



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE TEATRO

ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

O MOVIMENTO DOS BAOBÁS

SALVADOR

2022

ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

O MOVIMENTO DOS BAOBÁS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como requisito para conclusão do Doutorado e obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Daniela Maria Amoroso

SALVADOR

2022

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Macauley, Roberta Ferreira Roldão.

O movimento dos Baobás / Roberta Ferreira Roldão Macauley. - 2022.
250 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Dança - Aspectos antropológicos. 3. Dança - África. 4. Acogny, Germaine, 1944- - Crítica e interpretação. 5. Acogny, Germaine, 1944- - Traduções para o português - História e crítica. I. Amoroso, Daniela Maria. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.7

CDU - 792.8

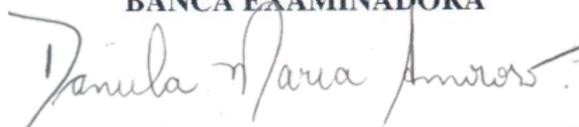
ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

O MOVIMENTO DOS BAOBÁS

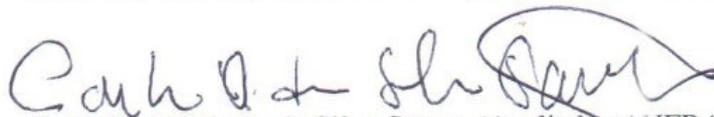
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia como requisito para conclusão do Doutorado e obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovada em: 20 de junho de 2022

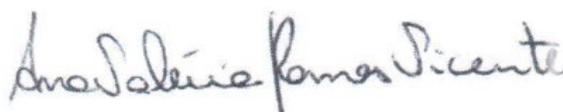
BANCA EXAMINADORA



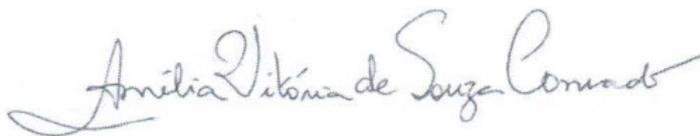
Prof.ª Dr.ª Daniela Maria Amoroso (Orientadora/ UFBA)



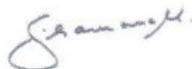
Prof.ª Dr.ª Carla A. da Silva Santos (Avaliadora/ UFBA)



Prof.ª Dr.ª Ana Valéria Vicente (Avaliadora/ UFPB)



Prof.ª Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (Avaliadora/ UFBA)



Prof.ª Dr.ª Gilsamara Moura (Avaliadora/ UFBA)

Dedico este trabalho a Germaine Acogny, a raiz do Baobá, que junto a muitas autoras mulheres movem as estruturas do mundo e, à comunidade da *École des Sables*. Que essas palavras sejam flores para a minha avó Maria (*in memoriam*), que fez a passagem após minha defesa e que o suor do meu trabalho possa gerar sombra fresca aos meus filhos Mayã Roldão Risso, Prince Marcel Roldão Macauley e fazer brilhar aqueles que habitam as estrelas (Davi, Isis e seus irmãos que se foram antes de andar na estrada vermelha), assim como traga frutos aos meus netos Miguel e Theo. Somos povos-em-pé!

Imagem 1 – Registro da flor do Baobá, em Senegal



Fonte: Ronaldo Oliveira Ramos (2021)

Dedico este trabalho a todas as mulheres Baobás que não negam suas sombras nem mesmo ao lenhador e as mulheres que resistiram ao machismo e sexismo como Germaine Acogny, criando alternativas de resiliência ao Patriarcado.

“Sonhei que tentavam me enterrar viva e as raízes de uma árvore me salvava, a raiz de

meu Baobá é Germaine Acogny e sua dança me salva sempre que querem me matar viva”.

Este é meu legado aos meus filhos, daquelas magias que dinheiro nenhum pode comprar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço mil
vezes Esù
Esù que me
guarda
Com quem divido meu café, a erva e a
cachaça
Esù habita minha casa
Que me permite vadiar
Esù na porteira, na cabeça e
no pé
Esù não cai
Rodopia
Laroyê

Agradeço a cada Baobá que conheci, únicos como os Humanos, com suas formas, sombras, folhagens e flores. Essa escrita é também uma oração de gratidão as árvores ancestrais africanas;

Agradeço a Marcel pela jardinagem amorosa, de onde florescem corações selvagens como os nossos. Que sua elegância de criança possa governar o mundo e fazer mais florestas;

Agradeço a Mayã pelo presente de tornar-me avó e ser “a mãe de sua mãe, uai”;

Ao amigo e terapeuta Ronaldo Oliveira Ramos, que fotografou o Baobá florindo em 2021 enquanto eu tecia a tese no Brasil.

Agradeço a Ravi Lobo por te reencontrar e ter a oportunidade de ser parte de sua família e conhecer sua raiz, sua mãe e poder dançar na cidade que você nasceu. Rezar contigo me salva sempre a alma de ficar no fundo do poço, de onde aprendi a buscar água boa para os nossos, na luta pela liberdade, verdade e justiça.

Germaine Acogny pela magia da lua, do sol e das estrelas que dançam em mim, agradeço sua matripotência, raiz do Baobá, Mamah que ensina pelo exemplo e atitude.

Agradeço aos “sablistes” que dançam nas areias de Aloopho, Pierre Doussaint (*in memoriam*), Saky, Ange Kodro, Soulemané, Flora, Elsa, Irene, Rui Moreira, os Mapuabas...

A família da dança!!

Eu gosto de gente. Sem esse tantão de gente eu nem dançaria até aqui. Grata pela existência de vocês.

Agradeço a existência de mulheres em todo esse doutoramento, inclusive você que lê. Mulheres, eu acredito no nosso trabalho!

Agradeço a Osun Apará e Yansã, Donas da minha cabeça, andando de mãos dadas, água fresca e fogo interior. Espada e Abebê, que faz tudo ter vida. Vento bom que me penteia. Mulher Búfalo, mulher de ouro, indomáveis como minhas palavras.

