazer outras possibilidades de dança se adequando ao chão experimentado, entre outros.

Esta investigação assume a prática como pesquisa associada a procedimentos etnográficos, chamando esses processos de bricolagem metodológica, definida por Fortin (2009) como:

a integração dos elementos vindos dos horizontes múltiplos, o que está longe de ser um sincretismo efetuado simplesmente por comodidade. Os empréstimos são aqui pertinentemente integrados a uma finalidade particular que, muitas vezes, pelos pesquisadores em arte, toma a forma de uma análise reflexiva da prática de campo (FORTIN, 2009, p. 85).

⁵³ Cá pra lá: da Mussuca para a sala de aula, da sala para os congressos, do trânsito e tradução da pesquisa nos ambientes da Academia.

⁵⁴ Herdo da etnografia os procedimentos metodológicos de pesquisa de campo e não o modo de análise, minha proposta não tem como objetivo uma fidelidade descritiva, mas sim uma tradução para a dança.

A necessidade das distintas abordagens metodológicas foi descoberta durante as ações de “tradução” e “encruzilhadas em dança” propostas e experimentadas, respectivamente, em sala de aula. Durante a experiência, reorganizavam-se argumentos e reflexões revelando novas possibilidades de ações para a pesquisa. A prática como pesquisa é vista aqui como a criação de saberes a partir da ação do professor, juntamente com os conhecimentos específicos experimentados dos alunos, em que a relação ação/reflexão do processo promove novos saberes, ou seja, a prática pedagógica que revela outras epistemologias. Dessa forma, “a epistemologia da prática busca o reconhecimento de um saber oriundo, mobilizado e reconstruído nas práticas docentes... Saberes subjetivos que se objetivam na ação” (D'ÁVILA, 2006, p. 39).

O uso dos princípios da etnografia aparece nesse processo através da pesquisa de campo, vivências, observações e pesquisa no processo de filmagem do documentário de D. Nadir⁵⁵. Esses processos etnográficos contribuíram para a reflexão contextualizada do Samba de Pareia, de forma a promover “traduções” e, conseqüentemente, “encruzilhadas em dança” que proporcionassem o andamento da pesquisa em coerência aos anseios da pesquisadora.

Neste início de capítulo, os termos *tradução* e *encruzilhadas em dança* apareceram sempre entre aspas, pois tínhamos que refletir sobre esses conceitos para continuarmos nosso mergulho metodológico. Encruzilhada é um conceito defendido por Lêda Maria Martins, pesquisadora do Congado do Reinado de Jatobá, em Minas Gerais, a qual aponta que “as culturas negras que matizaram os territórios americanos [...] evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram” (MARTINS, 1997, p. 26). Percebe-se, nessa ação, um dos princípios civilizatórios africanos, conhecido como inclusão, já citado no capítulo anterior, que apresenta, na sua interpretação, a capacidade de adaptação da civilização africana ao meio hostil, trazendo mudanças e transformações deste meio com os saberes africanos. O termo encruzilhada, ela resume:

utilizado como operador conceitual, oferecemos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registro, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos (MARTINS, 1997, p. 29).

Nesse sentido, o cruzamento/encruzilhada torna-se o lugar de novas possibilidades, a

⁵⁵ O Doc é de Alexandra Dumas, tem 26 min e será mais bem detalhado ao longo deste capítulo.

partir dos variados encontros de fluxos culturais. Essas possibilidades não são fixas, pois se recriam dialogicamente com os encontros e reencontros de possíveis culturas. Trago este conceito afro referenciado para esta pesquisa com uma compreensão pós-colonial na medida em que não apresenta uma supremacia entre as culturas cruzadas, antes, sim, uma readaptação e complementaridade, nem sempre organizada de forma amistosa, mas na intenção de promover uma horizontalidade desses saberes culturais.

Proponho compreender as encruzilhadas na dança como um espaço para reflexão, no fluxo das informações no corpo dos alunos, da cultura popular para a cultura universitária da dança. Assim, metodologicamente, nesta pesquisa, considero os processos cruzados ou encruzilhados aqueles que passaram pelos fluxos da prática em sala de aula, promovendo novas possibilidades de dança afro centrada.

A tradução⁵⁶ apresenta-se enquanto reflexão crítica com o Samba de Pareia, promovendo artefatos e disparadores pensados e repensados para a sala de aula. As traduções são as ideias propostas pelo docente, ainda não experienciadas em sala, geralmente despertadas durante os processos etnográficos de pesquisa.

Resumindo, esta proposta parte da pesquisa de campo (princípios etnográficos), que desperta disparadores criativos, que se tornam propostas de pesquisa do professor (traduções), que são experimentadas pelos alunos (encruzilhadas em dança), que podem ser revistas, reorganizadas em novas propostas (traduções), que podem ser re-experimentadas em outras perspectivas (encruzilhadas em dança), e este processo de revisão de propostas, experimentações, análise, reflexão, experimentação (prática como pesquisa) traz novas possibilidades de saber.

3.1 PESQUISA DE CAMPO: PISANDO NO CHÃO⁵⁷ DO SAMBA DE PAREIA

As idas iniciais ao campo aconteciam de forma espontânea, sem pretensão de pesquisa. Estavam relacionadas, primeiramente, à identificação pessoal com a cultura local e à simpatia com D. Nadir, e, posteriormente, com a facilidade de acesso devido à minha relação

⁵⁶ Usa-se o termo tradução, nesta dissertação, no sentido literal da palavra, como: exprimir ou interpretar o que está querendo se comunicar. Não foi utilizado um autor específico, pois o sentido do uso cotidiano da palavra, abarca o propósito da dissertação.

⁵⁷ O entendimento do chão, como reflexão para disparadores de criação, aparece com base no autor André Lepecki em seu artigo Corpo Colonizado e será desenvolvido nessa dissertação no próximo capítulo no item 4.1.3 Chão.

com Alexandra Dumas⁵⁸ (Xanda), amiga com quem morava e que já frequentava a Mussuca há mais de 3 anos. Em conversas informais com Xanda ela falava que se sentia em casa na Mussuca e lá era o seu refúgio quando estava com muita saudade de seus familiares. Eu, recém-chegada a Sergipe, estava curiosa e também buscando refúgios acolhedores. Ela tinha razão. A Mussuca passou a ser, também, meu lugar preferido em Sergipe.

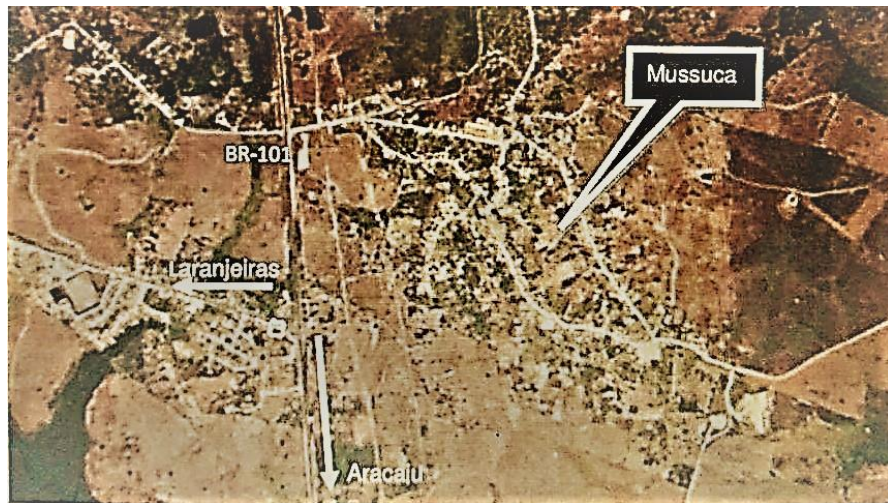


Imagem 13: Localização da Mussuca em relação a Laranjeiras e Aracaju

Trabalhávamos em Laranjeiras, o que facilitava também nossos almoços e visitas constantes à comunidade, independente de acontecimentos festivos. Nestas idas e vindas percebi que muitos pesquisadores, de várias localidades do Brasil, visitavam D. Nadir e ela carinhosamente os recebia, convincentemente *falava bonito* sobre os festejos, sempre regada com uma cervejinha e, às vezes, com um prato de camarão no bar de D. Marli.

Eu observava a postura dos forasteiros que apresentavam, em sua maioria, um carinho especial com D. Nadir e retornavam de tempos em tempos, mas não tive a sorte de ver mostras, ou livros, ou dissertações entregues a Nadir como contrapartida de suas pesquisas na comunidade. Isso, de alguma forma, me incomodava, pois, a esta altura, já apaixonada pela realidade local, pensava na possibilidade de pesquisar o Samba de Pareia academicamente e, no compromisso ético em todo processo, estava incluso o retorno à comunidade. Observava, também, a postura de Nadir que, já treinada pelos constantes assédios e empoderada como uma das principais representantes da cultura popular em Sergipe, *respondia bonito*, sem nenhum tipo de fragilidade, a todas as perguntas. Gostava do que via, mas queria conhecer

⁵⁸ Pós-Doutora em Cultura Lusófona/Letras pela Université Paris-Ouest Nanterre. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia/Université Paris Ouest – Nanterre. Professora do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Fundadora e Coordenadora do PPGCult – Programa de Pós Graduação em Culturas Populares/ UFS

não só as respostas bonitas, queria saber mais, talvez também das fragilidades, dos cheiros, das danças, do toque, do lazer etc.

Sempre em contato com Nadir e, conseqüentemente, com os acontecimentos da Mussuca, o convívio com a realidade local passou a fazer parte também de meu convívio, estimulando a concretização do Samba de Pareia ser meu Sujeito-Objeto de pesquisa acadêmica. Atenta aos princípios de uma pesquisa etnográfica, que respeitasse a comunidade e a minha realidade atribulada relacionada ao ensino acadêmico na UFS, aos vínculos afetivos (família, amigos), culturais e educacionais no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) em Salvador, busquei aproveitar e participar ao máximo das conversas com os mais velhos, das “visitas” do samba, dos almoços regulares na comunidade e dos bate-papos com Nadir, com o intuito de compensar as minhas faltas, mas não ausências, na comunidade quando as atribuições exigiam minha presença.

Essa ação atende a um dos procedimentos da etnografia, quando se refere à coleta das informações para a pesquisa, afirmando que esta “... não consiste apenas em coletar, através de um método estritamente indutivo, uma grande quantidade de informações, mas em *impregnar-se dos temas* obsessivos de uma sociedade, de seus ideais, de suas angústias” (LAPLANTINI, 2003, p. 121) (grifo nosso). Para que tal situação acontecesse seria necessário dar uma atenção especial a ações cotidianas, habituais, inicialmente consideradas simples e, talvez, não tão importantes para a comunidade científica tradicional, mas que revela o Sujeito-Objeto como único, com suas particularidades e ações específicas.



Imagem 14: Foto de Alexandra, conversa informal com D. Antonieta sobre os costumes antigos da comunidade.

Assim, nesse convívio intenso, passei a perceber relações mais sensíveis que faziam parte da construção do samba e só a experiência no campo de pesquisa poderia revelar, como por exemplo, os processos de transmissão do samba. Nadir conta que seu pai, mestre Zé Paulinho, levava ela e irmãos desde nova às festas e rituais de celebração na Mussuca e ela afirma:

Ele me ensinou dessa forma: quando não tinha uma promessa, ele assentava com os filhos todos e fazia aquela roda ali de filhos ele pegava a cantar com a gente, a gente aprendendo ali, ele cantava com a gente. Oi essa música é essa, essa música é essa. Vocês têm que cantar nesse ritmo, entendeu? E ali nós fomos aprendendo (NADIR DEPOIMENTO *apud* DUMAS, 2015).

Nas conversas a lembrança de seu pai sempre vinha com um leve sorriso no rosto, demonstrando saudade, orgulho de ser multiplicadora de seus ensinamentos. Atualmente, Nadir leva Naty, sua sobrinha neta, para todos os eventos do Samba e a exhibe pedindo para cantar ou dançar algum trecho das músicas do Samba de Pareia. Parece que Naty, futuramente, será uma das responsáveis pela continuidade cultural da Mussuca.



Imagem 15: Foto de Tayguara com Naty vestida de baianinha no encontro cultural 2015.

As reflexões sobre o entendimento de ancestralidade passavam a ser mais presentes

nessa convivência, percebendo sua presença desde a sobrevivência da manifestação cultural, as histórias de lutas de resistência quilombola, os processos de aprendizagem familiar e comunitário até as interpretações pessoais como o nascimento, motivo do samba permanecer, ser um símbolo de continuidade. Nesta mesma linha de pensamento, o termo pareia, compreendendo filosoficamente, pode trazer a ideia de interdependência do outro para existir, já que no Samba de Pareia você nunca pode entrar sozinho na roda, só em par. Essas reflexões sobre ancestralidade alimentaram os processos de tradução do Samba de Pareia em sala de aula, com o despertar dos aspectos simbólicos relacionados a pesquisas sobre o seu nascimento e a necessária convivência com o outro.

3.2 UM JEITO DIFERENTE DE ESTAR NO CAMPO: O DOCUMENTÁRIO NADIR NA MUSSUCA

A pesquisadora Alexandra Dumas, que já tinha um acervo pessoal vasto, pois, despretensiosamente, desde 2011 já gravava e fotografava as manifestações locais, e teve um projeto selecionado no edital da PROEXT/PROPESQ – UFPE 2013 – Preservação e Acesso dos Bens do Patrimônio Afro-Brasileiro e, sabendo de meu interesse com o Samba de Pareia, me convidou para integrar a equipe de produção e pesquisa do Documentário “Memórias da Mussuca: Quilombos (em)cantos de Dona Nadir”.



Figura 2: Capa do Documentário⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=eG-X3Cx77iw&t=43s>.

Em reuniões iniciais de pré-produção tínhamos acordado por um documentário responsável, sensível, longe da lógica capitalista de produção, comprometido com a cultura popular, com a estética afro-brasileira e com um entendimento etnográfico. Esse convite me deixou mais próxima do meu Sujeito-Objeto de pesquisa e mergulhada em seus ritmos, cheiros e afetos. O encontro com a Mussuca, com Nadir e com o samba parte de um envolvimento sensorial, uma troca dialógica, degustada e ampliada de forma devagar e constante. Coincidindo com o entendimento de Clifford (2008):

O trabalho de campo não pode aparecer fundamentalmente como um processo cumulativo de coletar “experiências” ou de “aprendizado” cultural por um sujeito autônomo. Ele deve, antes, ser visto como um encontro historicamente contingente, não controlado e dialógico, envolvendo, em alguma medida, tanto o conflito quanto a colaboração na produção de textos (CLIFFORD, 2008, p. 203).

Um anônimo não conheceria as minúcias na comunidade. O pesquisador vive uma relação com os seus interlocutores de tal forma que esta experiência é parte viva de sua pesquisa, experiência de corpo, no corpo, “no campo, tudo deve ser observado, anotado, vivido, mesmo que não diga respeito diretamente ao assunto que pretendemos estudar” (LAPLANTINI, 2003, p. 129). Assim, a abordagem dos entrevistados, dos eventos, das situações diárias da comunidade para o documentário não se restringia exclusivamente ao personagem principal, mas a uma rede densa de informações que constituía a totalidade desse sujeito, nesse caso D. Nadir.

Acompanhei quase todas as etapas da realização do documentário, estando de fora apenas do processo de edição. Partindo do objetivo que contemplava nossas aspirações e as intenções do edital diretamente relacionado ao reconhecimento e valorização da cultura Afro Brasileira, foi definido, em poucas reuniões, o roteiro de gravação que identificava as cenas, sua ação e seu objetivo. Mas, antes de qualquer ação, conversamos com Nadir sobre o projeto, as pretensões, o calendário de filmagem e o retorno à comunidade, concomitantemente, seguindo os princípios da ética etnográfica.

O resultado do trabalho ficou dessa forma, cenas: 1) Mussuca – Moradores da Mussuca contando sua história e memória Quilombola e relatando o que eles acham de Nadir, o objetivo era contextualizar o vídeo na cultura afro-brasileira; 2) Biografia – Conversa com irmãos, filhos e fazer uma pesquisa documental sobre os pais de Nadir, o objetivo era conhecer o contexto familiar e formação cultural de nossa protagonista; 3) Religião – Diálogo com Nadir sobre suas experiências do passado religioso, principalmente, com seu pai e sua

atual influência de forma a identificar sua formação religiosa; e 4) As várias faces de Nadir – Participante do Samba de Pareia, Reisado e São Gonçalo, era importante compreender sua potência artístico/cultural e a postura cênica nas diferentes manifestações.



Imagem 16: Foto de Jabar com Edeise, Nadir e Alexandra (nos chifrinhos) no intervalo de gravação.

A segunda etapa se relacionava ao contrato da equipe de filmagem e som. Logo após foram definidos os dias de gravação que, por motivos estratégicos, a maioria das imagens foi extraída no período do Encontro Cultural de 2015. E assim, entre os meses de julho de 2014 até janeiro de 2015, conversamos com muitos moradores da Mussuca, conhecemos outros irmãos de Nadir que nos relataram novos fatos e histórias, compreendemos melhor as referências religiosas de nossa protagonista, enfim, uma experiência única que só o contato mais próximo, a cachacinha no bar de seu Manuca e uma pescaria no mangue do Rio Cotinguiba poderiam nos proporcionar.



Imagem 17: Foto Edeise. Equipe de produção: Edeise, Alexandra, Ana, Jabar e Nadir, no dia 06 de janeiro de 2015, dia de aniversário de Nadir.

Com essa aproximação as possibilidades de processos de tradução se ampliaram, um exemplo foi observar e sentir as subidas e descidas da Mussuca, os tipos de solos onde acontecia o samba de pareia como os chãos de pedra, os espaços de terra batida, o concreto da quadra de esportes etc. Estive atenta, também, às gravações no mangue, viver a experiência de andar no chão de lama trouxe mais possibilidades de ressignificação do solo para o processo de tradução, como a dificuldade de locomoção, a resistência para continuar andando e o esforço para permanecer em pé. Essa interpretação trouxe o entendimento, a essa altura simbólicos/corporais, de que o peso do corpo e o chão no qual executamos nossas ações são relevantes no processo de tradução. Ou seja, o que Fortin (2009) nomeia de dados etnográficos de Dança.

Os processos relacionados ao afeto e ao cuidado, experienciados na pesquisa de campo em que a interpretação simbólica/filosófica do termo pareia foi despertada, foram também ressignificados com as vivências do documentário, ampliando outras possibilidades de tradução, de forma que se tornou uma prerrogativa, passando a fazer parte de todas as minhas salas de aulas, não só nos laboratórios ou nas classes que tinham uma relação direta com a pesquisa do Samba, mas em todas as disciplinas que ministrava. A ideia do cuidar do outro passou a fazer parte necessariamente de nosso processo de aprendizagem, compreendendo que todos cresceriam juntos com essa ação. Acho que a frase de meu pai (*jogamos no mesmo time*) passou, de fato, a ser um princípio nas atividades de classe.