Agradeço ao segundo Orixá de minha cabeça, Xangô Obará, que escreveu comigo cada palavra. Kawo Kabiyesile. Obará Meji! O fogo do meu amor interior, que ama as palavras e escrituras, Deus do fogo e da Justiça, que desde minha infância reina sobre mim, mantendo meu coração em chamas. Grata por me sustentar em dias de trabalho e madrugadas acordadas, com escrevivências aguerridas, meu Ebó de Conduta, Rei, amigo, companheiro e advogado, que dentro, acima, abaixo e ao meu lado edifica epistemologias afrorreferenciadas.

“É com o machado de Xangô que a Justiça reinará! Asè, asè, asè, Salvador...”

ASÈ

OS LIBERTADORES

Aqui vem a árvore, a árvore
da tormenta, a árvore do povo.
Da terra sobem os heróis
como as folhas pela seiva
e o vento despedaça as folhagens
de multidão rumorosa,
até que cai a semente
do pão outra vez na terra.

Aqui vem a árvore, a árvore
nutrida por mortos desnudos,
mortos açotados e feridos,
mortos de rostos impossíveis,
empalados sobre uma lança,
esfarelados na fogueira,
decapitados pela acha,
esquartejados a cavalo
crucificados na igreja.

Aqui vem a árvore, a árvore
cujas raízes estão vivas,
tirou salitre do martírio,
suas raízes comeram sangue,
extraiu lágrimas do céu,
elevou-se por suas ramagens,
repartiu-as em sua arquitetura.
Foram flores invisíveis,
às vezes flores enterradas,
outras vezes iluminaram
suas pétalas, como planetas

E o homem recolheu os ramos
as corolas endurecidas,
entregando-as de mão em mão
como magnólias ou romãs
e logo abriram a terra,
cresceram até as estrelas

Esta é a árvore dos livres
A árvore terra, a árvore nuvem
A árvore pão, a árvore flecha,
a árvore punho, a árvore fogo
Afoga-a a água tempestuosa
de nossa época noturna
Mas seu mastro faz balançar
O círculo de seu poder

Outras vezes de novo tombam
os ramos partidos pela cólera,
e uma cinza ameaçadora
cobre a sua antiga majestade,
foi assim desde outros tempos,
assim saiu da agonia,
até que uma secreta mão,
uns braços inumeráveis
o povo, guardou os fragmentos,
escondeu troncos invariáveis

e seus lábios eram as folhas
da imensa árvore repartida,
disseminada em todas as partes,
caminhando com suas raízes.
Esta é a árvore, a árvore
do povo, de todos os povos
da liberdade, da luta.

Assoma-te a sua cabeleira
toca seus raios renovados
mergulha a mão nas usinas
de onde seu fruto palpitante
propaga a sua luz de cada dia.
Levanta esta terra em tuas mãos,
participa deste esplendor,
toma o teu pão e teu cavalo
e monta guarda na fronteira,
no limite de tuas folhas.

Defende o fim de suas corolas,
comparte as noites hostis,
vigia o ciclo da aurora,
respira a altura estrelada,
comparando a árvore, a árvore
que cresce no meio da terra.

Canto Geral
(NERUDA, 1955, p. 84)

Wa syo' lukasa pebwe
Umwime wa pita
[Ele deixou sua pegada na pedra
Ele mesmo seguiu]
PROVÉRBIOS LAMBA, Zâmbia

(MBEMBE, 2018, p. 5)

RESUMO

O movimento dos Baobás apresentado nesta tese é composto por raiz, que cresce em um solo, tronco e ramificações sendo a raiz a matriarca Germaine Acogny, dançarina africana e fundadora da École des Sables. Essa investigação nasce em função de reflorestar o pensamento e o imaginário, através de uma dança afroreferenciada. O percurso metodológico nesta pesquisa é ancorado pela ideia da metodologia participante, abordada por Paulo Freire e Carlos Brandão, que retratam a necessidade de criação de um método de pesquisa alternativa, aprendendo a fazê-la melhor por meio da ação, na relação dialética entre objetividade e subjetividade. A pesquisa perpassa o campo teórico e atravessa o Continente chegando até a África para a fase de campo. Entre epistemologia e prática foram 11 anos. Como resultados desse período de intensa vivência com o universo da dança africana e a técnica de Germaine Acogny, foi possível uma construção conjunta com a artista que se revela por meio da tradução para a língua portuguesa de sua obra clássica Danse Africaine, publicada originalmente em 1994, nos idiomas Francês, Alemão e Inglês. A tradução dessa obra como fruto dessa pesquisa torna acessível o conhecimento sobre dança africana. A pesquisa fez conexões objetivas e subjetivas, especialmente quando cruza as vivências nesse universo de investigação com questões ligadas ao racismo epistemológico e branquitude. No campo das Artes Cênicas, notadamente a dança, essa tese contribui no sentido de tornar acessível epistemologias outrora invisibilizadas.

Palavras-chave: Germaine Acogny; o movimento dos baobás; tradução; dança africana.

ABSTRACT

The Baobab movement presented in this thesis is composed of a root, which grows in a soil, trunk and ramifications, the root being the matriarch Germaine Acogny, African dancer and founder of École des Sables. This investigation was born in order to reforest thought and imagination, through an Afro-referenced dance. The methodological path in this research is anchored by the idea of participatory methodology, approached by Paulo Freire and Carlos Brandão, who portray the need to create an alternative research method, learning to do it better through action, in the dialectical relationship between objectivity and subjectivity. The research crosses the theoretical field and crosses the Continent reaching Africa for the field phase. Between epistemology and practice it was 11 years. As a result of this period of intense experience with the universe of African dance and the technique of Germaine Acogny, it was possible to build together with the artist who reveals herself through the translation into Portuguese of her classic work *Danse Africaine*, originally published in 1994, in French, German and English. The translation of this work as a result of this research makes knowledge about African dance accessible. The research made objective and subjective connections, especially when it crosses the experiences in this universe of investigation with issues related to epistemological racism and whiteness. In the field of Performing Arts, notably dance, this thesis contributes towards making epistemologies that were once invisible accessible.