O lançamento do documentário foi em 31 de março de 2016, na Mussuca, no bar de D. Marly. Já morando em Salvador, retornar a comunidade me propiciou reviver as experiências saudosistas do local, das pessoas, do encontro, do Samba; rever todos da comunidade assistindo ao documentário, rindo uns dos outros, se reconhecendo no vídeo, compreendendo que são sujeitos de uma história, ainda não reconhecida por muitos, mas compreendida e

despertada neles, com eles, conosco. O respeito ganho pelo retorno à comunidade de Mussuca nos garante não só a ética como pesquisador, mas amplia os laços do afeto gerados nesse encontro de quase dois anos.



Imagem 18: Foto de Ricardo Equipe do Documentário: Edeise Gomes, Alexandra Dumas, Nadir dos Santos, Sandra Bezerra e Pauly Di Castro.



Imagem 19: Foto de Edeise na apresentação do documentário no bar de Marly.

3.3 A INTERLOCUÇÃO COM OS PARES COMO PROCESSO METODOLÓGICO DE PESQUISA

Durante o desenvolvimento da pesquisa participei de muitos eventos que, de alguma forma, discutiam as compreensões do fazer afro-brasileiro na contemporaneidade. Esses ampliavam meu entendimento de epistemologia negra e desvelaram novas possibilidades de tradução e de interpretação das encruzilhadas surgidas, direcionando o processo em um fazer artístico comprometido com as fundamentações de um conhecimento afro centrado. O encontro com os pares, as conversas, os debates me trouxeram um amadurecimento e reflexão crítica sobre minha própria pesquisa.

3.3.1 “O afro contemporâneo nas artes Cênicas”⁶⁰: entendendo a necessidade de uma dança afro centrada

Em abril de 2014 participei do colóquio internacional “O afro contemporâneo nas artes Cênicas”, em São Paulo, para o qual levei a pesquisa: Vamos sambar de pareia, a Menina Sapateia: O Samba de Pareia e as possibilidades de composição em dança. Apresentei minha pesquisa, ainda em estado embrionário, com slides, vídeos do samba e vídeos do processo como uma premissa de resultado, ou melhor, apresentei essa encruzilhada surgida no processo de tradução.



Figura 3: Foto do folder do Colóquio

⁶⁰ Tendo como foco os fazeres e saberes vinculados à diáspora africana, o Instituto de Artes (IA) da Unesp, em São Paulo, realizou, de 31 de março a 2 de abril, o colóquio internacional O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas – Perspectivas Teóricas, Poéticas e Pedagógicas, sob organização do Grupo de pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, coordenado pela professora Doutora Marianna Monteiro.

As contribuições do público (professores, dançarinos e pesquisadores) pairavam sobre as reflexões acerca do gênero, idade e o entendimento de festa, que até então não haviam sido trabalhados como processo, apenas citados quando eu contextualizava o samba. A noção de festa foi que mais me intrigou, pois, de certa forma, as encruzilhadas, apesar de estarem imbuídas de pesquisas sobre o samba, pareciam longe de princípios da cultura e dança popular afro-brasileira, o que me incomodava. Aparentava toda uma proposição de acolhimento em dupla, mas sem nenhum indício de uma estética negra. O questionamento de Carmem Luz⁶¹ foi: Uma manifestação que se apresenta, nas comunidades, com tanta alegria e compartilhamento externo, você não acha que o processo resultou em aspectos muito introspectivos e isolados?

Apesar de compreender que necessariamente os resultados de processos podem não dialogar com a estética e referências dos estímulos iniciais, era importante que as questões políticas raciais fossem identificadas nesse processo. Devido, talvez, a uma formação artística em que compreendo que a estética é discurso, e por saber que em nossa sociedade pouco se reconhece a dança negra como promotora de conhecimento. Assim, acredito que era de fundamental importância reconhecer aquele processo como oriundo de uma manifestação cultural negra, sem informações prévias (sem uma explicação anterior ou bula, o esperado é que na estética se reconheça que o processo vem de uma impulsão da arte negra). Nesse sentido a festa poderia, com toda a sua transdisciplinaridade, nos trazer esse entendimento. Obrigada, Carmen Luz!

Os resultados cênicos, de alguma forma, já me incomodavam esteticamente, mas, talvez por estar no meio acadêmico e por ter uma aceitação dos estudantes em pesquisar cultura popular, junto a uma promessa inicial de mergulharmos em processos não convencionais. Acreditava, mesmo incomodada, que os resultados contemplavam o discurso. No processo, utilizei possibilidades de traduções do Samba de Pareia mais voltadas a aspectos filosóficos e ancestrais, estando desatenta à estética negra que, também, faz parte do meu discurso. Assim, o fato de a dança fazer parte da Academia, sem a atenção para uma estética afrocentrada, pode ter sido afetada por um processo de embranquecimento muito encontrado

⁶¹ É graduada, licenciada e pós-graduada nos cursos de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Teatro pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; pós-graduada em Cinema-Documentário pela Fundação Getúlio Vargas. Foi diretora do Centro Cultural José Bonifácio - Centro de Referência da Cultura Negra na Cidade do Rio de Janeiro (2001 a 2006). Desde 2009 é diretora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. É diretora artística e fundadora da Cia. Étnica de Dança e Teatro. É Idealizadora e coordenadora geral do Projeto Encantar - Oficinas de Capacitação em Dança, Teatro e Educação Estética e do Projeto Minhas Imagens, realizados no conjunto de favelas do Andaraí, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

nas instituições de ensino superior, como afirma Desmond ao falar sobre a aceitação das danças não dominantes:

Em muitos casos, vamos descobrir que formas de dança originadas na classe baixa ou em populações não dominantes apresentam uma trajetória de ascensão social em que são “refinadas”, “polidas” e frequentemente dessexualizadas... Ao estudar a transmissão de uma forma, não é apenas o caminho dessa transmissão que é importante analisar, mas também sua reinscrição em um novo contexto comunitário/social e a mudança resultante em sua significação (DESMOND, 2013, p. 99).

A experiência de compartilhar meu trabalho nesse colóquio ajudou a desvelar uma possibilidade de tradução, oriunda das encruzilhadas iniciais, mas com foco na estética negra. Alertou-me, também, para o cuidado que tenho que ter em não cair nas armadilhas das epistemologias dominantes, que fazem parte do discurso hegemônico muito difundido na academia. Assim, fui à busca da compreensão do entendimento de “festa”, principalmente na cultura afro brasileira e, conseqüentemente, nas possibilidades de tradução para sala de aula. Ainda em São Paulo, assistia à palestra de Yvone Daniel⁶² (2015), que ao falar sobre os festejos, como exposto no capítulo anterior, afirmou que este é um dos princípios fundadores da cultura africana para permanecerem fortes, manterem o legado vivo, compreendendo que desta forma o presente se conecta ao passado. Este foi o ponto de partida para as próximas traduções oriundas da festa.

3.3.2 II Encontro do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade⁶³: entendendo a encruzilhada como processo de criação

Participei do “II Encontro do Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade” como ouvinte e fui a todas as oficinas e mesas. Estava muito curiosa porque alguns autores de dissertações e livros que havia selecionado para estudar estavam presentes, queria conversar um pouco com minha bibliografia pessoalmente. Uma das principais contribuições desse evento está ligada à ordem da liberdade, posso chamar assim. Pois este era um período de muita reflexão sobre minha metodologia. Algumas propostas estudadas que trabalhavam com processos de criação estavam geralmente associadas à reprodução de

⁶² Professora Emérita de Dança e Estudos afro Americanos do Smith College, Northampton, MA.

⁶³ Este encontro pretende pensar a produção acadêmica de pesquisadoras e pesquisadores vinculados ao Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade (UFBA/CNPq), seus desdobramentos e atuações nas áreas de pesquisa, ensino e extensão nas artes cênicas e na educação, a fim de divulgar, refletir, relatar e analisar fazeres que surgem de diferentes experiências prático-teóricas artísticas. As responsáveis pelo grupo são a Profa. Dra. Livre Docente Inaicyrá Falcão dos Santos/UNICAMP e a Profa. Dra. Lara Rodrigues Machado/UFBA. Aconteceu de 06 a 08 de outubro 2016 na Escola de Dança da Ufba.

sequências de movimentos, com a consciência de que essas foram construídas após períodos longos de pesquisas dos propositores. Mas me incomodava esse formato, talvez por algum bloqueio pessoal, em sempre associar este tipo de proposta a aulas tradicionais de dança, em que a sequência é decorada para ser repetida da maneira mais igualitária possível. Queria experimentar algumas propostas e tirar minhas conclusões. Percebi que as variedades de pesquisas que surgiram a partir do livro “Corpo e Ancestralidade”, de Inaicyrá Falcão, ou a partir de sua orientação, apresentadas e experienciadas neste encontro, não correspondiam com a minha primeira impressão (aquela das aulas tradicionais) e me trouxeram mais autonomia e tranquilidade de estar trilhando um caminho próprio.

Outra contribuição surgida nesta experiência está voltada para questões políticas, teórico e práticas do processo, que ainda não conseguia encaixá-las em um discurso afro centrado, mesmo utilizando temas, textos e discussões significantes sobre a cultura negra. Uma explanação de Eduardo Oliveira⁶⁴, no primeiro dia desse encontro, que falava do entendimento de “deriva” associado ao Orixá de sua cabeça – Oxaguiã⁶⁵ – despertou muitas reflexões sobre o percurso do processo de tradução do samba. Escrevi as suas falas sobre a deriva durante a apresentação nesse evento:

deriva é lançar na aventura do viver sem trair a experiência. É o contrário da racionalidade, do planejamento, do conhecimento, ela é símbolo de perigo, próximo da morte. Não é simplesmente um não lugar, mas a negação de lugar... É especialmente negada, pois o ocidente é a razão, a hora, associada ao controle, a razão acima do corpo, tenta explicar o que é velho o que já passou, vive sobre o signo da repetição ou do comentário, busca traduzir a outra experiência. O corpo geralmente que combate o outro e não se junta com o outro, assim o ocidente produz paradoxos que paralisam. Deriva é ética, ética é tomada de decisão (escolha); quem escolhe é quem está desconfortável, tem que criar um caminho que não tá dado, é assumir a loucura dentro disso. Produzir outra coisa é difícil, mas é prazeroso. O paradoxo é o processo de criação. O caminho a seguir – Exu – é Ética. Criar o mundo é uma ação ética, a deriva é estar em movimento (OLIVEIRA, Palestra, 2016).

Trazer o Orixá Exu nesse entendimento do caminho a seguir, de tomada de decisão

⁶⁴ Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (1997), especialista em Culturas Africanas e relações inter-étnicas da educação brasileira pela Unibem (1998), mestrado em Antropologia Social pela Universidade Federal do Paraná (2001) e doutorado em Educação pela Universidade Federal do Ceará (2005). Atuando, principalmente, nos seguintes temas: educação e movimentos sociais populares, cosmovisão africana, filosofia afrodescendente, estudos afro-brasileiros, história e cultura africana e afro-brasileira, literatura africana e ancestralidade, desenvolvendo ainda assessoria junto aos movimentos sociais populares, na área de negritude, educação popular e economia solidária.

⁶⁵ Ao se referir à expressão “Orixá de sua cabeça”, Oxagiã pode ser considerado, em moldes simplistas, o anjo da guarda de Eduardo Oliveira. Oxaguiã é uma linhagem de Oxalá, só que mais novo. Oxalufã é o mais velho, considerado pai de Oxaguiã. Este Orixá usa branco e azul e tem os domínios da natureza sobre o ar, céu (orun), rios e montanhas.

para continuar em movimento, de estado de dúvida, de domínio das encruzilhadas e de agente que promove um estado de desconforto, de forma que esta ação pode balançar o sistema rígido em que vivemos, compreende este Orixá com relação ao mundo, no que poderíamos chamar de episteme afrocentrada, como processo de criação⁶⁶. A fala de Eduardo, além de ampliar nosso entendimento de encruzilhada, como também de criação para desestruturar um sistema dado, rígido, que não dança e busca suprimir saberes sensíveis; busca despertar estes entendimentos a partir de uma Filosofia da Ancestralidade⁶⁷, de forma que minhas reflexões contemporâneas de ações e atitudes diárias passam a fazer parte de um pensamento, discurso estético, propositalmente político e afrocentrado. Inquietações pessoais, como: qual autor, qual vocabulário eu quero usar? Como quero ser vista? Eu trabalho realmente com uma estética e um discurso afrocentrado? Quais leituras proporciono com as imagens, cenas, textos e materiais que construo? Estas fazem parte de um pensamento que comungo? Foram perguntas que passaram a fazer parte de questionamentos diários sobre as propostas, as leituras e interpretações surgidas nesse processo.

Tais reflexões mudaram algumas formas de propor e enxergar o mundo, me deixaram mais atenta a não cair nas armadilhas do sistema em que apresentam equivocadamente verdades que anulam outras possibilidades de existir, principalmente as afroreferenciadas. Trouxeram uma ampliação das possibilidades de fazer dança negra, uma dança que é feita não só com a temática, mas com uma grafia própria e específica, como comenta Fernanda Barbosa (2016) em sua dissertação, ao ressignificar o conceito de Afrografar de Lêda Maria Martins, dizendo “Afrografar nada mais é que grafar africanamente”. Sendo seu objeto de pesquisa o teatro e o candomblé⁶⁸, a autora traduz este conceito para sua realidade de processo cênico, afirmando que

a compreensão e internalização desse universo simbólico de matriz africana leva a um modo de fazer artístico que envolve a construção de um caminho e de um modo de caminhar que abarca: o foco no percurso e não no fim da viagem, o encontro com os ancestrais, a validação e a divulgação da beleza e grandiosidade da cultura negra africana e afro-brasileira, a construção de um fazer cênico que empodere identitariamente o artista e, por conseguinte, o espectador; uma escrita cênica que ambiciona contribuir efetivamente para a desmistificação e o fim dos estigmas imputados à cultura do povo negro no Brasil (BARBOSA, 2016, p. 50).

⁶⁶ *Pensando bem: Será que é Exu que está regendo nosso processo?*

⁶⁷ Título do livro de Eduardo Oliveira.

⁶⁸ “Candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e adaptar a novas condições ambientais” (GEORGE, 2014, p. 29).

Nesse pensamento, passei a entender conscientemente que a escrita cênica negra tem características próprias, em que princípios da cultura africana fazem parte do processo e da estética negra, que ele tem um tempo de maturação e entendimento, o que faz da tradução que proponho um processo longe dos estigmas etnocêntricos, mas recheado de vivências e reflexões que dialogam com a cultura do Samba de Pareia e as variadas contribuições despertadas ou pontuadas durante este processo de pesquisa. É fundamental perceber, também, o empoderamento identitário que esta maneira de ver o mundo aciona nos diversos integrantes do processo, digo isso porque, como vivenciei no espetáculo *Oyaci: a filha de Oyá*, dirigido por Fernanda Júlia Barbosa, processos propostos pela diretora e que revolucionaram muitas posturas de ser e estar no mundo, e uma delas se relaciona ao fato de estar, atualmente, integrando um programa de pós-graduação em Dança.

Ainda neste encontro, fiz a oficina de Carla Ávila “Corpo, cultura e Arte: fruições da ancestralidade ameríndia e afro brasileira para o processo de criação em dança e teatro”, que me trouxe uma compreensão maior de conceito político histórico para a tradução no corpo. Ela propôs, depois de um longo processo de experimentações variadas, que tivéssemos

um encontro do corpo com o chão, enraizando-se, indo pro mais profundo da terra, encontrando o magma, o magma do vulcão, este líquido quente começa a se mover, a borbulhar e querer vir à superfície, pressionando a terra que a cobre. Chegando a explodir saindo do escuro do interno para o externo. Escorrendo, até esfriar, vir lama, virar terra, enraizar com os pés pra baixo e crescer pra cima, firme e duro passando a compreender o sentido de resistência, uma resistência enraizada e firme como rocha, pensando em um corpo rígido, que não enverga, que não deixa o vento levar, que não pode bambejar, trazendo um entendimento de resistência como pura tensão (AVILA, Oficina, 2016).

Ao interpretar essa experiência, principalmente pensando a cultura afro-brasileira que resistiu usando, na maioria das vezes, estratégias como a ginga da capoeira, o sincretismo religioso, a festa, para não serem dizimados ou massacrados pelo sistema; associo este período da história com o “momento larva” (pensando na larva do vulcão), que mesmo sucumbido, mantinha-se quente, vivo e vibrante, tentando se adequar às realidades impostas, mas sempre atentos a possíveis reações, como o fugir, como as revoltas, como a formação de quilombos, entre outros.

Ao longo da história da afirmação negra vários fatos foram fundamentais para diversas conquistas da cultura afro-brasileira e diminuição do racismo, neste percurso podemos citar: a religiosidade de matriz africana, irmandades religiosas, fugas, formações de quilombo, ocupação pacífica de terras disponíveis, guerra de canudos, revolta da vacina,

revolta da chibata, a criação de cadernos e jornais de combate à discriminação racial, Teatro Experimental do Negro, blocos afro carnavalescos, como o Ilê Ayê, Olodum, Malê de Balê e Muzenza; a criação Movimento Negro Unificado (MNU), dia da consciência Negra, a denúncia de ações racistas na internet; a marcha da consciência negra, do cabelo crespo, da intolerância religiosa; os cursinhos pré-vestibulares específicos para negros e negras; a implementação da Lei nº 10.639; chegando à explosão com as cotas nas universidades e nas vagas de concursos. Este percurso histórico traz a ideia de borbulho e explosão do magma que, cansado de ficar se adequando a regras, passou a brigar, a criar e a questionar essa única verdade imposta, tendo efeitos reais na sociedade. O “ficar rígido”, no período, ficou sem resposta, mas com o encontro que tive no Seminário Ofunjá, próximo item deste ponto, consegui fazer uma interpretação que amplia mais um caminho para a tradução.