Keywords: Germaine Acogny; the baobab movement; translation; african dance.

RÉSUMÉ

Le mouvement Baobab présenté dans cette thèse est composé d'une racine, qui pousse dans un sol, d'un tronc et de ramifications, la racine étant la matriarche Germaine Acogny, danseuse africaine et fondatrice de l'École des Sables. Cette enquête est née dans le but de reboiser la pensée et l'imaginaire, à travers une danse aux références afro. Le parcours méthodologique de cette recherche est ancré dans l'idée de méthodologie participative, abordée par Paulo Freire et Carlos Brandão, qui décrivent la nécessité de créer une méthode de recherche alternative, en apprenant à mieux le faire par l'action, dans la relation dialectique entre l'objectivité et la subjectivité. La recherche traverse le champ théorique et traverse le Continent pour atteindre l'Afrique pour la phase de terrain. Entre l'épistémologie et la pratique, il y a eu 11 ans. À la suite de cette période d'expérience intense avec l'univers de la danse africaine et la technique de Germaine Acogny, il a été possible de construire avec l'artiste qui se révèle à travers la traduction en portugais de son œuvre classique Danse Africaine, initialement publiée en 1994, en français, allemand et anglais. La traduction de ce travail à la suite de cette recherche rend accessible la connaissance de la danse africaine. La recherche a établi des liens objectifs et subjectifs, surtout lorsqu'elle croise les expériences de cet univers d'investigation avec des questions liées au racisme épistémologique et à la blancheur. Dans le domaine des Arts de la scène, notamment de la danse, cette thèse contribue à rendre accessibles des épistémologies autrefois invisibles.

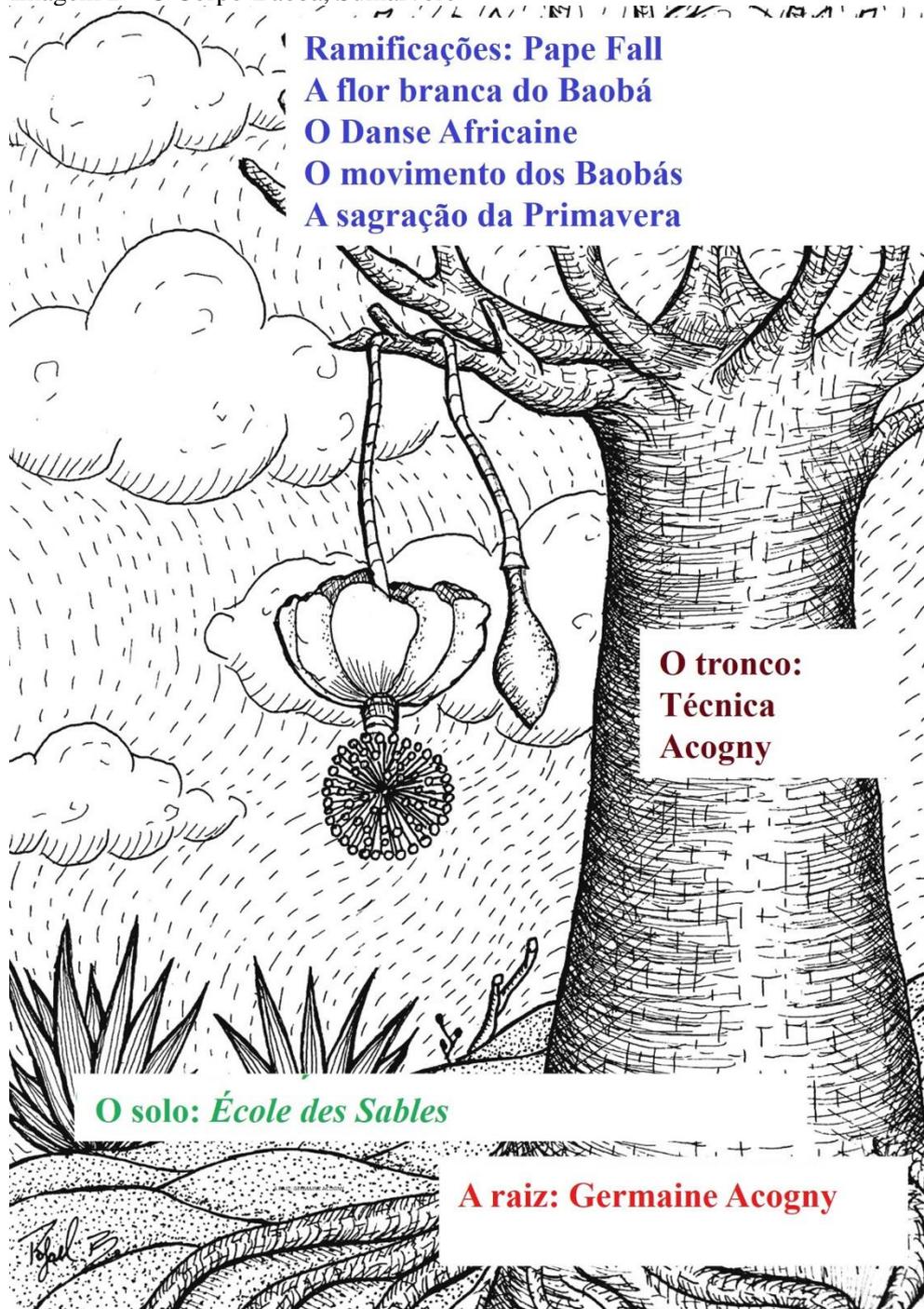
Mots clefs: Germaine Acogny; le mouvement baobab; traduction; danse africaine.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Registro da flor do Baobá, em Senegal	3
Imagem 2 – O Corpo-Baobá, sumárvore	14
Imagem 3 – Registro de Trajetos, em aula de Sonia Rangel	20
Imagem 4 – Registro do Início das aulas de dança, quando criança, no Instituto Moreira Guimarães, Rio Verde, Goiás	21
Imagem 5 – Flyer do espetáculo Koilon	24
Imagem 6 – Arquivo “Clipping do Espetáculo Koilon.	25
Imagem 7 – Baobá florido, no Senegal	31
Imagem 8 – Germaine Acogny ensinando as crianças de Toubab Dialaw	36
Imagem 9 – Sala de dança na areia, Aloopho	37
Imagem 10 – Peça de Divulgação do documentário Yatunde	38
Imagem 11 – Capa do Livro de Germaine Acogny	44
Imagem 12 – Capa do Livro em português e Germaine Acogny com ele nas mãos	45
Imagem 13 – Ritual de celebração, cordão umbilical de Prince Marcel, na École	50
Imagem 14 – A areia de todos os continentes, École des Sables	51
Imagem 15 – A visão do Atlântico no Senegal (Toubab Dialaw)	53
Imagem 16 – Cruzando caminhos École des Sables	55
Imagem 17 – Representação dos oceanos com uso da técnica de Origami em Autograph	57
Imagem 18 – Proporções entre continentes e países em Autograph	57
Imagem 19 – Experiência As grandes damas da dança africana na École des sables	60
Imagem 20 – Cruzando Caminhos com Júnia e Maria (da esquerda para a direita)	60
Imagem 21 – Croisement des chemins, Attestation de formation	61
Imagem 22 – Placa de Entrada da École des Sables, em 2011	62
Imagem 23 – École des sables como matéria de jornal	64
Imagem 24 – Registro do DVD, presente de Elsa Wolliaston, entre meus arquivos de dança	67
Imagem 25 – Sequência de fotografias da formação da cia feminina Jant-Bi	68
Imagem 26 – Cartaz de apresentação das Quatro Damas da Dança Africana	69
Imagem 27 – Registro de Aloopho no dia de cantar meu nome	70
Imagem 28 – Mulheres artesãs na Porta lateral da École des sables	72
Imagem 29 – Exercício do corpo, Cruzando Caminhos	73