Os aspectos corporais e filosóficos que buscam encontrar características afro-brasileiras nos resultados estéticos de encruzilhadas do samba passaram a ser chamados de “aterrar”. Este entendimento norteou as propostas de encruzilhadas, durante o processo de tradução do samba. E trouxe o questionamento para direcionar o caminho da prática de pesquisa, sendo: *Como aterrar os processos encruzilhados propostos na tradução do samba de Pareia?*

Uma proposta de aterramento surgiu com bases na filosofia da ancestralidade despertada por Eduardo Oliveira. A partir de Nanã, o Orixá em que o elemento da natureza é o mangue, esta representa a consciência do mundo, é a conselheira, a mãe mais antiga, considerada a avó em nossa sociedade. As relações com Samba de Pareia eram muitas: é do mangue que se tira o sustento da comunidade; as mulheres mais velhas da família que fazem parte do grupo do Samba de Pareia; trata-se de uma cultura negra ancestral, entre outros. Assim aspectos rasteiros, pesados, que trouxessem a gravidade como possibilidade e resistência, passaram a ser propostos; e a pesquisa sobre os familiares mais velhos e seus costumes, também, fizeram parte desse processo. De forma que o entendimento do peso, de importância da terra não só no aspecto gravitacional, mas também no entendimento que o homem e a mulher são frutos de seu contexto, de sua história, passaram a ser importantes na estética proposta. Como fala Eduardo Oliveira, ao se reportar à filosofia da terra:

O homem é fruto da terra!!! A terra apesar de universal é sempre um contexto. Por isso o homem é resultado do contexto e produz uma filosofia feita de sua matéria. Assim posso falar de uma filosofia Dogon, de uma filosofia Banto (etc.). Visto que se configuram em uma filosofia da terra. Tal filosofia, porque sustentada pela ancestralidade, que é o território mais antigo fecundo entre todos, encanta, pois é próprio das territorialidades

sapienciais encantarem. Pois é a pele dos elefantes, a paciência dos ibins, a tranquilidade dos lagos, a profundidade dos oceanos, o cume das montanhas, as palavras dos anciãos, os corpos dos ancestrais (OLIVEIRA, 2007, p. 244-245).

A meu ver, o aterrar, além de apresentar uma singularidade negra na estética do resultado do processo, está diretamente associado a aprofundar os conhecimentos sobre si, desde sua ancestralidade, ao contexto em que vive. Metaforicamente, associei ao peso da gravidade que vai em direção ao centro da Terra, mas com resistência: não é despencar, é cavar, é descansar, é entender aquela nova informação e ir mais fundo.

3.3.3 Seminário Ofunjá⁶⁹: entendendo a ancestralidade como uma postura epistêmica

No seminário Ofunjá, que aconteceu em 08 de novembro de 2016 para comemorar os 80 anos de existência da Sociedade Cruz Santa do Axé Opó Ofunjá e os 40 anos de matriarcado de Mãe Estela de Oxóssi⁷⁰, na fala de Vanda Machado⁷¹, percebi a importância de aprofundar os estudos sobre ancestralidade. Ela falava do Iroco⁷², afirmando que “quanto mais profundas suas raízes, mais fortalecidos são nossos troncos, possuindo galhos fortes para sustentar nossos frutos”. Mas respeitando o processo lento para reestruturar a alma escravizada (MACHADO, 2016). Esta interpretação se relaciona à compreensão de ficar rígido, trazido por Carla Ávila, mas não no sentido de duro, e sim de aterrado e comprometido com minha ancestralidade, ou seja, uma postura que para mim se traduz numa postura epistêmica.

⁶⁹ O Seminário Afonjá que celebra os 80 anos de Fundação da Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá e os 40 anos do Matriarcado de Mãe Stella no terreiro. Com palestra da professora Vanda Machado abordou o tema “Mãe Stella de Oxóssi: 40 anos de Matriarcado” e a conferência do professor Muniz Sodré (UFRJ) sobre “O Terreiro da Ética”. O seminário terminou com o Lançamento do livro *Mojubá, Obá Biyi: patrimônio cultural afro-brasileiro (1936-2016)*, de Marcos Santana. O evento aconteceu no dia 08 de novembro 2016.

⁷⁰ Yalorixá do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, formada em Farmácia e atualmente ocupa uma cadeira na Academia de Letras da Bahia.

⁷¹ Possui doutorado e mestrado pela Universidade Federal da Bahia. Graduada em História, criou o Projeto Político Pedagógico IrêAyó na Escola Eugenia Anna dos Santos no Ilê Axé Opô Afonjá, propiciando o reconhecimento da escola como Referência Nacional pelo MEC.

⁷² É um orixá do candomblé kêto. No Brasil, é associado à árvore conhecida como Gameleira.



Imagem 20: Selfie com Vanda Machado

Nesta mesma fala a compreensão de sentido de comunidade na ancestralidade também foi contemplada, Vanda disse que

No candomblé, o processo é lento, com nome e entendimento de filho, mãe, irmãos. Nós aprendemos o que está no outro, e é o outro que nos faz pessoa, que nos faz filho, que nos faz participante do Xirê... Mão estendida, recebendo, fazendo a viagem ancestral (MACHADO, 2016).

Ao ouvir essa fala todos os aspectos de ancestralidade expostos e defendidos nesta dissertação foram contemplados: o tempo, a relação familiar, o respeito e acolhimento ao outro, o empoderamento, a dança. Vanda Machado sabe das coisas!

3.3.4 Residência ICBA Grada Kilomba⁷³: O corpo negro como centro de produção de conhecimento

A artista e pesquisadora afro-portuguesa Grada Kilomba⁷⁴ trouxe muitas inquietações em sua fala. Com foco nas discussões pós-coloniais voltadas para a descolonização do conhecimento, iniciou a conversa falando o quanto perdemos tempo com o exercício da oposição, ou seja, ser anti-colonizador, ou antirracista, ou antissexista. Afirma que somos treinados para nos opor e ser contra e, enquanto estamos nos opondo, esquecemos de criar,

⁷³ O Goethe-Institut, Instituto Cultural da República Federal da Alemanha (ICBA), promoveu a Residência Artística Vila Sul, no qual abrigou artistas de todo o mundo, dos mais diversos campos de conhecimento, que promovem múltiplos diálogos e reflexões referentes a países que estão abaixo da Linha do Equador. Foram três encontros com Grada Kilomba, dias 21 e 29 de novembro 2016 e 05 de dezembro 2017, com os respectivos temas: passado, presente e futuro.

⁷⁴ Professora da Universidade de Humboldt, na Alemanha. É escritora, teórica, artista, tem trabalho debruçado no saber decolonial e nas relações entre gênero e raça.

esquecemos de fazermos a nossa forma de comunicar. A pesquisadora informou que “precisamos de tempo e espaço para criar algo novo, falar o que desejamos e o que queremos” (KILOMBA, palestra, 2016).

A fala de Kilomba ultrapassa a visão, que foi muito importante, de revolta e raiva por tamanhas injustiças fincadas na história e existência do povo negro, afirma que essa zanga é importante, pois dá um basta em situações injustas, estabelecendo fronteiras. Mas o questionamento está em no que fazer após a zanga? Ir ou ficar? Ficar seria continuar no exercício da oposição. O que ela entende por ir é enxergar novas epistemologias, aquelas que fazem parte de nós, mas ainda não são vistas e nem consideradas como conhecimentos.



Imagem 21: Foto no ICBA na palestra com Grada Kilomba: Edeise, Eberth, Grada e Adriana

A palestrante refletiu sobre a dialética da fala e disse que “enquanto vocês falam minha voz não pode ser ouvida”, continua “eu só posso ser sujeito da fala quando minha audiência acontece, quando sou escutada, quem escuta é que dá autorização da fala, não somos ouvidos porque não devemos pertencer. Espalham o mito de que não produzimos conhecimento, e conhecimento é poder” (KILOMBA, 2016). Concordo com sua argumentação, pois quando produzimos conhecimento usamos outras premissas, da transdisciplinaridade, esta forma híbrida em que voz, corpo e ancestralidade estão envolvidos, por exemplo. Trata-se de um formato que não existiu antes no centro de poder.

As reflexões de Grada Kilomba vão para além da descolonização do Ocidente, buscam uma descolonização do inconsciente, apresentam um projeto pretensioso de estar no centro do poder, mostram outras possibilidades de desejo, outros futuros a partir de investigações e criações de conhecimentos produzidos pelas margens. E esta produção está ligada a uma forma particular de fazer, na qual o corpo e a ancestralidade fazem a diferença nessa proposta.

Encerro este capítulo com as reflexões desta pesquisadora que nos faz compreender

que a insatisfação pela epistemologia vigente ultrapassa nossas fronteiras. Estamos trilhando um caminho de arte, de processo de criação que está associado a uma insatisfação com as epistemologias euro-centradas, mas sua força se reconhece pelo comprometimento de uma arte afro-centrada, que nos alimenta a encontrar caminhos particulares onde o que queremos falar, o que queremos comunicar façam parte dessa trilha.

Os conhecimentos diaspóricos das Áfricas Negras é o primeiro plano das encruzilhadas oriundas das experimentações com o Samba de Pareia, seu ritmo, sua ancestralidade, sua festa, seu contexto, traduzidos, nos oferecem possibilidades de conhecimentos com a intenção de permitir o deslocamento dos centros de interesse e poder. Essa ação se observa desde quem está fazendo até que tipo de métodos e ações que foram selecionados para esta pesquisa. Sou Edeise Gomes, mulher, negra, vinda de uma família em que os princípios afros referenciados estavam presentes e que me influenciaram por processos que falassem de um conhecimento negro. Proponho uma pesquisa alicerçada pela política-étnico racial, o que faz de mim uma educadora com olhar sensível e comprometida com a arte contemporânea negra.

No próximo capítulo a prática que investiguei durante a pesquisa de mestrado e que busquei afro referenciar será traduzida, ou melhor, encruzilhada para vocês leitores (as).

4 TORNA A SAMBAR, O SAMBA NÃO PODE ACABAR



4 TORNA A SAMBAR, O SAMBA NÃO PODE ACABAR

*Não deixa o samba morrer
 Não deixa o samba acabar
 (Eu quero ver)
 O samba não pode morrer
 (Torna a sambar)
 O samba não pode acabar
 (Música do Samba de Pareia)*

Neste capítulo o entendimento das traduções e encruzilhadas na dança será discutido, visualizando propostas e reflexões dos processos práticos em sala em aula, além da percepção de como acontecia o trânsito campo, a sala e o corpo do aluno, a partir dos disparadores de criação⁷⁵. Lembrando que os mergulhos etnográficos e os da prática como pesquisa aconteceram em muitos dos casos, paralelamente, e que esta separação em capítulos só é utilizada para melhor entendimento do processo.

4.1 DA TRADUÇÃO À ENCRUZILHADA

Durante a pesquisa de campo, algumas propostas de experimentações para sala foram sendo visualizadas e despertadas. Estas propostas elaboradas por mim (professora) para a experiência em sala de aula é o que chamo de tradução. Seria a interpretação do campo como possibilidade de processo criativo. O campo despertava alguns disparadores criativos e, a partir destes, desenvolviam-se planejamentos, proposições e propostas para serem experimentados em sala, ou seja, a tradução é feita pela professora, muitas vezes, no trânsito campo de pesquisa para a sala.

As traduções propostas em sala são experimentadas pelos alunos. Encruzilhada em dança é como o corpo do aluno passa pelos processos de entendimento desta minha tradução, ou seja, tudo que chega ao campo semântico do aluno. A encruzilhada por si só é vivida no corpo do aluno. É um espaço para reflexão, no fluxo das informações no corpo dos alunos, da cultura popular para a cultura universitária da dança. Assim, o aluno toma contato com uma tradução e esta vem para uma encruzilhada no seu corpo, que acontece no momento da experimentação. É bom lembrar que dessas encruzilhas, algumas vezes, surgem emergências que podem se tornar disparadores criativos para alimentar outros processos de traduções.

⁷⁵ Disparadores Criativos são proposições inspiradas na vivência da expressão cultural e que promovem um processo de criação sem a obrigação de fidelidade com aspectos da própria expressão cultural (AMOROSO, 2011, p. 388).

Bom salientar que as propostas vivenciadas neste capítulo foram experimentadas na UFS, em Sergipe, entre os anos de 2014 e 2015. No início de cada semestre conversávamos sobre as possibilidades de pesquisa e proposta da disciplina, sempre dialogávamos de forma aberta, de maneira que o processo só poderia acontecer se toda a turma concordasse. Acredito que pelo fato de o curso de licenciatura em dança da UFS sempre ter uma postura favorável aos diálogos da cultura popular com a Universidade, pois os alunos frequentemente relatavam sobre as pesquisas que faziam com as manifestações culturais (a maioria delas negras) em outras disciplinas. Não tive problemas com a maioria dos discentes para aceitação do tema de pesquisa.

4.1.1 Ritmo: o corpo no compasso

Ao conhecer o Samba de Pareia o primeiro disparador que proponho como uma possibilidade de criação em dança é o ritmo.⁷⁶ Estudos Contemporâneos das Danças Populares foi umas das disciplinas que ministrei em 2014.1 e o Samba de Pareia foi nosso foco de pesquisa. Primeiramente, foram identificados o ritmo e o jogo espacial deste samba, como acontece *in loco*, e proposta sua tradução via repetição incansável em sala de aula, com o intuito de entendê-lo e executá-lo o mais próximo possível de como acontece na comunidade. Tais processos, além de serem experimentados na sala de aula, foram condimentados por oficinas do Grupo Cultural Samba de Pareia e visitação ao Museu da Gente Sergipana. Este último amplia nossas possibilidades práticas, pois apresenta uma forma interativa de vivenciar e experimentar a cultura local.



Imagem 22: Foto de Edeise dos alunos da UFS com o grupo Samba de Pareia no Museu da Gente Sergipana

⁷⁶ E assim foi feito na disciplina que ministrei em 2014.1 na Universidade Federal de Sergipe - UFS, Estudos Contemporâneos das Danças Populares.

A partir deste entendimento rítmico inicial a proposta seguinte era transferir dos pés (o sapateado) para outras partes do corpo, como palmas, toques no peito, quadril, saltos, ou seja, com qualquer outra configuração utilizando as partes do corpo, sendo que era necessário sempre produzir som mantendo o compasso original. Este processo foi de fundamental importância, pois mesmo sem nenhuma formação em música os alunos improvisavam com o compasso musical e retornavam ao ritmo matriz com muita facilidade. O ritmo do samba já fazia parte de uma intimidade corporal.

A próxima fase partia de um entendimento rítmico mais amplo, incorporado, de forma que, usando todo o corpo, a movimentação precisa, descrevia o sapateado do samba, através da qual os níveis, o tempo, a qualidade de movimento favoreciam a criação de novas corporalidades, agora sem, necessariamente, produzir o som. Neste processo as encruzilhadas vivenciadas desencadeavam outras propostas de traduções, como, por exemplo, o surgimento de outros ritmos de manifestações culturais nordestinas, como a capoeira, o xaxado e o baião, a partir das experimentações variadas do ritmo do Samba de Pareia. O entendimento do samba como ritual de nascimento e o seu jogo espacial apareceu neste processo timidamente. Assim estimulados, principalmente pelo ritmo, mas também pelo jogo espacial e seu contexto, propomos vários disparadores que resultaram em uma performance apresentada no dia 17 de setembro 2014.



Imagem 23: Encruzilhadas-ritmo com o Samba de Pareia

No semestre de 2015.1, na disciplina **Extensão em Dança**, na qual o samba também era proposta de investigação, o ritmo foi utilizado, mas só após um processo teórico/prático em sala, dos aprendizados sobre histórico do samba, vinculados aos seus processos pessoais de nascimento e as possibilidades de criação com os mesmos (verificaremos esta experiência

no disparador Ancestralidade), nas experiências de chão (esse processo será relatado no disparador Chão) e das observações feitas durante o encontro cultural de Laranjeiras, entre outros. Devido a esta contextualização anterior os processos vinculados ao ritmo e ao jogo espacial do samba, agora diferente dos semestres anteriores, vieram recheados de repertórios de movimento, de informações contextualizadas, tanto dos históricos pessoais como do histórico do samba.

Re-experimentando com o disparador ritmo, as aulas iniciaram com um aquecimento focado nos pés e no quadril, experimentando o ritmo do Samba de Pareia dialogando com os processos vivenciados anteriormente. Dividindo a sala em três grupos com quatro componentes durante 4 aulas seguidas, foram apresentadas três propostas de composição coreográfica que tinham o seguinte desafio: 1) utilizar trocas espaciais que estejam associadas diretamente ao jogo espacial do samba de pareia; 2) dialogar intencionalmente com o público, já pensando numa mostra didática interativa, o que seria importante devido ao caráter festivo da manifestação (umas das propostas de diálogo sugerida pelos estudantes vinha a partir da interpretação do grupo em como acalmar o recém-nascido na visita do samba, ou seja, como faria para ninar o público?); e 3) o último desafio era propor uma dança que pudesse flexibilizar para qualquer espaço de apresentação, a intenção era não ter uma mostra em lugares convencionais, como teatros ou salas de aulas, mas diversificar os tipos de solos (como veremos no item Chão).

Os resultados, que foram apresentados em vários espaços do *campus* da UFS São Cristóvão, pareciam dois momentos estanques do processo: um mais introspectivo (processos de ancestralidade, próximo disparador a ser discutido); e outro mais extrovertido (processos com o ritmo). Sentia que, aparentemente, não existia uma continuidade de processo. Provavelmente, aconteceu esta descontinuidade estética por não haver um tempo hábil de vincular e experimentar as propostas anteriores ao disparador ritmo, foi um semestre com muitas propostas de tradução e processos de encruzilhadas a serem vivenciados.

4.1.2 Ancestralidade: parear consigo para parear com o outro

Como estímulo na proposta *corpo e ancestralidade*, desenvolvida pela Prof. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos (2006), que no seu livro de mesmo título da proposta trata, de forma resumida, das relações presente, passado e futuro encontradas nas histórias pessoais de quem esteja no processo, podendo essa se tornar a grande fonte de investigação e criatividade. No semestre de 2015.1, na disciplina **Extensão em dança**, em nosso primeiro encontro,

apresentei aos alunos o significado do ritual do Samba de Pareia. A tarefa de casa era cada aluno investigar sua história de nascimento com seus pais, avós, tios, parentes, entre outros.

Na aula seguinte, a maioria, empolgada e rindo muito com as novas descobertas de sua presença no mundo, compartilhou as histórias no grupo. De alguma forma, todos se tornavam mais próximos. Como relata Thiago ao falar das atividades desse semestre

Friso que uma das atividades que mais me marcaram foi a pesquisa sobre a nossa história de nascimento, já que nosso tema central comemora com o samba após um nascimento de uma criança da comunidade da Mussuca. Essa atividade que foi proposta me possibilitou fazer novas descobertas sobre meu nascimento, por exemplo, uma cicatriz embaixo do braço direito, deixado por uma cirurgia feita quando criança. Além de novas descobertas, me deu mais uma oportunidade de ouvir meus pais me contarem cada detalhe da minha história, sendo nítida a alegria no olhar dos dois (RELATO FINAL, THIAGO SANTANA, 2015).

O reencontro com suas memórias passadas foi de grande importância para que o grupo se identificasse com a proposta e mergulhasse a cada tradução pedida. A partir desse compartilhamento e aproximação, iniciamos um aquecimento que sugeria movimentos embrionários de encolher e expandir, de encontro com o outro ainda em plano baixo e de levantar em dupla, usando apenas o parceiro (sem as mãos) como apoio. Após esta etapa de aquecimento foi proposta a construção de células individuais que refletissem as histórias desse novo conhecimento pessoal (o seu próprio nascimento).