Imagem 30 – Orelha do livro Dança Africana	74
Imagem 31 – O movimento e a beleza das mãos	75
Imagem 32 – O caminhar da mulher africana	77
Imagem 33 – Posições onde o tronco pode se inclinar	78
Imagem 34 – O tronco do Baobá, Senegal, 2021	80
Imagem 35 – Fim de tarde em Toubab Dialaw, Senegal	81
Imagem 36 – Registro da École des Sables	83
Imagem 37 – Diário de bordo da pesquisa	86
Imagem 38 – Ramificações do Baobá, no Senegal	87
Imagem 39 – Cartaz da participação na Mostra de Produções Estudantil	90
Imagem 40 – Imagem de Carybé, registro da aula de Daniela Maria Amoroso	99
Imagem 41 – Instituto Francês de Dakar, em 2018	103
Imagem 42 – Planejamento da semana na École des Sables	104
Imagem 43– O Movimento dos Baobás, escola de Dança da UFBA	108
Imagem 44 – Aulas de Dança e Africanidades, experiências com Ara Okô – corpo do mato	109
Imagem 45 – Aula de Germaine Acogny; as quatro damas da dança africana	115
Imagem 46 – Umbigada: O movimento dos Baobás, na Mata da Escola de Dança	116
Imagem 47 – Germaine Acogny	117
Imagem 48 – Capa do vídeo apresentado no Congresso, disponível no canal do YouTube	118
Imagem 49 – Material de divulgação do VIVADANÇA com destaque para a oficina Baobá	119
Imagem 50 – Material de divulgação do lançamento do livro traduzido de Germaine Acogny	119
Imagem 51 – O início da oficina no VIVADANÇA	120
Imagem 52 – O desenvolvimento da oficina no VIVADANÇA	121
Imagem 53 – Encerramento da oficina no VIVADANÇA	124
Imagem 54 – Divulgação do Lançamento do livro na Biblioteca Central do Estado da Bahia	127
Imagem 55 – Seminários de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Umbigada CNPq	128
Imagem 56 – Germaine Acogny com o Baobá	129
Imagem 57 – Cruzando caminhos École des sables	130
Imagem 58 – Apresentação final no Instituto Francês em Dakar	132

Imagem 2 – O Corpo-Baobá, Sumárvore



Ramificações: Pape Fall
A flor branca do Baobá
O Danse Africaine
O movimento dos Baobás
A sagração da Primavera

O tronco:
Técnica
Acogny

O solo: École des Sables

A raiz: Germaine Acogny

Fonte: Rafael Bitencourt (2019)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	A RAIZ POÉTICA: GERMAINE ACOGNY	31
2.1	Documentário Iya Tunde	38
2.2	O livro Danse Africaine: quando traduzir é também pesquisar	40
3	O SOLO QUE NUTRE: ÉCOLE DES SABLES	50
3.1	Um grão de areia na École des Sables: pensamentos críticos reflexivos a partir da entrância em areias africanas	50
3.2	Cruzando caminhos: a encruzilhada	55
3.3	As quatro damas africanas: uma experiência do mergulho pelos pés	59
4	O TRONCO: TÉCNICA ACOGNY	74
5	RAMIFICAÇÕES	87
5.1	Pape Fall: uma história de identidades e masculinidades	88
5.2	A flor branca de Baobá	94
5.3	O movimento dos Baobás	106
5.4	Festival VIVADANÇA	118
	REFERÊNCIAS	135
	APÊNDICE A – Tradução da obra de Germaine Acogny para a língua portuguesa	139
	APÊNDICE B – Produção de vídeodança disponível no canal O Movimento dos Baobás, no YouTube	160
	APÊNDICE C – Lives produzidas em colaboração no instagram @movimentodosbaobas	165
	APÊNDICE D – Artigo publicado em 2018 no X Congresso da ABRACE	167
	APÊNDICE E – Artigo publicado no 6ª Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança	179