Na busca de relacionar as experiências individuais com a nossa proposta de encruzilhada em dança, Santos (2006, p. 32) confirma que

Nossa busca com esta proposta de trabalho artístico educacional é encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com o enfoque no indivíduo. Isso só vai ser possível com a troca de fora para dentro e de dentro para fora. Descobrir pelo movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia. Uma forma de pensar diversa daquela que historicamente se teve (SANTOS, 2006, p. 32).

A autora, com esta fala, propõe uma investigação pessoal que tenha o trânsito entre as informações e processos internos e externos de experimentação, compreendendo que geralmente nossas experiências vivenciadas, quando em processo, se apresentam cheias de sentido para o intérprete promovendo uma qualidade de movimento própria e diferenciada que dialogue consigo (interno) e com a proposta de investigação (externo). Pensando no Samba de Pareia, associar aspectos do nascimento pessoal ao ritual de nascimento do samba em estudo a partir de uma investigação de sua história de vida, busca uma interpretação de

dentro para fora e, neste caso de proposta, chegar ao experimento do próprio samba como processo de interpretação de fora para dentro. Trazendo um entendimento da história pessoal (ancestralidade) como um disparador de sentido para o Samba de Pareia.

Assim, nos encontros posteriores, passamos a dialogar em dupla, inicialmente por afinidade, propondo uma ideia de acolhimento, identificando princípios da filosofia africana, como cooperação e relação dialógica⁷⁷. O duo na investigação aparece não apenas por motivos coreográficos exigidos no termo pareia, mas em seu sentido mais profundo de significado, como o de companheirismo, de afinidade. Neste procedimento, a cooperação, o entendimento de limites no ceder, de respeito ao outro, de identidade e da compreensão do trabalho em grupo, de forma que o que afeta um afeta todos foi a principal reflexão dos envolvidos, levando este pensamento a todos os outros processos seguintes. Passando a pensar no sentido de comunidade, ou melhor, de comum unidade, da integração do corpo na sociedade que em conjunto busca um objetivo comum, e neste caso a investigação artística para uma encruzilhada do samba de pareia.

Foram propostos dois estudos teórico-práticos em sala, com base nessas premissas anteriores. O primeiro relacionado à confiança: em dupla - um com olhos vendados - criar uma relação de confiança apenas com a voz. Inicialmente, a dupla conversava bastante sobre assuntos diversos sempre em movimento, andando pela sala de mãos dadas, após uns 10 minutos de conversa andavam na sala apenas com os dedinhos ligados, até o momento que soltam as mãos e só a voz (chamando o nome do parceiro) conduzia o caminho de quem está vendado, com várias interferências de vozes chamando o mesmo nome, a ideia era que quem estava vendado fosse conduzido pelo seu parceiro inicial, reconhecendo seu chamado, não pelas outras vozes que chamassem o seu nome. Neste experimento as encruzilhadas percebidas nos corpos foram a questão da confiança e a afinidade dos laços de amizade. Mas teve também uma outra interpretação suspensa para talvez futuras experimentações, como o conceito de contemporaneidade de Agamben, relacionado a possibilidades de enxergar no escuro, em que a voz, aspecto relacionado à oralidade, um outro princípio africano, fosse a possibilidade de enxergar, e não a visão, mas estas reflexões deixarei para uma futura tradução, melhor explanada na conclusão, ou em uma próxima pesquisa.

A segunda tradução referente à comunidade e relação dialógica foi experimentar as novas possibilidades de relação com o outro, de forma que o processo agora era proposto com

⁷⁷ “O objetivo da dialógica: examinar as coisas sob todos os aspectos para enxergar os muitos lados de qualquer questão ou prática, permitindo essa mudança de foco que as pessoas se tornem mais calmas e objetivas em suas reações” (Sennett, 2012, p. 332).

corpos diferentes do que estávamos acostumados, em que conflitos, diálogos e tensões eram necessários para criar novas possibilidades de composição em dança: em dupla e/ou trio – com parceiros diferentes, fora de seu costume diário – experimentarem criações estando atentos ao percurso e processos de composição. Sempre lembrando que a partir daquele momento todas as propostas de criação estavam associadas ao sentido amplo de Pareia, que estava relacionada ao companheirismo, trabalhar juntos para um determinado fim.

Sobre a encruzilhada sentida, a aluna Rafaela Modesto relata que

Compor com sujeitos com os quais já estamos acostumados acaba sendo relativamente fácil, partindo do pressuposto de que conseguimos entrando em acordo na composição com mais facilidade, pois já conhecemos seus corpos e nossa forma de criar é parecida. No entanto, quando temos que lidar com pessoas com as quais não estamos habituadas a criar, entrar em acordo com estes corpos torna-se quase uma “missão impossível”. Sentir na pele as possibilidades de criação que podem surgir através do atrito com o diferente e da ideia de parilha para mim foi muito proveitoso. Pudemos experimentar o quanto o conflito também gera processos brilhantes e composições interessantes (RELATO SOBRE A DISCIPLINA – 2015).

Os processos em sala estavam regados com as leituras dos textos de autores como Boaventura Souza Santos (2010), Lêda Maria Martins (1997) e Richard Sennett (2012); escritos individuais sobre os processos relacionados aos autores estudados; debates em grupo e visualizações das produções criadas nas aulas anteriores, tudo com a intenção de refletir sobre o processo pessoal e postura sócio/cultural/política na construção de dança a partir da manifestação popular.

Boaventura Souza Santos quando fala sobre a Ecologia dos Saberes na qual ele propõe o reconhecimento de uma pluralidade de epistemologias, além do conhecimento científico vigente, permitindo que os conhecimentos se cruzem. Flavio Gomes (2012), em seu texto *As Epistemologias do Sul* de Boaventura de Sousa Santos: Por um Resgate do Sul Global, fala sobre a proposta de Santos:

O que se propõe, então, a partir da diversidade do mundo, trata-se de um pluralismo epistemológico que reconheça a existência de múltiplas visões que contribuam para o alargamento dos horizontes da experiência humana no mundo, de experiências e práticas sociais alternativas (GOMES, 2012, p. 49).

O texto de Lêda Maria Martins traz os conceitos de ancestralidade e de corpo para reflexão de nossas encruzilhadas. Ancestralidade compreende uma percepção cósmica que entrelaça uma ideia de tempo/espço, nascimento, maturação, morte. E o corpo não é só

individual, mas também comunitário, é a memória de mitos e ritos responsáveis pela identidade e resistência. São conceitos de bases afro-centradas, pouco discutidos em nossa sociedade, que buscam entender um tempo que não está definido como seta, mas como espiral onde tudo está interligado e acontecendo ao mesmo tempo, que existimos com o outro. Entender que “sem o coletivo não há pessoa”.

A cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos falte individualmente. A cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada. O que se aplica particularmente quando lidamos com pessoas diferentes de nós; com elas, a cooperação torna-se um grande esforço (SENETT, 2012, p. 09).

Lidar com o outro sem simplificar as relações, sem desistir facilmente da discussão, mas tentar identificar até onde pode ceder ou não para conseguir um objetivo comum, foram as propostas da tradução para esta desafiadora encruzilhada.

4.1.3 Chão: em que chão quero dançar?

Ainda no semestre de 2015.1, na disciplina Extensão em Dança, os alunos assistiram às apresentações em vídeo da manifestação cultural nos Encontros Culturais anteriores e às filmagens de algumas visitas do samba que aconteceram na comunidade. Visualizaram os processos compositivos criados até então e as composições do semestre anterior. Era uma aula de retrospectiva e avaliação, para identificar e avaliar se os caminhos metodológicos estavam de acordo com os objetivos iniciais e a partir daquele momento definir próximos passos.

Foi percebido que as aulas estavam direcionadas para reflexões e criações com comprometimento político/social a favor das culturas que não fariam parte dos centros de poder, para ampliar estas percepções pós-coloniais da pesquisa introduzimos o texto de André Lepecki (2003) sobre “o corpo colonizado”, sendo este o próximo teórico a ser estudado e experimentado. Lepecki (2003) diz

A dança teatral existiu apenas porque o chão sobre o qual ela primeiro se fez (se fez enquanto arte-autônoma do corpo disciplinado, domado, submetido, corpo que se move de acordo com as ordens vocalizadas pela voz solitária do coreógrafo), é o chão terraplanado onde o colonizador se permite mover sem nunca pedir licença e sem tropeçar. É nesse chão terraplanado pela vontade cega de mover-se sem prestar contas a ninguém, de entrar no movimento pelo movimento, que se torna imperativo pensar hoje em dia se quisermos

entender de que modo a dança teatral pode começar a descolonizar o corpo que ela move, que ela propõe e que ela reproduz (LEPECKI, 2003, p. 9).

Este autor propõe uma dança de produção da ação de resistência de modo a deflagrar novos mapeamentos do corpo. Denuncia o estado invisibilizado dos corpos colonizados, de forma que o primeiro passo para mudar esta situação é repensar o chão que o bailarino pisa, que se dança. Afirmando que o chão plano esconde infinitos abismos, que devem ser escutados, reorganizando o corpo que entra em contato com esta nova lógica, que agora não são mais terraplanadas, mas com falhas e entulhos assumindo outras possibilidades de movimentos e corpos ainda não reconhecidos na história como protagonistas ou fora da passividade colonizadora.

Estes novos entendimentos pediram que os corpos experimentassem o campo do Samba de Pareia. Assim, os alunos participaram, durante a semana de 05 a 11 de janeiro de 2015, do LX Encontro Cultural de Laranjeiras, no qual a tarefa era observar o samba, vivenciar os diferentes solos do percurso e conversar com algum componente do Grupo Cultural Samba de Pareia, compreendendo as curiosidades que surgiram durante as aulas.



Imagem 24: Alunos em campo no LX Encontro Cultural de Laranjeiras



Imagem 25: Alunos em campo no LX Encontro Cultural de Laranjeiras

O encontro com os brincantes do samba, no Encontro Cultural, trouxe aos alunos uma vitalidade e injeção de ânimo para continuar os processos de pesquisa. As conversas foram recheadas de descontração e curiosidade, com alguns questionamentos: Como se aprende na comunidade este samba? Ou só homem mesmo toca? Então por que tem uma mulher tocando agora? A alegria contagiante e a adaptação para novas atividades quando a ação programada não tinha se efetivado fez parte também do aprendizado dessa etapa. O contato com o campo sempre nos surpreende, pois, além de geralmente diminuir a exotização do que nos propomos estudar, contamos com os imprevistos que o local pode nos resguardar. Assim, as fronteiras entre o que se conta e o que se vive passaram a ser borradas e retroalimentadas para maior liberação dos limites quando vivenciadas as encruzilhadas.

Durante a gravação do Documentário de Nadir também percebi os diferentes solos onde o samba era executado na comunidade, e, atenta a estas leituras, propus aos alunos (tradução), além de ler o texto de André Lepecki e refletir sobre, que cada dupla ou trio experimentasse alguma sequência criada anteriormente, durante o processo, em um chão diferente ao da sala de aula (na areia, na brita, na grama, na água), filmasse e escrevesse sobre a experiência. Comprometidos com as propostas e atentos às quebras de limites despertadas nas experiências pessoais no campo, todos vivenciaram a ação e, em discussão em sala, foram identificadas as dificuldades e adaptações que o corpo experienciou para dançar nesses ambientes diversos. Surgiram alguns questionamentos, como: Pode existir uma dança só com desequilíbrios? Por que ficar em pé é o convencional? Como a ação de dançar se torna uma

reflexão? Como essa discussão se relaciona com o corpo do samba de pareia? Qual é o chão desse samba? Reflexões estas que após este experimento decidimos que a mostra final da disciplina seria em um lugar aberto não convencional de dança, como relatado acima no disparador ritmo.

Assim, o chão no campo de pesquisa trouxe, a partir das encruzilhadas, reflexões políticas pós-coloniais que questionavam o tempo, mas principalmente os espaços propostos para dança. Estas ações trataram, também, de questionar qual dança cada aluno quer dançar, que processos devo utilizar e que estas escolhas não são ingênuas e, a depender de sua opção, pode estar reafirmando padrões hegemônicos, impedindo a compreensão da diversidade de possibilidades de existência dessa área de conhecimento.

4.1.4 Aterrar: vem de Nanã

O disparador aterrar surge por uma necessidade de uma visualidade estética afro-centrada nas encruzilhadas com o Samba de Pareia. Apesar de todas as propostas de tradução estarem dialogando com conceitos e entendimentos da cultura afro-popular, os processos corporificados, as encruzilhadas, foram encontradas esteticamente poucas identificações de referência negra. Como, para mim, estética também é discurso, procurei, com cuidado, pesquisar o que estava faltando para esta estética fazer parte desses processos.

Em agosto de 2015 fui convidada, pelo coordenador do colegiado de dança da UFS, Marcelo Moacir⁷⁸, para coreografar o Grupo de Dança e Performance (GDP), busquei, a partir de minhas experiências afro-centradas, o chão, a ancestralidade e a estética negra⁷⁹, pontos que acredito proporcionam o aterrar no processo, de forma que esta experiência ampliasse futuramente as traduções com o Samba de Pareia. Buscando integrar o útil ao agradável, tentei pesquisar o entendimento de aterrar com os profissionais do grupo, promovendo uma pesquisa focada no Orixá Nanã e nos mangues de Aracaju.

⁷⁸ Professor efetivo do Departamento de Dança da UFS. Membro dos Grupos de Pesquisa Corponectivos em Dança, Artes e Interseções e Arte, Diversidade e Contemporaneidade. Chefe do Departamento de dança - DDA, da Universidade Federal de Sergipe. Coordenador do Grupo de Dança e Performance da UFS. Possui mestrado em Arte - City University of New York (1988) - Graduação em Dança Teatro - Laban Centre For Movement and Dance (1980). Aluno especial do PPGAC -UFBA (2007-2011).

⁷⁹ Considero que a estética negra é aquela que parte das subjetividades vividas pelo povo negro surgidas nos seus processos históricos/sociais/culturais, em que o contexto, em seu sentido amplo, e a relação com o outro direcionam, as cores, o ritmo, o corpo da arte a ser expressa.



Figura 4: Imagem de Nanã

Nanã é o Orixá feminino mais velho do Panteon Yorubá. Na natureza ela é representada pelos mangues, em um dos seus Oríkis afirma que

Quando Olorum encarregou Oxalá de fazer o mundo e modelar o ser humano, o orixá tentou vários caminhos. Tentou fazer o homem de ar, como ele. Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu. Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura. De pedra, mas ainda a tentativa foi pior. Fez de fogo e o homem se consumiu. Tentou azeite, água e até vinho de palma, e nada. Foi então que Nanã veio em seu socorro e deu a Oxalá a lama, o barro do fundo da lagoa onde morava ela, a lama sob as águas, que é Nanã. Oxalá criou o homem, o modelou no barro. Com o sopro de Olorum ele caminhou. Com a ajuda dos orixás povoou a Terra. Mas tem um dia que o homem tem que morrer. O seu corpo tem que voltar à terra, voltar à natureza de Nanã. Nanã deu a matéria no começo, mas quer de volta no final tudo o que é seu (http://casadeoxala.eti.br/nana_res.htm, retirado no dia 09/09/2016).

Nanã é guardiã dos idosos. Conta em uma de suas lendas que ela também é considerada feminista e a protetora das mulheres (ver Anexo A). Em outra lenda, afirma sua disputa com Ogum (ver Anexo A).

Ao ver uma foto de Aracaju, Sergipe, na área do antigo Batistão⁸⁰, verifiquei que na cidade tinha muito manguê, achei importante retomar este passado falando da identidade local, era imprescindível também fazer uma aproximação com minha realidade soteropolitana na qual a religiosidade está em nosso dia a dia e se pesquisam propostas de tradução ressaltando a mulher na atual sociedade contemporânea (lenda Nanã), tempo/idade (a vovó) e

⁸⁰ O Estádio Estadual Lourival Baptista, mais conhecido como Batistão, é um estádio de futebol localizado em Aracaju, construído em 9 de julho de 1969.

o aterramento (elemento da natureza - lama). O trabalho passou a se chamar Terra Viva, em homenagem a um amigo que havia falecido, Augusto Omolu, um dos responsáveis pela minha escolha por outros ares fora de Salvador e chegada a Aracaju, como relatado na introdução.



Imagem 26: Foto da internet mostrando a extensa área do mangue próxima ao Batistão (1973)

Neste período foi estruturado um aquecimento voltado para o peso, ressaltando a presença da gravidade no corpo, pensando também nos pés espalmados na terra, coluna côncava, até o rastejar no chão, dilatando a experiência já vivenciada no disparador ritmo, relatada anteriormente. As pesquisas pessoais em sala estavam direcionadas a conversas sobre/com suas avós, estudos das lendas do Orixá, visitas ao mangue, sensações corporais com o elemento lama no corpo, textos e discussões sobre a mulher na contemporaneidade, em que a luta pelos seus espaços e grupos de apoio de superação à violência social estavam em bastante evidência.

A compreensão do aterrar aparece a partir de uma episteme afro-referenciada, em que o candomblé e o povo de santo são minha referência. Não foi proposta que partiu de um dicionário, mas de minhas referências negras. Estas experiências promoveram outras interpretações que estavam associadas ao peso do corpo e ação da gravidade sobre ele, tinham uma relação também com o aprofundar nas histórias pessoais em que o diálogo com o disparador ancestralidade ampliava essa percepção. O entendimento dos solos também fazia parte desses processos e o como os corpos reagiriam à instabilidade da verticalidade⁸¹ imposta

⁸¹ A intenção é questionar o corpo ereto, vertical como o convencional para se dançar, para se assistir. Como seria se enxergássemos um espetáculo de lado?, ou de cabeça pra baixo? , ou no chão? Ou dançássemos assim?

como única possibilidade de se fazer dança proporcionaram diálogos do processo de aterrar com disparador chão, promovendo um questionamento da verticalidade e proporcionando outras estéticas. Assim, este disparador (aterrar) em comunhão com outros disparadores (ancestralidade e chão) foram importantes para compreender a experiência estética afro-centrada. A coreografia Terra Viva é um exemplo de aplicação desses entendimentos, de forma que as concepções saíram do campo das ideias, viraram proposta de tradução e tornaram-se corpo, tornaram-se encruzilhada afro-referenciada.



Imagem 27: Foto de Rafael da apresentação de Terra Viva no Festival UMA em Aracaju



Imagem 28: Foto de Rafael da apresentação de Terra Viva no Festival UMA em Aracaju.

O balé clássico, dança que durante muito tempo foi considerada a única referência técnica, busca um trabalho corporal de resistência à gravidade, de forma que até sua aparência estética é relacionada ao flutuar, ao não se ceder ao chão.

Terra Viva teve bastante repercussão interna e externa na UFS e o reconhecimento de uma dança contemporânea afro-brasileira, o grau de entrega em cena dos alunos e a qualidade de movimento realizado pelos mesmos era o que mais chamava atenção do público. Acredito que isso aconteceu porque quanto mais imbuído de saberes que dialoguem com sua individualidade (ancestralidade) e pesquisa sobre aquilo que se compromete a fazer, mais propriedade se tem sobre seu processo, sua pesquisa, sua arte. Terra Viva trouxe para o processo do samba a experiência do aterrar e a seriedade de uma pesquisa comprometida e focada, atrelada a um resultado estético afro-brasileiro. O aterrar não só na experiência corporal, como também no aprofundamento de sua ancestralidade, promovendo um discurso negro afrocentrado.

4.1.5 Festa

No semestre de 2015.2, agora com a disciplina Estudos Contemporâneos em Danças Populares, o disparador festa realmente foi o que mais tive dificuldades de propor, porque não conseguia encontrar processos que validassem a festa do samba como tradução em sala e, ao mesmo tempo, outras demandas aconteciam paralelamente à vida de professora, principalmente as viagens semanais a Salvador (devido ao cumprimento das disciplinas obrigatórias do mestrado) e às exigências das leituras e trabalhos demandados das disciplinas. Mesmo assim, arrisquei algumas possibilidades, como trazer o treinamento de capoeira, frevo, caboclinho⁸²; tentando promover qualquer sensação festa para que o corpo ficasse em estado de vibração e disposto a realizar o samba e a transbordar em outras possibilidades de criação.

Não foi muito proveitoso, percebi que por mais que os estímulos estivessem relacionados à cultura afro-brasileira não percebia o ritmo como apropriação. Busquei pesquisar junto aos alunos alguns conceitos de festa. Além da proposta inicial do conceito de Yvone Daniel, a orientação de Daniela Amoroso também ajudou muito para tal entendimento inicialmente, em sua Tese “Levanta Mulher e Corre a Roda: Dança Estética e Diversidade no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira”, a qual tem um subcapítulo chamado “Alegria, Festividade e Ludicidade”, e posteriormente a indicação do livro “Festa e Corpo”, Organizado por Luiz Vitor Castro Júnior, no qual afirma que

A festa popular é resultado de dinâmicas e interações de indivíduos, grupos e sociedades, revelando faces de uma cidade de um país. Espaço de intervalo,

⁸² Dança indígena, muito conhecida no Norte do país.

de suspensão mesmo, a festa interrompe certas normas inventando outras, inverte certos sentidos e enreda outros, ela não é, definitivamente, nem o tempo livre, nem o tempo disponível colocados em oposição ao mundo do trabalho. A festa é linha de fuga (CASTRO, 2014, p. 12).

Assim, percebe-se que nas festas apresentam outras faces para o país onde os saberes, geralmente, silenciados pelo poder hegemônico, podem aparecer nestas manifestações, como se neste espaço fossem permitidas as transgressões; o beber, dançar, comer, namorar se tornam tempo dinâmico, tempo de produção de cultura; nela também se encontra a ligação do presente com o passado, verifica a memória, a ancestralidade e a resistência cultural, apresentam-se como outras possibilidades epistemológicas, estas reflexões coincidem com as discussões e propostas para o Samba de Pareia ao longo dessa dissertação.

Nos laboratórios desse semestre foram utilizados alguns processos importantes: pesquisa de performances com temas afro-referenciados, assistindo a vídeos variados e verificando a particularidade negra. A existência de uma particularidade negra é entendida através do conceito de “Estrutura de Sentimento”, definido por Raymond Williams (1966), na qual a pesquisadora Patrícia Pinho comenta

(...) como uma experiência social em processo e suas conexões com as gerações, períodos históricos e contexto cultural aos quais pertence e através dos quais se transforma. Enquanto resíduo destilado da experiência vivida, a estrutura de sentimento estimula uma formação de uma subjetividade compartilhada, através da qual as pessoas sentem e imaginam sua conexão com o grupo e a partir do qual o grupo se define em sua relação com a organização institucional e ideológica da sociedade. Este conceito aponta para um lado de cultura, para um conceito que se aprende e se apreende, de forma fluida e muitas vezes inadvertida, ao mesmo tempo em que molda o pensamento e a reação do grupo em relação ao mundo que o rodeia (PINHO, 2004, p. 80).

Verifica-se que este entendimento não está vinculado nas bases do essencialismo geralmente vigente em algumas entidades que buscam a construção de identidades negras. Não se baseia também na noção contrária, em que nega a especificidade negra, assumindo uma postura igualmente simplista de tendência à pluralização e negação da especificidade. A ideia é transcender os limites do essencialismo e o anti-essencialismo. Assim, a particularidade negra é aqui valorizada e reconhecida como constitutiva das subjetividades negras, mas é a todo momento vista como uma construção social e histórica. E esta qualidade que queria que estivesse nos processos e principalmente nos resultados parciais do semestre.

Utilizamos as letras das músicas do Samba de Pareia como o gatilho disparador para pesquisa de movimento, ampliando o repertório; assistimos a alguns documentários e lemos

textos sobre contemporaneidade; e praticamos o Samba de Pareia buscando um processo de aquecimento que priorizasse o peso do copo, a intimidade dos pés com o chão e a flexão dos joelhos. Muito atentos a explorar o sentido de festa no samba, mas ainda sentindo que estávamos distanciados de atingir tal encruzilhada.

Em busca por autores ou conhecimentos populares que me ajudassem a explorar o sentido de festa em sala, alguns colegas de classe do mestrado me apresentaram Carolina Laranjeiras, que em sua pesquisa fala sobre Estado de Jogo e Estado de corpo com o Cavalo Marinho. Propõe um processo de investigação no qual o passo, a repetição e a exaustão podem acionar estados corporais de jogo gerando um trânsito de sentido. Esse conceito último está relacionado à capacidade que o outro tem de me afetar e ser afetado no momento da brincadeira. Decidi, inspirada nessas leituras, propor a possibilidade de alguma experimentação dessa proposta, acreditando que, durante as observações pessoais na comunidade, percebi que no momento da execução do samba existe a mudança de atitude corporal, mais próximo do que associo a um estado de euforia, de festa.

Propus este entendimento de estado de corpo juntamente com as orientações de Daniela Amoroso referentes à importância do passo, pois, para ela, este traz a principal configuração da manifestação popular e com ele reconhecemos de qual manifestação estamos falando. O passo seria o ponto de partida da investigação, compreendendo sua ação na gravidade, o peso, a reação do corpo entendendo-o como gesto, tratando deste como um processo sensível, assim novas situações foram criadas, dessa forma “seria possível inclusive o desaparecimento do passo na materialidade da dança criada, mas ele permanece fantasmagoricamente, imaterialmente no processo de criação” (AMOROSO, 2017, p. 241).

Busquei experimentar um aquecimento focado no aterramento e sequencialmente o sentido de festa com a repetição do passo até a exaustão. Neste momento da experimentação a apropriação do ritmo, do passo e do jogo espacial era tamanha, que, além de trazer para cena a informalidade dos corpos encontrados nas festas, as possibilidades de movimentação transcenderam aos passos tradicionais proporcionando um largo repertório de movimento. A Mostra de resultado foi no dia 5 de dezembro de 2015 no Teatro Lourival Baptista, às 15h, com o trabalho intitulado “A pareia é boa com 1, 2, 3, 4, 5?”.



Imagem 29: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”



Imagem 30: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”



Imagem 31: Alunos na mostra UFS dançando “A pareia é boa com 1,2, 3, 4,5?”

Este resultado, diferente de outros processos até então vivenciados, chegou próximo do que acredito ter um entendimento de festa e uma compreensão de uma estética negra como discurso. A partir do próprio passo do Samba de Pareia, suas repetições até a “exaustão” trouxeram encruzilhadas que transcenderam o próprio passo, através do qual as duplas formadas aleatoriamente se comunicavam com passos parecidos ou com outro tipo de interação com carregas, corridas etc. o ritmo aparecia com pausas e ao invés dos pés as mãos que o promoviam no chão. A variação do sapateado também foi outra observação com os dois pés simultaneamente, apenas com um pé, alternando os pés e palmas. Apresentou assim uma quebra de limites do samba tradicional da pareia proporcionando outras interpretações do mesmo sem perder seu entendimento afro-centrado.

4.2 OFICINA SAMBA DE PAREIA

A convite do coletivo Aldeia Mangue, da Universidade Federal de Sergipe, departamento de Dança, no período de 01, 02 e 03 de setembro de 2016, participei do *I Encontro Aldeia Mangue: Prosas dançantes*⁸³ que me proporcionou experiências e novas reflexões sobre a pesquisa. Participei além da mesa chamada: *Vozes que dançam, processos etnográficos em Cena*. Ministrei uma oficina intitulada, *Pareia uma possibilidade de tradução*, na qual descrevo passo a passo:

⁸³ O evento busca efetivar e potencializar a difusão das manifestações populares brasileiras, com enfoque na cultura local sergipana.

A título de nos mantermos concentrados e proporcionar uma oficina engajada no entendimento e quebra de limites que o ritmo do samba pudesse nos proporcionar, iniciei me apresentando, conhecendo o nome de todos os participantes e deixando algumas indicações para nos mantermos em harmonia durante nossa jornada:

1- Manter-se em movimento mesmo quando eu estivesse dando as indicações; caso não entendesse pedir parar repetir, mas não parar a ação;

2- Ampliar todos os sentidos (visão, audição, tato e propriocepção), pois aconteceriam durante toda a oficina indicações e movimentos de todos em sala;

3- Além de exemplificar o toque no corpo talvez fosse necessário, para melhor entendimento da proposta;

Na busca de ressaltar a questão de acolhimento (nascimento e o samba na comunidade) e a dança em par (duplas) propus para o público andadas sentindo os pés e com olhos bem abertos encontrando pessoas, falando com os olhos coisas boas e em momentos diferentes, indicados por mim, dar um abraço em quem encontrar, olhando nos olhos e desejando um bom dia (a oficina ocorreu pela manhã) e esse procedimento se repetiu três vezes.

Na terceira vez, ao encontrar seu par e massagear (como se tivesse manuseando uma massa de pão) o corpo, inicialmente de um e depois do outro; essa ação de amassar está associada em minha cabeça ao aquecimento, deixar o corpo presente e construir uma maior intimidade entre os participantes. A ação, até então denominada de amasso, acontecia de acordo com as indicações de minha voz, começa pegando na mão, braço (primeiro um, depois o outro) com a intenção de descolar a carne do osso e principalmente de cuidar do outro, de vê-lo de uma forma mais profunda; nos ombros pelas costas amassa a frente do corpo, o peito, a barriga, aproveita dá um abraço, vai para as costas pega no plexo (primeiro anel) e flexiona o plexo (peito) para a frente, pega nos ossos da coluna torácica e cervical; vai para o segundo anel, onde fica a cintura, flexionando um pouco mais o tronco chegando na lombar, massageando as costas e principalmente os ossos da coluna vertebral; e vai para o terceiro anel (flexão da cintura pélvica) para ficar mais confortável também peço para flexionar um pouco os joelhos, massageando a coluna por inteiro, com tapas leves na coluna principalmente no cóccix (às vezes com mão aberta e outras com as mãos fechadas), estes “tapinhas” reverberam para as pernas, que voltam a alternar com a massagem de descolar a carne do osso. Chegando ao pé, empurrando e aterrando o peito do pé no chão.

Pelas costas “reconstruímos” o corpo do parceiro desenrolando a coluna e o colocando em pé, ainda nas costas subimos na meia ponta e batemos nos ombros com as duas mãos na

nossa dupla e escorregamos até o chão (batendo no chão três vezes), acredito que dando a sensação de presentificação, repetimos esta ação três vezes, e troca quem fez o amassamento recebe agora. Mas atento aos caminhos anteriores e principalmente ao toque do outro e como queria que fosse comigo e, se foi tudo do meu agrado, buscando fazer igual ou mais detalhado do que aconteceu. No final dessa primeira etapa um abraço, e agora bem mais íntimo do que antes.

Acredito que este procedimento, como falei anteriormente, está relacionado ao acolhimento ao entendimento de comunidade, de cuidado com outro, de reconhecimento do outro; ao entendimento da alteridade, de se reconhecer no outro e perceber também as diferenças, isso tudo a partir o entendimento mais complexo de pareia, que vem de par, de dupla, mas também de parceria, de companheirismo.

O segundo momento está associado ao sentido de aterrar, pensando no peso do corpo. Esta ideia de aterrar onde o chão é o seu principal apoio e instrumento percussivo, além das relações da cultura afro brasileira com relação à terra, em que o toque percussivo na terra é um convite para os deuses virem dançar conosco. Trabalhei com o peso do corpo no sentido de atração deste ao chão.

Andadas em pé, depois com os joelhos flexionados, em seguida com o tronco em contração, posteriormente com as mãos no chão, até distribuir o peso nas mãos e pés com os quadris mais baixos (neste momento alternava com paradas e olhadas para todo o espaço e voltávamos a andar de quatro com o quadril baixo), aumenta a distância das mãos e dos pés permitindo uma maior aproximação do chão, mas ainda sem tocar todo o corpo no chão, com resistência, não pode se entregar (a dificuldade de locomoção era maior, alternava-se com as paradas), repito algumas vezes estes procedimentos até chegar ao chão. Peço para que todos virem a cabeça e coloquem os ouvidos no chão.

Sapateio no chão com o ritmo/passos do Samba de Pareia em diversos lugares da sala, dançando entre os corpos, entregues e ouvindo o ritmo da terra, este ritmo de alguma forma foi contaminando o corpo, peço que reverbere no corpo de alguma forma, mas ainda em plano baixo, com os braços, cabeça, tronco, nádegas, pernas, coxa, ouvido. Peço que desafiem o corpo, ainda em plano baixo, proporcionando possibilidades de realização desse ritmo. E mais desafios eram lançados, como: fazer em um lado só do corpo ou com a cabeça, fazer o ritmo com a proposta de 5 apoios, depois 4 apoios, depois 3 apoios, a esta altura já estávamos no plano médio, e mais desafios, não ficar somente em replicar o ritmo com pés ou mãos, mas com outras partes do corpo, 2 apoios, 1 apoio e sem parar, e “perceber”, já estávamos de pé com o ritmo incorporado.



Imagem 32: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.

A compreensão da apropriação rítmica no corpo é um dos principais objetivos dessa etapa. Surgindo do chão, trouxe um maior significado e espontaneidade para o seu entendimento. Filosofando esta ação parecia que o chão emitia um ritmo e nos convidava para conversar e, ao aceitar o convite, dançávamos. Partindo da horizontalidade para verticalidade, traz a interpretação de ampliação desse convite, que não se restringe unicamente a nós, mas a todos que estivessem deitados, os que estivessem em pé também, proporcionando uma imagem ancestral a partir da encruzilhada rítmica.

A Proposta agora era fazer o ritmo com os pés aleatoriamente no espaço. Entendendo como funciona para cada corpo esse ritmo (que a essa altura ninguém mais tinha dúvida), numa proposta de sapateado próprio. Em meio à descoberta nos pés do ritmo vem uma nova possibilidade de encontro com o parceiro, em três tempos acha o parceiro e o restante do trimpé é feito em dupla, depois anda mais três tempos trocando de parceiro e sapateia com outra pessoa. E assim fica durante algum tempo. O clima de festa se instala, o troca-troca, as vezes com duos, trios, até solos, mas sempre em busca de trocar e fazer junto com o outro o sapateado.

Mais um desafio foi lançado, agora a redução do espaço, a cada momento de troca e novos encontros o espaço ia se reduzindo, se reduzindo, até que a troca não mais era vista a olho nu e o ritmo, ainda nos pés, tornava-se menos frenético. Mas os corpos suados estavam aconchegados uns aos outros e imbuídos de uma disposição e felicidade de forma que o toque constante com o outro corpo trazia uma imagem de corpo único, comum à unidade, comunidade.

A próxima indicação era se afastar em dupla, e com o seu ritmo próprio do samba, suas informações pessoais, as informações do outro, comunidade interagisse com este parceiro, não se esquecendo da ignição inicial, o ritmo do samba de pareia. Podendo sair e voltar dele, podendo ter pausas, podendo usar os planos, todo histórico dos corpos e processos do dia poderiam fazer parte desta experiência. Durante as ações, principalmente para algumas duplas que se desafiavam pouco e a atenção estava fora de sua pesquisa em parceria, propunha algumas ações, como: e se eu fizesse isso com a orelha, ou de cabeça para baixo, se o meu parceiro fosse meu braço ou se eu o direcionasse. Bom, a ideia que o nível de concentração chegasse a uma latência que os corpos e os ritmos se comunicassem ultrapassando a “racionalidade”. E para, a maioria, isso aconteceu.



Imagem 33: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.

Depois de algum tempo pesquisando a proposta voltamos a andar na sala, após bater o pé no chão no tempo das três passadas, mas sem fazer o trumpe, apenas as passadas, e depois rastejamos os pés com a intenção de comer o chão (os dedos puxavam o pé inteiro), se acalmamos e pausa para uma água.

No retorno à sala propus uma outra possibilidade que era fazer o samba “como acontece na comunidade”, os corpos já imbuídos do ritmo do samba, agora era só compreender o desenho espacial, e uma das lógicas do sapateado (para quem não encontrou a sua maneira de realizá-lo). Assim fizemos a roda do samba, compreendemos as cruzadas e os momentos de sapatear e de trocar, as direções das trocas etc. E ao som da voz de Nadir ouvindo o samba de pareia – CD vozes da Mussuca (toda oficina foi feita até agora sem som,

apenas os sons dos corpos) construímos a nossa tradução da roda do Samba de Pareia e também aprendemos a lógica de sapateado de alguns, inclusive a minha.

Para finalizar voltamos a andar pensando na ideia de peso inicial, reduzindo o som mecânico, flexionar os joelhos, ainda andando, contrair coluna, mãos no chão, peso distribuído entre mãos e pés, quadril baixo, braços e pernas abertos, ainda se locomovendo, rastejar no chão e todos chegarem num momento de ouvir o chão. Volto a sapatear no chão, mas dessa vez realmente entregue ao ritmo e às propostas que ele pode me trazer, com pausas, entrar em outro ritmo e voltar para o do samba e paralelamente dando um texto falando da importância do solo como base para ficarmos em pé, fonte de nossa alimentação, sua diversidade na terra, local onde nos dá alimentos, casa de muitos seres vivos e também de muitos não encarnados.