APÊNDICE F – Capítulo publicado em 2020, no livro intitulado Rasuras epistêmicas das (est)éticas negras contemporâneas	189
APÊNDICE G – Capítulo publicado em 2020, no livro intitulado Dança e diáspora negra	201
APÊNDICE H – Artigo publicado em 2021, no 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança	215
APÊNDICE I – Capítulo publicado em 2021, no livro intitulado Como Alfabetizar com Paulo Freire	232
ANEXO A – Carta convite do Ministério das Relações Exteriores	240
ANEXO B – Tradução não oficial do documentário Iya Tunde	241
ANEXO C – Carta convite para o VIVADANÇA 2022	245
ANEXO D – Cartaz de divulgação do VIVADANÇA 2022	246
ANEXO E – Release VIVADANÇA 2022	247

1 INTRODUÇÃO

O Movimento dos Baobás é o resultado de uma pesquisa, em processo, que teve sua semente plantada em 2011 no solo de Toubab Dialaw, um vilarejo de pescadores localizado próximo a Dakar, capital do Senegal, palco de tantas idas e vindas pelo oceano atlântico. A semente plantada em 2011, foi sendo germinada, criando raízes profundas até que um imenso Baobá rompia o papel do lenhador, erguendo florestas ancestrais na Universidade Federal da Bahia. Comecei a tecer essa tese pensando na metáfora do trem, porque em todos os lugares e espaços por onde meu corpo atravessava e vivia as experiências, havia trens e trilhos. Criei uma memória afetiva com o som, movimento e ziguezaguear do trem de minas tão gerais (morei na mogiana em Uberaba e fiz algumas viagens pelos trens de Ouro Preto), o afeto me fez acreditar “que as relações entre o sistema educacional e a sociedade global são dialéticas e não mecânicas” (FREIRE, 1981, p. 20), que não se fazia por meios lineares e sim através de uma grande espiral, semelhante aos vórtices de energia que compõem nossos chacras e especialmente o umbigo.

O umbigo representa o meio não-linear, mas CONTINUUM¹, percorrendo um caminho tortuoso e ritmado ao som do TAMBOR², este corpo instrumento sagrado para um corpo em movimento. É a via de transmissão do ritmo, esculpido em madeira, como se fazem com as memórias e histórias de corpos em diáspora (SILVA, 2018).

Eu também sou um corpo “racializado” e aqui as aspas são obrigatórias, visto que ao desafiar a normalização da raça pretendo tensionar as questões e a natureza contingente do processo de racialização da vida social brasileira que me afetam. Por representar o corpo branco em diáspora, por não ter a melanina e o fenótipo que caracteriza um corpo negro, durante meu trabalho de campo e nas diversas exposições de minha pesquisa eu era questionada sobre lugar de fala, representatividade e como desconstruir a estrutura imposta pela branquitude. Me reconhecer nesse lugar e desconstruir o estereótipo, reafirmando sempre a heterogeneidade e pluralidade de corpos tem sido repensar questões atuais como interseccionalidade (AKOTIRENE, 2019), racismo, branquitude e novo racismo.

O meu metal, a minha pele, o cobre, dosagem de ouro, prata e bronze, uma liga capaz

¹ “CONTINUUM” - terminologia usada por LUZ, Marco Aurélio, em *Agadá: Dinâmica da civilização africano-brasileira*, ao abordar a dinâmica e continuidade transatlântica. *Agudás*: os afro-brasileiros retornados a sua terra de origem, após a abolição da escravatura, e que venceram a lenda do portão do não retorno. (Zulu Araújo – Presidente da Fundação Cultural Palmares);

² O tambor é o instrumento Djembe utilizado nas aulas de dança na École des Sables.

de transmitir energia e reluzir a luz do sol: um corpo de pesquisadora, investigadora, dançarina e mulher se encontrava em um lugar fértil ao dissenso e aos conceitos tão diversos de identidade.

E este trilho do trem que derrete, amolece, se entorta e se transforma na espiral, num vórtice, funciona como as águas que ligam o continente africano ao americano: as águas revoltas do Oceano Atlântico, da mesma maneira que nossa conexão e vida é mantida pelo cordão umbilical ainda no útero de nossa mãe. A espiral que nasce na sujeita ativa e pesquisadora que eu sou. Uso assim a narrativa como discurso e a oralitura da memória como referência (MARTINS, 1997), consciente de que muito do que aprendi na experiência de atravessar seis vezes o Oceano Atlântico pude acessar nos livros, o ir e vir, ler e ouvir e escrever, retroalimentada pela teoria e a prática.

E, para tecer essa tese inicial, costurar a teoria e o processo de criação, penso na tríade apresentada por Zeca Ligiero³: “Batucar-cantar-dançar. No decorrer da pesquisa eu almejei não apenas dançar, mas também tocar e cantar durante as vivências e laboratórios teatrais. Porém, ter acesso a obra de Bunseki Fu-Kiau através de Tigará Santana e suas traduções me motivou a fazer o mesmo com a obra de Germaine Acogny. Tigará ofertou e estimulou essa arte de pesquisar e escrever como escavador de memórias, em contato direto com a obra, terra viva das autorias ancestrais.

Surge assim o “Sumárvore”, uma vontade minha, ânsia meio semente de rasgar um pouco com as normas e padrões da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). O Baobá ergue meu sumário, seu corpo-baobá brota enquanto epistemologia contrahegemônica: as raízes ancestrais, Germaine Acogny o solo da *École des Sables*, o tronco forte e ondulante da técnica ACOGNY, cuja seiva é a ancestralidade e cosmovisão e as ramificações que surgem do aprender a pesquisar em campo (jardim) e da imersão em 2018, cuja produção trouxe Pape Fall, Oea: a flor branca do Baobá e o Movimento dos Baobás.

O solo, onde brota o Baobá, apresenta a Escola de Areia, “*École des Sables*”, localizada em Toubab Dialaw, a 60 km de Dakar, e a influência desse local em particular no cenário da Dança Africana Tradicional e afrocontemporânea do mundo, como ponto de convergência e encontro de dançarinos, pesquisadores, músicos e percussionistas dos continentes todos.