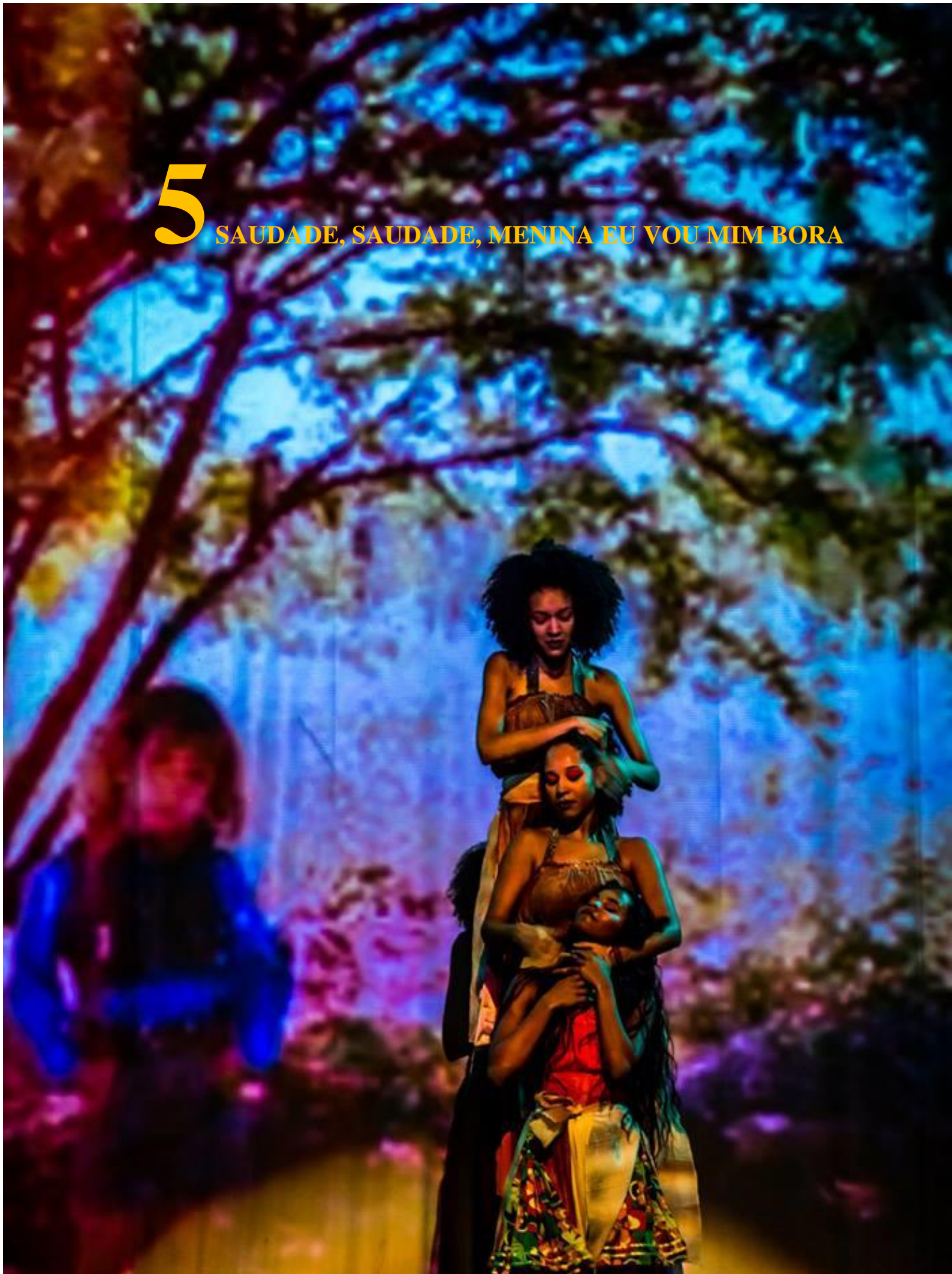
Este experimento gerou reverberações durante a oficina e pós também. No momento em que organizei sequencialmente percebi que escolhi disparadores que deixavam evidentes aspectos importantes do Samba de Pareia, a internalização do ritmo como prioridade antes do entendimento da manifestação na roda e no passo foi de fundamental importância para que os participantes experimentassem sem receio a manifestação repetindo, o mais próximo de, como acontece na comunidade.



Imagem 34: Foto de Jussara Tavares da oficina Pareia uma possibilidade de tradução.

5

SAUDADE, SAUDADE, MENINA EU VOU MIM BORA



5 SAUDADE, SAUDADE, MENINA EU VOU MIM BORA

*Que tá chegando a minha hora
Saudade, Saudade
(música do samba de pareia)*

Concluo trazendo algumas outras possibilidades de disparadores criativos que podem se tornar ponto de partida de futuras pesquisas. Apresento também um importante desdobramento desse processo que foi a experiência da montagem do espetáculo “Mussuca, prazer ME conhecer”, em Jequié, na UESB, que apresenta possíveis contribuições, resultados, incômodos, ganhos e rupturas do encontro da cultura popular, Samba e Pareia da Mussuca, com o ambiente acadêmico. Finalizo trazendo reflexões pessoais sobre a situação atual do mundo e do país e a importância desse tipo de pesquisa que pretende validar possibilidades metodológicas afro centradas no ensino da dança.

5.1 OUTRAS POSSIBILIDADES DE DISPARADORES CRIATIVOS

Durante esta pesquisa várias possibilidades de investigação surgiram, além das já encruzilhas e vistas no capítulo anterior. Estes disparadores não foram experimentados por falta de tempo ou por necessidade de maior aprofundamento dos processos que estavam vigentes no momento. Mas, acredito, se encruzilhados poderiam se tornar mais uma vertente para a apropriação do entendimento de aterrar a partir do Samba de Pareia. São alguns deles: mulher negra, cordão umbilical e quilombo.

5.1.1 Mulher negra

O Samba de pareia é dançado por mulheres, e estas, na comunidade, são as principais mantenedoras das famílias e têm destaque nas representações políticas locais, tornando-se vereadoras, líderes comunitárias, mestre cultural, entre outros. Esta talvez seja a reverberação do empoderamento da mulher no mundo contemporâneo ou mais um reflexo da cultura afro-brasileira em que as mulheres quase sempre tiveram um destaque em ativismos político, cultural e social.

Quando estava ainda em processo de pesquisa, paralelamente surgiram diversos convites de diretores de teatro para participar e coreografar peças com temas sobre gênero

associadas com reflexões raciais e sociais, como: “Oduduwá”, leitura dramática de que participei com o personagem Oduduwá, no IV Fórum Nacional de Performance Negra, com texto de Fernanda Júlia, que questionava: - Quem criou o mundo na mitologia africana, foi o homem ou uma mulher?; “Antônia” trabalhei com a direção de movimento, a peça que trata da violência contra a juventude negra pela perspectiva feminina; “Revêlo”, na qual tratava de casamento gay e revelava as frestas preconceituosas da nossa sociedade, que definem que tipo de corpo temos que ter, o que devemos assistir e que pessoa devemos amar, trabalhei na coreografia desta peça; “Rebola” (ganhadora do Brasken⁸⁴ no ano 2016), fui responsável pela coreografia juntamente com bailarino e coreógrafo Elivan Nascimento, peça que discute a necessidade de espaços, onde a comunidade LGBT se encontre para se divertir, se articular e principalmente existir; e “Libertê”, fui responsável pela direção de movimento da leitura dramática, que tratava da história de uma mulher negra, escravizada, que olha nos olhos do poder e questiona o que a história nunca a permitiu fazer.



Imagem 35: Foto de Andréia Magnoni na leitura dramática “Oduduwá”

Com estas produções artísticas os questionamentos sobre a situação social da mulher negra passaram, de alguma forma, a fazer parte de minhas reflexões pessoais. O contato com estas produções cênicas trouxe, pra mim, alternativas para personagens interpretados por mulheres negras fora dos padrões impostos pela grande mídia. Ao assistimos na TV ou em algum tipo de cena (comumente em teatros, escolas etc.), que não têm a preocupação em questionar sobre os estereótipos associados ao povo afrodescendente, geralmente, os papéis

⁸⁴ Prêmio respeitado das artes cênicas da Bahia tendo todas as áreas que envolvem o teatro premiadas em uma grande festa cerimonial, destacando melhor peça, diretor, ator, atriz e dramaturgo.

para mulheres negras estão associados a empregadas domésticas, amantes com caráter duvidoso, mães solteiras, prostitutas ou mulheres hiper sexualizadas, pessoas que estão, quase sempre, associadas a um submundo em situações improváveis de revolução ou mudança. Isso não quer dizer que as empregadas, prostitutas, amantes, mães solteiras não façam parte da realidade negra, mas não é a única realidade, e geralmente quando estas interpretações são propostas não aparecem seus contextos e raramente discutem a complexidade da personagem. Estas reflexões me fizeram ampliar e entender a importância do empoderamento de D. Nadir, na verdade de todo grupo do Samba de Pareia da Mussuca e do meu próprio empoderamento em realizar uma pesquisa como esta dentro da Universidade. Questionar este imaginário imposto sobre a mulher negra, impulsionar reflexões e análises sobre as armadilhas que o sistema colonial *branco* nos submete percebendo que este constrói sua *branquitude* a partir da absoluta negação do outro, neste caso, da depreciação da mulher negra (KILOMBA, 2016); e despertar possíveis quebras dessas imposições podem ser importantes vertentes para disparadores criativos futuros.

5.1.2 Cordão umbilical

Pensando na ampliação do disparador criativo ancestralidade, algumas pessoas acreditam, que o entendimento do termo Samba, que deriva da palavra Semba em Kibunto e quer dizer umbigo. A umbigada entre homens e mulheres é muito comum nas celebrações de origem africana. E sabemos também que o umbigo é o principal laço entre a mãe e o(a) filho(a), percebo que este cordão poderia trazer importantes interpretações para esta pesquisa. Minha mãe me contou que na sua época, quando a criança nascia uns esperavam secar o cordão umbilical e faziam uma bolsinha para colocar no pescoço e outros enterravam no fundo do quintal da casa, todas estas ações tinha a intenção e o sentido de ancestralidade, de não esquecer de onde veio. Perguntei sobre meu cordão, ela disse: - Mamãe quem sabe, eu sempre morei em apartamento depois que casei, sua vó me acompanhava nos partos e ficava com os cordões. Com essa resposta, já deu vontade de sair pesquisando sobre o paradeiro dos cordões umbilicais da família, que provavelmente estejam no quintal de minha vó.

Percebe-se que a exploração desse disparador poderia ser voltado para histórias pessoais, procurando saber quais rituais foram feitos com o cordão umbilical de cada um ou até mesmo voltar ao campo e entender como é essa história na Mussuca, como também trazer o elemento cênico, - cordão, para traduzir e experienciar possíveis encruzilhadas.

5.1.3 Quilombo

Trazendo o entendimento do que é contemporâneo como sendo “aquele que não se deixa cegar pelas luzes do seu século [...] é aquele que percebe no escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64). Este conceito (já comentado na introdução para entender o porquê de uma proposta de dança popular afro contemporânea) tem muitos desafios de interpretação e ampliação dos limites de tradução. Um deles é relacionar este ao entendimento de quilombo, ou seja, a decisão de se jogar no desconhecido, no escuro, para ter outras possibilidades de (re)existência. Nesse sentido, o escravizado quilombola “deixa o espaço alienante, mas conhecido, do engenho para unir aos tristes selvagens e se embrenharem na floresta... ele tenta construir sua liberdade...” (CHALAYE, 2017, p. 244), ou seja, de jogar-se no escuro para trazer (enxergar) outras possibilidades de vida, não óbvias, mas sim uma vida rara. Traz uma interpretação pós-colonial para o termo quilombo.

Compreendendo que o Samba de Pareia é uma manifestação popular de uma comunidade remanescente quilombola, a partir desse entendimento a origem do seu local (o quilombo) vem imbuída de interpretações que podem ser o gatilho disparador de possíveis traduções e consequentes encruzilhadas a partir de termos como: fuga, perigo, reconstrução, liberdade e outros que virão a surgir, de forma a também ampliar futuras experiências desse processo.

Muitos disparadores poderiam surgir ainda com o Samba de Pareia, como a oralidade, o entendimento de diáspora, a comunicação dos instrumentos musicais, as letras das músicas etc. Ideias que partam de princípios afros centrados longe dos estigmas etnocêntricos, que nos permitam a reflexão sobre realidades políticas/sociais/culturais de nossos contextos.

5.2 ESPETÁCULO: MUSSUCA PRAZER ME CONHECER

O destino incumbiu de garantir que esta pesquisa continuasse com alunos de graduação em dança e teatro, só que agora em outro Estado e em outra realidade. No dia 30 de junho fui convocada no concurso que havia feito há 3 anos e em 27 de julho de 2016 tomei posse como professora efetiva em dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Apesar da manifestação do Samba de Pareia ser originariamente do interior de

Sergipe, proporcionar este experimento a alunos comprometidos com a dança, mas que não possuem nenhum vínculo com esta manifestação foi desafio até então animador.

Em Jequié, no semestre 2016.2, fui responsável pela disciplina Processos de Criação Cênica II: Dança e Contemporaneidade, oferecida ao curso de dança e teatro⁸⁵ a alunos de segundo semestre, que, em comum acordo com a turma, experimentei, para a montagem coreográfica, os processos de tradução e encruzilhadas em dança com disparadores criativos do Samba de Pareia da Mussuca. Vários questionamentos me tomaram antes, durante e depois do processo, dos quais destaco: Como montar um espetáculo sobre uma tradição cultural que não é local e que até então não dialoga com o contexto dos participantes? Como dialogar a realidade local, política, social da comunidade da Mussuca com os alunos de dança da UESB? Como fazer com que o entendimento afrocentrado (aterrado) apareça no corpo e na cena?

Ainda arriscando, porém um pouco mais consciente, organizei (a nível interno e pessoal) alguns módulos de pesquisa e montagem, que não seguiam uma ordem cronológica, mas que objetivavam e facilitar o processo de montagem e pesquisa. Os módulos foram:

- 1) Ancestralidade – identidade – aterrar
- 2) Ritmo – Musicalidade – Festa
- 3) Mussuca – D. Nadir – comunidade
- 4) Montagem do Espetáculo

5.2.1 Ancestralidade – identidade – aterrar

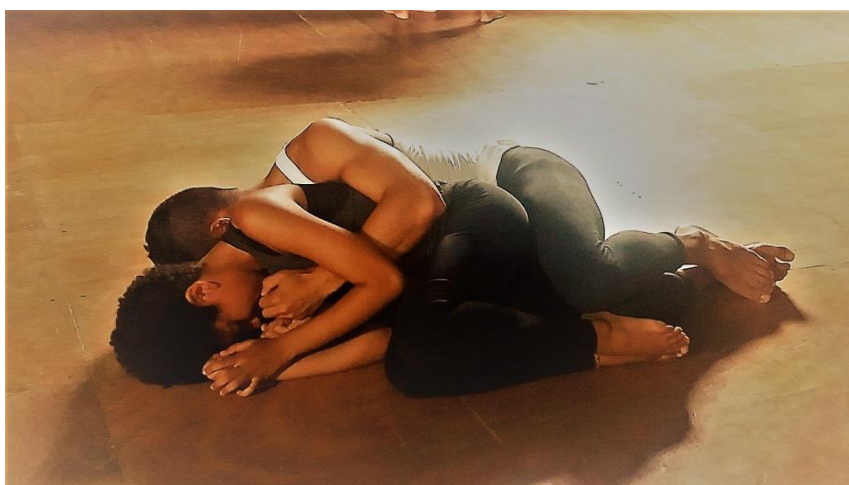


Imagem 36: Foto de Mateus com Iamara e Ícaro na encruzilhada sobre o nascimento

⁸⁵ Os cursos de Licenciatura em dança e em teatro da UESB nos dois primeiros anos acontecem com disciplinas em comum, só após o quarto semestre cada curso segue com suas áreas de conhecimento separadamente.

A partir do entendimento de aterrar, já discutido no decorrer dessa dissertação, que relaciono tanto a uma pesquisa e reflexões sobre quem nós somos, que inclui nossos antepassados, nosso nascimento, nosso contexto, até chegar aos dias de hoje. Como também associo o termo aterrar ao movimento corporal relacionado ao descer, ao contato com o chão, muito encontrado nas danças de matrizes africanas. Este módulo ficou voltado a pesquisas com os familiares propondo a construção de suas as árvores genealógicas, pesquisando quem foram os avós, bisavós, tataravós etc.; proporcionando conversas com os pais e a descoberta de como eles se conheceram, descobrindo o que aconteceu no dia do seu nascimento, passando a entender como foi a escolha do seu nome, o significado e o porquê da escolha, lembrando seus processos pessoais até a escolha dos cursos de dança ou teatro como formação.

Percebi também que os alunos, apesar de não entenderem direito ainda como poderíamos associar este mergulho ancestral ao Samba de Pareia (a esta altura já tínhamos conversado um pouco sobre a manifestação, mas a maioria deles resumia a senhoras sapateando e cantando), se empolgaram com as buscas pessoais e novas descobertas. Paralelamente a estas pesquisas tivemos aulas de capoeira e dança de matriz africana⁸⁶ no intuito de preparar o corpo com o entendimento afrocentrado.

Neste mergulho ancestral o encontro com outras manifestações culturais foi inevitável, estas estavam relacionadas a sua própria infância ou a história de seus familiares. Assim, houve a descoberta ou o lembrar de tradições pessoais, como a do tapete de pó de serra no dia de ações de graças, da procissão católica sempre presente em festejos de pequenas cidades, das quadrilhas juninas, do samba de coco muito comum nos interiores nordestinos. Para maior compreensão do vasto legado cultural que temos, aproveitamos ao máximo a oficina de cultura popular, promovida pelo Abril dança em Jequié, ministrada pela professora doutora pesquisadora Amélia Conrado, que trouxe o contexto, a técnica e a importância da nossa apropriação das matrizes estéticas nordestinas.

⁸⁶ Além dos meus horários de aula, onde propunha a capoeira e a dança de matriz africana como releituras das danças dos orixás, principalmente, os relacionados à terra (Naná e Omolú) a maioria dos alunos estavam matriculados também na disciplina Dança afro da professora mestra Vânia Oliveira. Esta sempre esteve em conexão comigo e com o processo proposto, trazendo discussões em sala de aula que ampliavam as reflexões desse experimento, como: o que é dança afro? Qual a importância do nome em algumas culturas africanas? O que é ancestralidade? Uma aluna do curso de teatro, Glaece Lopes, que tem uma pesquisa muito diferenciada que associa a capoeira a jogos teatrais, deu uma oficina para os alunos da disciplina, que ampliou o entendimento também sobre o nome (não só do apelido de batismo da capoeira mas o nome dos golpes e seu entendimento), o sentido de re-existência negra e estratégia de sobrevivência, informações importantes que associam à manifestação quilombola Samba de Pareia da Mussuca

As experimentações criativas com o samba também já aconteciam, com o intuito de familiarizar os alunos com o tema e também para conhecer a disponibilidade dos mesmos a novas formas de saberes; a proposta de tradução do nascimento, como relatada no capítulo anterior do disparador criativo ancestralidade, aconteceu de forma individual, e depois em dupla. As leituras de textos como: “Orality da memória”, de Lêda Maria Martins, que traz o conceito de encruzilhada, “ Quem é você? Diga logo que eu quero saber...”, do livro Cal(e)idoscorpos e o meu texto “Encontro com o Samba de Parelha: uma experiência Ancestral”, foram também norteadores dos processos desse módulo. Muitas cenas foram proposta a partir desses experimentos, de forma a guiar quase todo o espetáculo.

5.2.2 Ritmo – Musicalidade – Festa

Pensando no entendimento de antifonias (GILROY, 2001), compreendido no primeiro capítulo dessa dissertação, que fala sobre o encontro com o outro que pode ser, neste caso, pela música do Samba de Pareia que acontece com o chamado (D. Nadir) e a resposta (comunidade em festa), propus para os alunos a familiaridade com a música do samba e o entendimento do corpo múltiplo de cantar, dançar e batucar, assim uma das alunas (Mariana) propôs fazer o chamado e o restante da turma o coro. Neste processo conheceram diversas músicas do Samba de Pareia, sempre regadas a muita diversão e brincadeira, mesmo sem terem experimentado ainda uma oficina de ritmo, eles tentavam acompanhar o canto com o sapateado e as palmas. Nos primeiros dias este processo foi uma grande diversão, mas posteriormente percebi que alguns alunos associavam este momento como uma grande bobagem folclórica, difícil de dialogar, pois só queriam ficar nas propostas de autoconhecimento, não relacionando com outras possibilidades de interpretação. Parecia que eles não achavam interessante o Samba de Pareia, talvez por ser uma manifestação não muito conhecida, por ser de outro estado e/ou por ser dançada por senhoras negras de meia idade e talvez não tenha a vitalidade que os jovens desejavam. A insatisfação se potencializou quando não conseguimos o apoio financeiro da Instituição para irmos até Sergipe conhecer de perto a Mussuca e o Samba de Pareia. Afirmavam que não sabiam falar daquele samba, que estava muito distante de sua realidade.

Convidei um professor sergipano de teatro, recém-formado e muito competente, Jonathan Rodrigues⁸⁷ para propor uma oficina com os alunos da Uesb. Sua pesquisa atualmente associa o Samba de Pareia com as técnicas de preparação corporal do Lume⁸⁸. Minha intenção era aproximar Sergipe de Jequié, para que, de alguma forma, os alunos se sentissem mais perto da Mussuca ao ouvir o sotaque, ao vê-lo dançando e contando sobre o samba, e ao perceber como os jovens (Jonathan tem uma idade aproximada da deles) respeitavam as manifestações locais. O convite também teve a intenção de ampliar as possibilidades de como o samba de pareia poderia ser pesquisado. Esta oficina facilitou bastante o diálogo, que já estava tenso entre eles (os alunos) e também entre nós (eu e a turma).



Imagem 37: Foto Edeise da Oficina de Jonathan Rodrigues

Esta ação foi muito importante para o processo, porque Jonathan falou da importância daquelas mulheres, que ele chamava de mulheres Mussamba (Mussuca + samba), pois estas faziam percussão com os pés, tocando no chão com tamancos, dançavam e cantavam suas danças, criavam seus filhos com a pesca e enfiavam o pé na lama (nos mangues) para sustentar sua família. Seus experimentos permitiram que os alunos associassem as encruzilhadas anteriores de ancestralidade-identidade-aterrar com as informações (contexto, história, surgimento, músicas) do Samba de Pareia. Após um aquecimento que buscava sair de padrões convencionais de movimento (ele chamava de “cair na lama e se melar”), que buscava as curvas e não a linearidade e que promovia uma concentração de energia superando

⁸⁷ Fiz parte da banca de Jonathan na UFS. O título do TCC foi: “Ao Som do Corpo de Pareia”, neste período sua pesquisa buscava dialogar a técnica teatral rígida da mímica dramática e o despojamento festeiro do Samba de Pareia. Atualmente desenvolve pesquisa de mestrado sobre o mesmo tema no PPGCult/ UFS.

⁸⁸ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

o cansaço físico, propôs que mostrassem como seria o seu próprio Samba de Pareia, a partir das experiências anteriores, do que aprenderam sobre o samba e do que conheceram de suas histórias. O sapateado do samba foi trilha sonora de toda a oficina, o que também introduziu o ritmo de forma mais incisiva no processo. De forma que esta aproximação, com reflexão e processo (mesmo sem ir até a Mussuca), quebrou alguns pré-conceitos ainda incorporados nos discentes.

Alguns alunos também tiveram oportunidade de ver o trabalho cênico de Jonathan, que dialogava o Samba de Pareia com a mímica corporal dramática. A apreciação também trouxe maior conforto à turma, pois perceberam que não estavam desconectados das propostas até então encruzilhadas.



Imagem 38: Foto da internet de uma apresentação de Jonathan com a pesquisa do Samba de Pareia

Este módulo foi bastante contraditório, mas de infinita importância para o processo. Contraditório porque o foco era a festa, e esta foi pesquisada, vivenciada e encruzilhada, mas trouxe muitos questionamentos, inquietações que tiravam os alunos do lugar comum da comemoração pelo entretenimento e os colocavam para questionar o como esta ação (comemorar/festejar) poderia se tornar um saber. Eles queriam respostas e resultados imediatos e eu não tinha estas respostas. Eu acreditava que daria certo, mas era necessário eles acreditarem também. O contato com Jonathan atingiu o objetivo inicial que os deixara mais responsáveis com o processo, trouxe uma ideia de comprometimento e da necessidade de trabalho em equipe, trabalho “comunitário”.

5.2.3 Mussuca – Jogo espacial – Comunidade

Este módulo foi inserido durante todo o processo, no início do semestre propus que em um dos nossos encontros semanais tivesse um café coletivo, afinal as aulas começavam muito cedo e este era um tempo para contarmos um pouco sobre nós e as propostas de pesquisa do dia. Tentei também não ser tão rigorosa com os horários (uns 20min de tolerância), queria que chegassem no horário pelo comprometimento e empolgação no processo, tentava explicar que quem chega cedo pela ameaça da falta ou nota estava chegando pela ameaça, era ter um compromisso com o “chicote”, eu não queria replicar o sistema escravocrata, e que confiava neles e se alguém chegasse atrasado, algum dia, seria por necessidade. Percebi que os alunos associaram esta ação de cuidado, de respeito e confiança neles a alguma inexperiência minha e não a uma proposta (a meu ver) de compromisso com os meus e sua formação. Nem precisa dizer que foi muito difícil este entendimento, de forma que o café da manhã, depois de um mês, foi abolido totalmente.

A turma se dizia muito unida, mas as ações individualistas, disfarçadas de “voz” da turma, eram muito constantes. Mesmo com estes desencontros, após a leitura do artigo “Encontro com o Samba de Parelha: uma experiência Ancestral” (já citado no módulo ancestralidade-identidade-aterar) um dos alunos, tentando trazer para o experimento este entendimento de comunidade, propôs pesquisarmos sobre a técnica de Viewpoints⁸⁹, que tem uma relação direta com a percepção pessoal e do ambiente em geral a partir do olhar sensível, fazendo com que o corpo ficasse em prontidão e os olhares atentos durante o processo. Convidamos Larissa Abelardo (aluna da graduação em dança da UESB, que estuda esta técnica) para ministrar esta oficina. O processo proposto por Larissa trouxe uma percepção espacial maior, em que a compreensão do eu com o todo passou a ser mais trabalhada. O olhar sensível também influenciou nesta percepção e ações cotidianas. E a partir desse processo passamos também a experimentar o jogo espacial do Samba de Pareia.

⁸⁹ Viewpoints é uma técnica de improvisação que surgiu a partir da dança pós-moderna. Os Viewpoints (pontos de vista) foram originalmente desenvolvidos pela coreógrafa Mary Overlie e expandidos e adaptados para atores pela diretora americana Anne Bogart e os integrantes da SITI Company. O treinamento de viewpoints possibilita um vocabulário comum para pensar e agir sobre movimentos e gestos. Desenvolve a articulação e precisão dos movimentos e possibilita construir a relação de um coletivo de maneira espontânea e intuitiva, gerando material criativo e movimento para o palco (<<http://barco.art.br/viewpoints-e-composicao-cenica/>>).



Imagem 39: Foto Edeise pesquisa de jogos espaciais a partir da oficina de Larissa Abelardo.

Percebia que existia uma predisposição para entender o que seria esta proposta de comunidade e cuidado com o outro, que estava relacionada a afeto e não ao protecionismo, que estava relacionada a insistir até um bem comum e não desistir, que estavam relacionados a processos dialógicos em que a individualidade e a coletividade teriam que conviver. Mas não era fácil, um caminho que estávamos construindo juntos, alguns desistiram e confundiam minhas propostas e ações colaborativas, com falta de objetividade e/ou falta de pulso com a turma. Entrei várias vezes em crise pessoais, profissionais e com o grupo, mas acreditava nesse tipo de processo, e continuei, mesmo receosa, dialogando e propondo coletivamente.

Neste módulo também assistimos ao documentário Nadir da Mussuca e, após a apreciação, a comunidade da Mussuca pareceu estar mais próxima da turma, despertando propostas a partir de palavras chaves e/ou frases para montagens de cenas ou aprimoramento das que já existiam. As frases ou palavras foram: cores vivas, saias, passos no mangue, ancestralidade, o peixe de nome Mussun⁹⁰, cores da terra na maquiagem, Cosme e Damião e caminhos cruzados (samba, capoeira, Dança afro, corpos pessoais). Estas palavras foram norteadoras para a montagem cênica.

⁹⁰ No Doc de Nadir, Marizete (antiga líder do samba de pareia) fala que o nome Mussuca surgiu a partir do peixe preto chamado Mussun, este foi encontrado após cavar um buraco profundo. Um dos alunos (Cícero) associou este entendimento ao processo de busca interior (cavar um buraco bem fundo) até se encontrar, encontrar a origem de seu nome.

5.2.4 Montagem do espetáculo



Imagem 40: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo *Mussuca, prazer ME conhecer*

Todas as disciplinas de montagem do curso de dança e teatro da UESB estão ligadas ao Engenho de Composição⁹¹, o qual tem várias ações artísticas e uma delas, que também está ligada às disciplinas de montagem, é o Seminário de Criação⁹². Este acontece, geralmente, um mês antes da mostra final do espetáculo e é, quase sempre, uma montagem proposta pelos alunos a partir dos conhecimentos desenvolvidos nos processos de montagem.

No seminário de criação os alunos trouxeram como título a palavra “Mussun” e descreveram a cena como:

Mussun é um peixe preto que deu origem ao nome da comunidade quilombola “Mussuca”. Esta se localiza em Sergipe onde é conhecida por possuir um ritual de nascimento (tradição de cultura popular local) chamado Samba de Pareia. Inspirados nesses conhecimentos, levaremos pra cena a nossa leitura da comunidade da Mussuca, dialogando com uma estética contemporânea (a ideia do nu) a partir do nosso nascimento e do questionamento: Quem somos? Conceitos como ancestralidade, cultura afro popular e encruzilhada também dialogarão com esta experiência (SINOPSE DESCRITA PELA TURMA, 2017).

⁹¹ O Engenho de Composição congrega um conjunto de ações que visam integrar a sociedade civil e a comunidade acadêmica por meio de atividades de formação, debate e apreciação de obras de artes cênicas – Pedagogia do Espectador. O objetivo central do programa é estimular a produção cultural e o hábito de frequentar espetáculos de dança e de teatro na cidade. Engenho cumpre esse papel primordial de levar e incentivar a produção artística dos nossos alunos, movimentar o mercado cultural da região e formar plateia para o teatro e para a dança.

⁹² Os Seminários de Criação se configuram como uma interlocução entre as turmas em processo de montagem e o público, por meio de uma breve exposição do processo de criação e posterior debate. As cenas devem ter até 15 minutos.

Ao assistir a esta apresentação percebi que a turma tinha compreendido grande parte da proposta e que estavam dispostos ainda a continuar a pesquisa (situação que para mim era uma dúvida, mediante aparência de desestímulo de alguns e ações que bloqueavam os processos de investigação). Após uma conversa sincera sobre o comprometimento com a pesquisa, sobre os boicotes que às vezes fazemos por medo ou insegurança e sobre a montagem que só restava um mês para sua conclusão; todos os comportamentos anteriores da turma mudaram. Passaram a dialogar com as propostas, chegavam no horário (sem a lista de presença), pesquisavam as atividades extra-classe e a propor, ainda mais, inúmeras possibilidades de disparadores criativos e cenas. Definimos juntos o roteiro e as cenas que seriam construídas, adaptadas ou dispensadas; o calendário de montagem do que restava; e até os possíveis limites de tempo de cada cena. A partir de nossas ideias convidei Denny Neves⁹³ para pensar o figurino e Jomir Gomes, aluno do curso de teatro da Uesb, para desenhar a luz, a maquiagem foi proposta por Vinícius, um dos alunos da disciplina, e o cenário por um grupo de alunos que também faziam parte do processo.



Imagem 41: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer

Sabíamos que em Jequié quase ninguém conhecia a Mussuca e que o processo possibilitou nos conhecer melhor, procuramos um título que apresentasse não só a Mussuca, mas também a nós, assim o nome do espetáculo ficou: Mussuca, prazer ME conhecer. Queríamos apresentar a Mussuca a partir de nós. E acredito que conseguimos fazer isso, como

⁹³ Mestrado em Dança na Ufba. Especialização em Arte Educação, Cultura Brasileira e Novas Tecnologias em Artes na Escola de Belas Artes da Ufba, Licenciatura em Dança na Ufba. Realiza pesquisa e cartografia das manifestações populares brasileiras com ênfase nas populações tradicionais de povos Indígenas e quilombolas para o projeto Caravana das Artes. Professor efetivo da UFBA em Danças Populares.

afirmou o professor Hayaldo Copque⁹⁴ quando falou sobre o espetáculo nos Diálogos da Cena⁹⁵:

O espetáculo consegue tocar a gente em camadas que a gente não imaginaria que um espetáculo de dança sobre a Mussuca iria tocar. Porque, afinal de contas, está se falando de uma lugar tão distante da gente, né?, Um povoado, quilombola, em Sergipe, a gente aqui em Jequié... a proposta de vocês é justamente este inter cruzamento que este povoado trouxe ... vocês não estão simplesmente usando a manifestação popular, ... vocês se apropriam muito disso e trazem vocês também para discutir isso ... e é isso que faz que o espetáculo seja tão bonito de ver, porque vocês não estão simplesmente apresentando a Mussuca, mas vocês estão se apresentando ao apresentar a Mussuca... isso faz com que a gente chegue na Mussuca de um modo mais bonito (COPQUE, COMENTÁRIO NO DIÁLOGOS DA CENA 08/06/2017).

A proposta era, inicialmente, experimentar todas as traduções já encruzilhadas na UFS, em apenas uma única turma, agora na UESB; se possível ampliar o entendimento dessas traduções e encruzilhadas; e montar um espetáculo com estes saberes. Mas, considerando um contexto desconhecido, os alunos e professora recém-chegados à universidade, foi necessário um tempo maior de maturação, persistência e certa confiança mútua para conseguirmos encontrar o ritmo contínuo do experimento. Percebo que conseguimos atingir os objetivos a partir dos disparadores anteriores, mas se adequando ao contexto e proporcionando outras interpretações.

⁹⁴ Coordenador da Área de Teatro (ATEA) e Professor de Estudos e Teorias sobre Arte e Dramaturgia; Teatro do Oprimido e Montagem Didática da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Mestre em Artes Cênicas (2012) e Bacharel em Interpretação Teatral (2009) pela mesma Instituição, onde também já atuou como professor. É ainda dramaturgo, ator e diretor teatral.

⁹⁵ Os Diálogos da Cena são como um exercício crítico-analítico das apresentações dos espetáculos com a colaboração de um(a) professor(a) que debate o tema da obra apresentada e um(a) discente que irá tecer uma análise técnica da linguagem artística do espetáculo.



Imagem 42: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer

Percebo que o disparador ritmo foi trabalhado de forma diferente neste experimento. Queria que este aprendizado fosse contínuo, como acontece na comunidade, e assim se deu. Diferente do experimento anterior, que teve várias aulas de compreensões do sapateado chegando à percussão corporal. Neste, o ritmo foi sendo apropriado durante o processo, como este estava sempre presente para acompanhar outros disparadores ele foi se tornando familiar ao corpo, com calma. E depois de muito vivenciá-lo, na oficina de Jonathan, ele propôs um trabalho rítmico mais apurado, como a turma já tinha propriedade sobre o compasso era só se desafiar aos comandos da oficina do professor convidado.

O disparador ancestralidade dialogava diretamente com os disparadores aterrar e chão. Neste processo eles se tornaram um só. No processo anteriormente propus a investigação até o nascimento, neste processo decidi ir mais fundo nas histórias do passado identificando o local e os fenótipos de seus ancestris. Busquei ampliar a pesquisa de ancestralidade, com a árvore genealógica trazendo até o contexto atual, isso porque, no decorrer das reflexões e experimentações anteriores, percebi a importância e o sentido do aterramento de ir a fundo a nossas histórias, nossa ancestralidade e nosso contexto (que também é o chão onde pisamos), compreendendo que quanto mais aterrado somos mais empoderados nos tornamos.

O chão não liso agora estava associado a histórias não reveladas, difícil de serem mexidas, mas foram no mínimo sacudidas por esta busca pessoal. Passamos o maior tempo desse processo nessas investigações do passado, nos tornando mais consciente de nós. De forma que o nascimento, o íntimo da solidão com a pergunta quem sou eu?, a tríade (vó, mãe e filha) e o encontro dos pais tornaram-se traduções e encruzilhadas proporcionando cenas de destaque no espetáculo.

O disparador festa apareceu, também, de outra forma. Enquanto no processo anterior fazia o trimpé (sapateado) do samba até mudar o estado de corpo que transbordava na animação da festa, neste processo nos divertíamos cantando e respondendo a música do Samba de Pareia, relembávamos as manifestações culturais da infância ou de seus mais velhos e conhecemos outras manifestações nordestinas e seu contexto com a oficina da professora Amélia Conrado, tinha uma certa “informalidade” nesse aprendizado, em que o riso e o brincar estavam sempre presentes. A efervescência desse disparador atingiu seu ápice quando associamos as cantigas do Samba de Pareia com a dança do São Gonçalo⁹⁶ (manifestação muito conhecida da Mussuca), assim a festa ficou completa. Os cortejos, a diversão em grupo, conversa com o público, o beber a meladinha, as brincadeiras de criança, o dançar as manifestações culturais (como frevo, bumba meu boi, o coco, entre outras) e o cantar e responder em coro foram encruzilhadas surgidas que, posteriormente, foram transformadas em cenas na mostra. Estas tiveram seu destaque, pois no final do espetáculo diversas pessoas do público falavam: - Foi linda sua festa!