Como o corpo de pesquisadora, investigadora e dançarina foi afetado no primeiro encontro com a dança africana, em 2011, no estágio profissional “*Crossing paths*”

³ A tríade apresentada por Zeca Ligiero o poderoso trio “batucar-cantar-dançar”, encontrado como característica principal da performance na África negra pelo filósofo do Congo Bunseki Fu-Kiau, o autor analisa os processos da recriação em solo brasileiro das principais performances afro-brasileiras, tanto religiosas como seculares.

(Cruzando caminhos), que simbolizou “um mergulho pelos pés”, a encruzilhada, nos meses de julho e agosto de 2011.

A segunda imersão e vivência no estágio “As quatro damas da Dança Africana”, que ocorreu neste ano de 2018 de 19 de fevereiro a 03 de março (“Les Grandes Dames des Danses d’Afrique”) representa meu retorno, após sete anos, a sala Aloopho, cuja importância espiritual e simbólica me levou a enterrar o cordão umbilical de meu filho em suas areias.

Tal “imersão” na pedagogia africana, essa “pedagogia” de quatro mulheres negras, mulheres que ensinam dança africana em diferentes localidades, trouxe à pesquisa – investigação e criação – uma nova visão sobre os movimentos transmitidos, além de esclarecer que há princípios comuns dentro desta multiplicidade e heterogeneidade que faz do continente africano um lugar tão plural.

Quatro mulheres diferentes, mas suplementares: Germaine Acogny (Senegal), Irène Tassebèdo (Burkina Faso), Flora Thefaine (Toga) e Elsa Wolhiaston (EUA) me mostraram na vivência quão fundamental é a poética de estar junto em chão africano, fazendo submergir em minha escrita uma pedagogia feminina africana e a protagonista Germaine Acogny como precursora do levante da dança africana, mulher negra, Iya, IYA TUNDE.

Quantas mulheres são sujeitas da própria história?

Ter a própria casa, escrever a própria história e fazer da pesquisa um processo de criação em dança fundamentado na pedagogia feminina africana, escutando vozes que ecoam, falando de cosmovisão, solo africano como lugar comum de encontro e trocas, sem desarticular o momento político foi meu maior desafio.

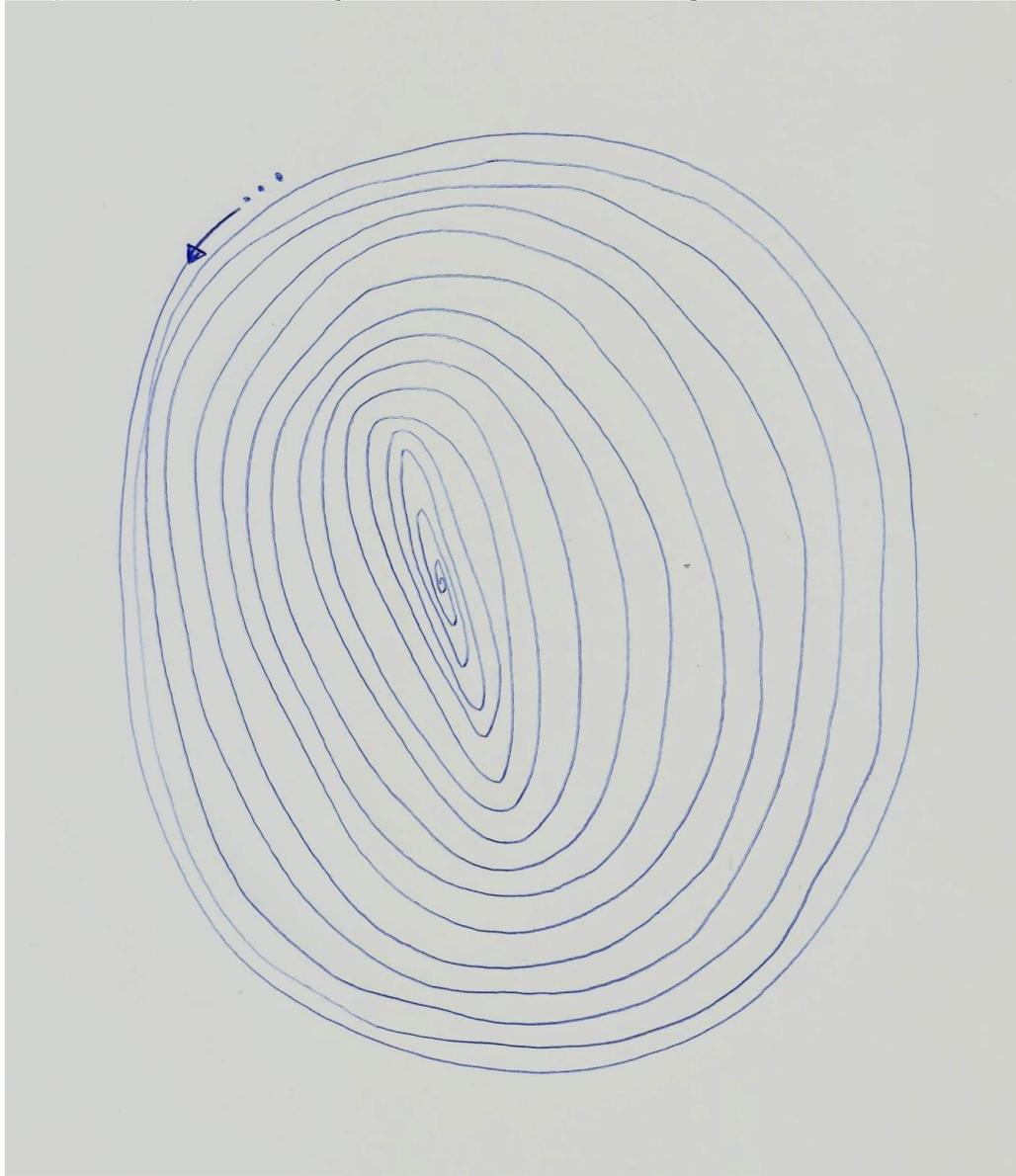
“Mares calmos não fazem bons navegadores” e é nesse contexto revoltoso que apresento a tecedura de uma tese de doutoramento em artes cênicas: O Movimento dos Baobás. Um fluxo de ações, vivências, videodanças e reflexões que vão além do coreográfico: mover danças contrahegemônicas.

A sujeita dessa pesquisa possui uma trajetória espiralada (Imagem 3) e começou a dançar antes dos dois anos de idade, nasci em 1980 e tenho registros fotográficos de apresentações de balé, que comecei a realizar no fim de 1981. Andar e dançar foram quase que aprendizados simultâneos. Comecei as minhas aulas de dança clássica no Instituto Moreira Guimarães (Imagem 4), na cidade de Rio Verde, Goiás.

Andar e dançar me trouxe como desenvolvimento uma malemolência que acredito fundamental no desenvolvimento intelectual. A dança me fez ser duplamente móvel: no corpo e na academia. Mover saberes, mover o corpo, ter flexibilidade de pensamento e

melhor adaptação no decorrer da trajetória enquanto pesquisadora. Movente, entre gentes, entre mundos e lugares diferentes, com pessoas de todos os continentes.

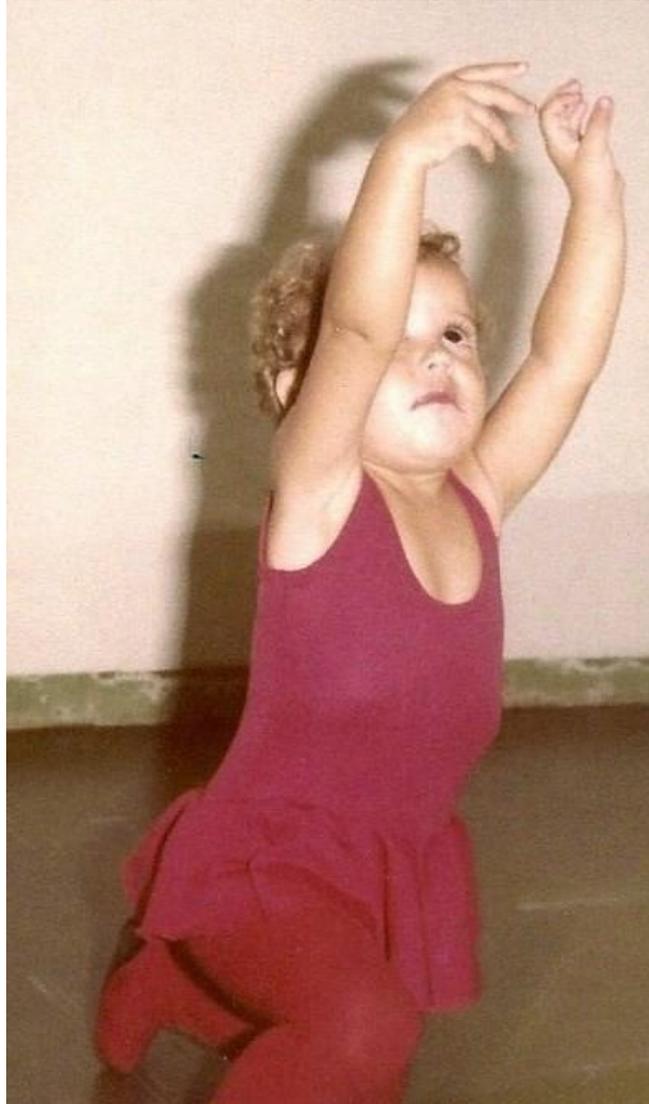
Imagem 3 – Registro de Trajetos, em aula de Sonia Rangel



Fonte: Autora (2022)

Eu fiz alguns anos de dança clássica, ainda na primeira infância, como introdução à dança, em aulas de baby class, que acompanharam meus primeiros passos no universo da corporeidade e aos dez anos de idade comecei a fazer também aulas de jazz e dança de salão, sendo que aos doze anos comecei a ser instrutora de dança de salão no Instituto Dançarte, sob orientação de Marcinho Veríssimo, em Goiânia-GO.

Imagem 4 – Registro do Início das aulas de dança, quando criança, no Instituto Moreira Guimarães, Rio Verde, Goiás



Fonte: Autora (1981)

Mediante a responsabilidade de ensinar e demonstrar movimentos femininos e masculinos surgiu a necessidade de buscar cursos de aperfeiçoamento em dança de salão na cidade do Rio de Janeiro, especificamente na Escola de Dança de Salão Jaime Arôxa.

Assim surgiram meus primeiros contatos profissionais com bailarinos como Rogério Mendonça, Bianca Gonzáles, Jomar Mesquita, Rui Moreira e músicos das mais variadas regiões do Brasil, que se encontravam para trocar experiências e aprender a arte da condução e da dança a dois.

A minha experiência com a dança de salão me inseriu definitivamente nas danças sociais, coletivas, dançadas nos bailes e nos guetos (gafieira, chorinho, samba no pé) e me

possibilitou compreender a importância do contato e do toque nos exercícios e movimentos. Eu estava deixando as aulas de balé para dançar lambada, salsa e tango.

A profissionalização na dança era desenvolvida paralelamente com os estudos formais. Porém, meus pais sempre afirmavam que eu poderia dançar, mas deveria seguir uma outra “profissão” mais rentável, tendo em vista a dificuldade que eles vislumbravam na vida de um artista.

Aos dezesseis anos me vi pressionada a escolher um curso que gerasse estabilidade financeira, mesmo sendo a dança a atividade que eu praticava no restante do meu dia, após as aulas de física, matemática, biologia etc. Assim, entrei na Universidade de Direito, e após um mês de aula descobri que seria mãe.

Mediante as circunstâncias, me diplomei em direito pela Universidade, estagiei no Ministério Público do Trabalho da 18ª região, através de concurso, tendo obtido o terceiro lugar. Eu buscava conciliar a carreira jurídica, os afazeres domésticos e as aulas de dança, que nunca abandonei.