Imagem 43: Foto Aroldo Fernandes do espetáculo Mussuca, prazer ME conhecer

Não tive problemas na UESB em ser negra ou por propor uma montagem afrocentrada, já faz um tempo que as discussões raciais na Instituição são consideradas, tem até uma pós-graduação renomada em cultura negra e indígena, a Oderê. No colegiado de Dança as reflexões também já são ampliadas com a professora Vânia Oliveira, especialista em Dança Afro Brasileira, e também cada professor (a) tem muita autonomia em suas salas, com suas disciplinas e metodologias. No experimento, apesar de muitas incertezas no caminho,

⁹⁶ A dança do São Gonçalo da Mussuca tem uma estrutura coreográfica baseada em desenhos espaciais que em fileiras provocam um dinamismo em cena fazendo curvas, círculos, caracóis e em fração de minutos retornam à armação inicial. Devido a D. Nadir também ser a responsável em cantar nessa manifestação e esta promover uma dinâmica efervescente em cena, optamos por dialogar as cantigas do Samba com dança do São Gonçalo.

teve o tempo como grande aliado, foram nove meses, contando com greves, paralisações, ocupações e recessos, mas um período necessário para construir confiança, maturar as encruzilhadas e montar o espetáculo. Passei por sérias transformações pessoais e profissionais durante o processo, talvez compreender a grande importância do contexto foi a principal delas. O “Mussuca, prazer ME conhecer” fez descobrir infinitas possibilidades de traduções e encruzilhadas proporcionadas pelo Samba e Pareia da Mussuca e a UESB, tão infinitas que me trouxeram outras possibilidades de ser Edeise .

5.3 REFLEXÕES FINAIS

Durante quase quatro anos de pesquisa (lembrando que iniciei a pesquisa antes de entrar no mestrado) muitas coisas mudaram. O governo Dilma sofreu um golpe e quem está agora na presidência é o Michel Temer, este último está mudando as leis trabalhistas, em que a principal campanha é para o trabalhador dialogar diretamente com o empregador, perdendo alguns direitos assegurados na CLT, pois sabemos que neste país o trabalhador não tem poder de barganha. Este novo governo “golpista” também está fazendo uma reforma na educação, cuja prioridade é a formação técnica dos jovens, retirando a não obrigatoriedade, no ensino médio, de disciplinas que ampliem a reflexão e sensibilidade, como sociologia, filosofia e artes. A proposta também é de retirar a obrigatoriedade do ensino da história da África e indígenas. Nos Estados Unidos Trump foi eleito. Última informação, o presidente golpista está sendo acusado, pelo Supremo Tribunal, de corrupção passiva e provavelmente não será condenado.

É nesse contexto desfavorável que proponho uma pesquisa que prioriza valores humanos e não capitalistas, isso não quer dizer que sou contra a remuneração pelo nosso trabalho, mas contra um tipo de sociedade que valoriza mais o lucro do que os seres humanos. Proponho uma pesquisa que nos olhe mais a fundo e não nos generalize, que nos perceba com cuidado compreendendo a particularidade e beleza da diversidade de nossa existência. A grande mídia e a maioria da população, quase sempre, compreendem um lugar comum e simplista das manifestações afro populares, se restringindo a propagar a alegria, as cores e a força de um povo dançante. Suas colocações mostram quase nenhuma reflexão sobre as relações complexas de existência e resistências de tais culturas. Relações estas que redefinem o entendimento da dança, do ritmo, do espaço, do corpo, do contexto, entre outros, promovendo possibilidades de releituras de suas conclusões. Compreendendo que processos de tradução e encruzilhadas quase sempre terão independentes interpretações e assimilações,

mas quanto mais envolvimento, quanto mais experimentos, quanto mais diálogo e conhecimento sobre a manifestação, em nosso caso, do Samba de Pareia, menos etnocêntrica e folclorizada será a postura perante esta cultura popular.

Sobre os racismos que sofri/sofro, este é diário, quando ligo a TV e vejo loiras pela manhã, tarde e noite, quando apresento um trabalho de pesquisa e não me perguntam nada e ainda pedem para eu sambar no final, quando perguntam minha profissão e se assustam quando falo que sou professora universitária, quando não sou convidada para falar em mesas sobre dança, quando muitos professores falavam quando estava apresentando meu projeto de pesquisa: “- Cuidado com o vitimismo”. Até hoje não sei o que elas queriam dizer com o vitimismo. Fico pensando se eu sou vítima porque falo das questões pessoais, raciais e que me fizeram chegar nessa pesquisa?, ou falo das questões pessoais, raciais e sociais que me fizeram chegar nessa pesquisa porque eu sou vítima? Como não ser vítima desse sistema sendo Negra? Mas eu resisto, sempre vou resistir, como visto na música do samba de pareia: “escorrego não é queda é jeito que o corpo dá se eu cai eu me alevanto só se a vida me faltar”.

Percebi também que, talvez por coincidência do destino, eu sempre passei por lugares que, de certa forma, tive pares para dialogar, minhas escolhas e caminhos raramente eram um ambiente completamente desconhecido, sempre tinha um amigo, um conhecido ou no mínimo um parceiro (a) de ideias para trocarmos. Mas não fiquei livre do racismo, quem dera!

Optei por esse não ser o foco dessa dissertação, mas faz parte dela, porque faz parte de mim. Mas decidi seguir o conselho de Grada Kilomba e ir além da zanga,

Não deveríamos nos preocupar com o sujeito branco no colonialismo, mas sim com o fato de o sujeito negro sempre ser forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo(a) através da presença alienante do outro branco (Hall, 1996). Sempre colocado como ‘Outro’, nunca como ‘self’ (KILOMBA, 2016, p. 175).

Propor a nossa forma de fazer, que, no meu caso, é pensar uma dança afro popular que provoca reflexões sobre os discursos hegemônicos e busca processos de tradução e encruzilhada em dança que priorizam o pensamento afrocentrado, como provedor de conhecimento, também poder, esse é o meu foco.

Estamos em uma realidade completamente desfavorável, neste país, para se falar de sensibilidade, de arte, de afeto, de manifestação afro popular, de “pareia”. Um contexto em que os valores voltados ao cuidado com o outro são dispensados, exaltando cada vez mais o individualismo. É nesta realidade que continuo “Jogando no mesmo time”, que continuo acreditando nos princípios afrocentrados como uma alternativa para a horizontalidade dos

saberes, continuo compreendendo que quanto mais nos apropriamos de nossa história mais “firmes” e “fortes” nos tornamos e deixamos de ser o “outro” para sermos Self, para sermos também provedores de conhecimento. É com este entendimento que trago a pesquisa “*SAMBA DE PAREIA NA ENCRUZILHADA: Traduções de uma Dança Afrocentrada*” para tratar de ancestralidade, para tratar de festa, para tratar de ritmo, para tratar de coletividade, para tratar de tradução, para tratar de encruzilhada, para tratar de afrocentralidade, para tratar de dança, para tratar dos meus e para tratar de mim.

REFERÊNCIAS



REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. Tese Doutorado em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, UFBA, 2009.

_____. **Dança-Educação e Etnocenologia**: uma reflexão sobre as práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileiras. Livro de Atas, Seminário Internacional Descobrir a Dança/ Descobrir Através da Dança, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 10 -13 Nov SIDD, 2011.

_____. **O lugar do passo popular em processos de criação como pesquisa em dança**. Trabalho submetido ao GT 3 - Diálogos Interdisciplinares: Práticas artísticas expandidas. I Enicecult – Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologias do Recôncavo de 22 a 24 de março, Santo Amaro, Bahia 2017.

AVILA, Carla. Oficina “**Corpo, cultura e arte**: fruições da ancestralidade ameríndia e afro brasileira para o processo de criação em dança e teatro” no II Encontro do grupo interinstitucional de Pesquisa corpo e ancestralidade. Ufba. Escola de Dança. 07/10/2016.

BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena**: candomblé e teatro na formação de uma encenadora. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2016.

BIÃO, Armindo. Estética, performática e cotidiano. *In*: TEIXEIRA, J. (Org.) **Performance & sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB. 1996.

BRENDLE, Maria de Betânia Uchôa Cavalcanti. **Práticas educativas informais de identidade cultural na comunidade quilombola de Mussuca (Laranjeiras-SE)**. Sergipe: UFS/V Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2011.

CASTRO, Luís Vitor Júnior (Org.). **Corpo e Festa**. Edufba. Ba 2014

CHALAYE, Sylvie. **O quilombismo das dramaturgias afro-contemporâneas francófonas**. DACE FC. PPGA IA. – UNESP. Rebento. Ano 7. Numero 6. Maio. outono 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/15>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

CONCEIÇÃO, Osvaldice de Jesus. **A polifonia da memória como potência da oralidade**: o canto de D. Nadir, o relato de uma trajetória. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 2014.

_____. A polifonia na memória das vozes: O canto de D. Nadir, referência de uma oralidade potente. *In*: **Corpo negro**: Nadir da Mussuca, cenas e cenários da uma mulher quilombola. Editora UFS, São Cristovão- SE, 2016.

COPQUE, Hayaldo. **Diálogos da cena**, Jequié-Ba. 08/06/2017.

DANIEL, Yvonne. Palestra assistida no Colóquio Afro Contemporâneo de Artes Cênicas – Professora Emérita de Dança e Estudos Afro Americanos do Smith College, Northampton, Ma. De título “**O poder do corpo dançante africano**”, SP, no dia 01/04/2015.

_____. **O poder do corpo dançante na performance afrodescendente**. DACE FC. PPGA IA. – UNESP. Rebento. Ano 7. Numero 6. Maio. outono 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/issue/view/15>>. Acesso em: 18 jul. 2017.

D’ÁVILA, C. Formação docente na contemporaneidade: limites e desafios. **Revista FAEEBA**. p. 33-42, 2008. Disponível em: <<http://www.uneb.br/revistadafaceba/files/2011/05/numero30.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2016.

DESMOND, Jane C. Tradução. **Dança, Salvador**, v. 2, n. 2, p. 93-120, jul./dez. 2013.

Docuentário Nadir da Mussuca. Direção Alexandra Gouveia Dumas. Edital PROEXT/PROPEQS, UFPE 2013 . Sergipe. 2016. DVD 26min

DUMAS, Alexandra Gouvêa. “No jeito que o corpo dá”: memórias, transmissões e aprendizados na história de Dona Nadir. *In*: **Corpo negro**: Nadir da Mussuca, cenas e cenários da uma mulher quilombola. Editora UFS, São Cristovão- SE, 2016.

FERRAZ, Fernando Marques Caargo, 1978 – **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento - Dissertação (Mestrado em artes) Universidade Estadual Paulista, Instituto das Artes, São Paulo, 2012.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **REVISTA Cena 7** - ISSN 1519-275X P.77-88. 2009 (Tradução Helena Mello).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 46. ed., 2007.

GEORGE, Maurício. **O candomblé bem explicado** (Nações Bantu, Ioruba e Fon)/Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã;(Organização Marcelo Barros) – Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001, p. 11, 23.

GOMES, Fulvio de Moraes. As epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos: por um resgate do sul global. **Revista Páginas de Filosofia**, v. 4, n. 2, p. 39-54, jul./dez. 2012.

Gilroy, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KATZ, Helena. O espectador da arte contemporânea. **Catálogo da Mostra Sesc de Artes: Ares e Pensares**. São Paulo: SESC, 2003. p. 38-41.

KASHINDI, J B K. **Ubuntu**: filosofia africana confronta poder autodestrutivo do pensamento ocidental, avalia filósofo. Disponível em: <<http://www.geledes.org.br/ubuntu-filosofia-africana-confronta-poder-autodestrutivo-do-pensamento-ocidental-avalia-filosofista/#ixzz3scoeAInx>>. Acesso em: 25/11/2015.

KILOMBA, Grada. Palestra “**Presente**” de **residência no ICBA**, em 29/11/2016.

_____. A máscara. Memórias do plantation: episódios do racismo cotidiano. Traduzido por Jessica Oliveira de Jesus. **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 16, p. 171-180. 2016.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. 3. ed. Tradução Anna Maria Barros de Becchi; Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Pensando memória, estados e movimento a partir de investigações em dança pautadas no imaginário e na experiência corporal das culturas populares**. Salvador: PPGAC – UFBA; doutorado; Eloisa Leite Domenici; CAPES; dançarina-criadora. Anais do VII congresso ABRACE, Tempos de memórias vestígios ressonâncias e mutações. Porto Alegre. Outubro 2012.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. *In*: **GESTO**: Revista do Centro Coreográfico do Rio, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, julho de 2003, p. 7-11.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. Universidade, Bahia e berimbau, trajetórias de descolonização e educação. **Revista da FAEBA**: educação e contemporaneidade/ Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação I – v. 1, n. 1 (jan./jun., 1992) - Salvador: UNEB, 1992.

_____. Do monopólio da fala sobre educação à poesia mítica africano-brasileira. **Revista da FAEBA**: educação e contemporaneidade/Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação I – v. 12, n. 9 p. 61-80 (jan./dez., 2003) - Salvador: UNEB, 2003.

MACHADO, Vanda. **Palestra Seminário Ofunjá**, 08/11/2016.

MARTINS, Lêda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MARTINS, Wendel Gomes. **Colcha e retalhos**: memorial descritivo. Trabalho de Conclusão de Curso. UFRB, Cachoeira, 2014

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MOURA, Glória. **Salto para o futuro**: Educação quilombola. Proposta pedagógica. Boletim 10. Junho de 2007.

MUNANGA, Kabenguelê. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autentica, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo: um conceito emergente do processo histórico-cultural da população. *In: Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. Elisa Larkin Nascimento (Org.). São Paulo: Selo Negro, 2009.

OLIVEIRA, David Eduardo de. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

_____. **Palestra de Abertura no II Encontro do grupo interinstitucional de Pesquisa corpo e ancestralidade**. UFBA – Escola de Dança. 06/10/2016.

OLIVEIRA, Vitor Hugo. **Samba de Pareia: uma análise da arte como processo cultural**. N.13 volume 2. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2007 Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa13/v2/vitorhugoneves.html>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. **Um ato de fé e(m) festa: análise do encontro entre a devoção e diversão na dança de São Gonçalo de Amarante**. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

PINHO, Patricia de Santana. **Reinvenções da África na Bahia**. São Paulo: Annablume, 2004.

SAMBA DE PARELHA. **Entrevista com Nadir dos Santos**. Disponível em: <<http://www.sulanca.com/pesquisa.asp?pag=2>> Acesso em: 7 jan. 2015.

SANTANA, Regina Norma de Azevedo. **Mussuca: por uma arqueologia de um território negro em Sergipe D'El Rey**. Dissertação de Mestrado em Arqueologia, Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

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

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SENNETT, Richard. **Juntos – Os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. São Paulo: Record, 2012.

ANEXOS



ANEXOS

ANEXO A - Lendas de Nanã

Como protetora das Mulheres

Nanã era esposa de ogum e ocupava o cargo de juíza no Daomé. Só julgava os homens, sendo muito respeitada pelas mulheres que eram consideradas deusas. Ela morava numa bela casa com jardim. Quando alguém apresentava alguma reclamação sobre seu marido, ela amarrava a pessoa numa árvore e pediu aos eguns para assustá-la. Certa noite, yansã reclamou de ogum e ele foi amarrado no jardim. À noite, conseguiu escapular e foi falar com ifá. A situação não podia continuar e, assim, ficou acertado que oxalá tiraria os poderes de nanã. Ele se aproximou e ofereceu a ela suco de igbin, um tipo de caramujo. Ao beber o preparado, nanã adormeceu. Oxalá então vestiu-se de mulher e, imitando o jeito de nanã, pediu aos eguns que fossem embora de seu jardim para sempre. Quando nanã acordou e percebeu o que oxalá tinha feito, obrigou-o a tomar o mesmo preparado de igbin e seduziu o orixá. Oxalá saiu correndo e contou para ogum o que havia acontecido. Indignado, este cortou relações com nanã. E é por isso que nas oferendas a nanã não é usado nenhum objeto de metal. Uma outra lenda registra que, numa reunião, os orixás aclamaram ogum como o mais importante deles e que nanã, não se conformando em ser derrotada por ele, assumiu que não mais usaria os utensílios de metal criados pelo orixá guerreiro (escudos e lanças de guerra, facas e setas para caça e pesca). Por isso, que ela não aceita oferendas em que apresentem objetos de metal. (http://casadeoxala.eti.br/nana_res.htm, retirado no dia 09/09/2016).

Sua rivalidade com Ogum

No início dos tempos os pântanos cobriam quase toda a terra. Faziam parte do reino de Nanã Buruquê e ela tomava conta de tudo como boa soberana que era. Quando todos os reinos foram divididos por Olorun e entregues aos orixás uns passaram a adentrar nos domínios dos outros e muitas discórdias passaram a ocorrer. E foi dessa época que surgiu esta lenda. Ogum precisava chegar ao outro lado de um grande pântano, lá havia uma séria confusão ocorrendo e sua presença era solicitada com urgência. Resolveu então atravessar o lodaçal para não perder tempo. Ao começar a travessia que seria longa e penosa ouviu atrás de si uma voz autoritária: - Volte já para o seu caminho rapaz! - Era Nanã com sua majestosa figura matriarcal que não admitia contrariedades - Para passar por aqui tem que pedir licença! - Como pedir licença? Sou um guerreiro, preciso chegar ao outro lado urgente. Há um povo inteiro que precisa de mim. -Não me interessa o que você é e sua urgência não me diz respeito. Ou pede licença ou não passa. Aprenda a ter consciência do que é respeito ao alheio. Ogum riu com escárnio: - O que uma velha pode fazer contra alguém jovem e forte como eu? Irei passar e nada me impedirá! Nanã imediatamente deu ordem para que a lama tragasse Ogum para impedir seu avanço. O barro agitou-se e de repente começou a se transformar em grande redemoinho de água e lama. Ogum teve muita dificuldade para se livrar da força imensa que o sugava. Todos seus músculos retesavam-se com a violência do embate. Foram longos minutos de uma luta sufocante. Conseguiu sair, no entanto, não conseguiu avançar e sim voltar para a margem. De lá gritou: -Velha feiticeira, você é forte não nego, porém também tenho poderes. Encherei esse barro que chamas de reino com metais pontiagudos e nem você conseguirá atravessa-lo sem que suas carnes sejam totalmente dilaceradas. E assim fez. O enorme pântano transformou-se em uma floresta de facas e espadas que não permitiriam a passagem de mais ninguém. Desse dia em diante Nanã aboliu de suas terras o

uso de metais de qualquer espécie. Ficou furiosa por perder parte de seu domínio, mas intimamente orgulhava-se de seu trunfo: - Ogum não passou!
(http://casadeoxala.eti.br/nana_res.htm, retirado no dia 09/09/2016).

ANEXO B – Registros de Espetáculos



Imagem 44: Flyer de divulgação do espetáculo “Antônia”.

Imagem 45: Flyer de divulgação da leitura dramática “Libertée”



Imagem 46: Flyer de divulgação das oficinas do projeto beco ocupado que resultou no espetáculo “Rebola”.



Imagem 47: Flyer de divulgação do espetáculo “Mussuca, prazer ME conhecer”.