Durante o meu estágio no Ministério Público do Trabalho, foram realizadas diversas festas de confraternização entre os funcionários. Nos bailes e na vivência social, eu sempre me destacava com as demonstrações de dança, sendo convidada para fazer a abertura dos eventos. E muitos dos meus colegas de trabalho foram meus alunos particulares de dança de salão também.

Eram inúmeras perguntas: “o que você está fazendo aqui?”, “Porque não segue carreira artística?”. E, no cotidiano, me questionava: “Por que não posso só dançar?”

Sentia-me em uma encruzilhada, eu precisava cuidar da minha filha Mayã, buscava recursos para provê-la, mas sentia que meu corpo queria dançar e viver da dança como profissão. Decidi cursar uma pós-graduação na área ambiental, que parecia mais aberta e me apresentava uma mudança de paradigma, através do pensamento holístico e sistêmico. Tornei-me especialista em Recursos Hídricos e Direito Ambiental, em 2006, através de uma dissertação que me levou a conviver com a Aldeia Indígena Bakairi (Mato Grosso - MT): “Populações Nativas Ameríndias e seus conhecimentos sobre o meio ambiente”.

Esse primeiro trabalho acadêmico me colocou ainda mais em contato com a dança, pois dentro da aldeia, os ameríndios me mostravam que a arte de dançar, tocar, cantar e se pintar fazia parte do seu dia a dia. Eram artistas e não estavam preocupados com a aprovação do público ou sequer com a existência de um, simplesmente, pintavam seus corpos com os mais belos grafismos indígenas para depois se lavarem no rio, dançavam no nascer do sol e da lua, imitavam os animais e seus ancestrais.

A dança voltava a pulsar ainda mais forte dentro de mim.

Na encruzilhada em que me encontrava, procurava em anúncios de jornais possibilidades de audições de dança e um dia, pela manhã, embriagada pelo cheiro do café e do pão de queijo (comida típica mineira), li o anúncio que mudaria a minha trajetória, ou melhor, que me devolveria integralmente ao meu verdadeiro caminho: “Procura-se professor (a) de dança de salão, com experiência em balé clássico”. Esses eram os dizeres de uma seleção que ocorreria no Centro de Cultura José Maria Barra (SESI) de Uberaba- MG.

Decidi participar da seleção e fui escolhida para ministrar aulas de dança de salão, com a carga horária de vinte horas semanais. Que alegria pude sentir quando tive, pela primeira vez minha carteira profissional de trabalho assinada como “instrutora de dança”.

Além das aulas ministradas, eu fazia a montagem de um espetáculo de dança por ano, a fim de mostrar o trabalho obtido com os alunos e ocupar a pauta do Teatro SESIMINAS.

Meu primeiro espetáculo de dança foi fruto de uma pesquisa sobre os primeiros povos que habitaram a região do triângulo mineiro, especialmente Uberaba. O fato de o atual teatro SESIMINAS ter sido um cemitério indígena me alimentou e me fez buscar no arquivo público da cidade a história do local. Surgiu assim o espetáculo “Dançando nos Campos dos Cataguases”, com música ao vivo, que reuniu elementos da dança contemporânea com música e teatro expressivo, tendo em seu repertório músicas de artistas uberabenses, além de outras músicas consagradas, como “Urubu Malandro” (Pixinguinha).

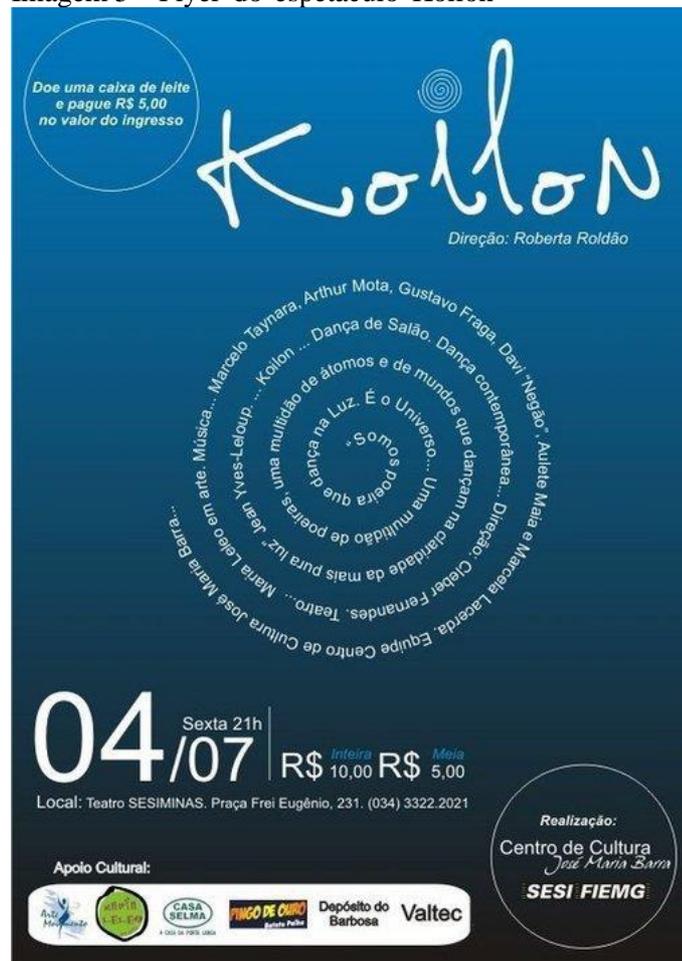
As Minas dos Cataguases foi o prenúncio de uma história, a miscigenação de populações indígenas e negras. Enxotados de suas terras, muitos desses deserdados rumaram para as vilas e arraiais, gerando uma contradança. Ao final, na Minas que são muitas – tantas ainda por se revelar – não se poderia deixar de reconhecer que pouco dela compreenderíamos sem levar em conta os “Campos dos Cataguases”. Aprovado pelo público, meu primeiro espetáculo de dança recebeu críticas favoráveis de coreógrafas renomadas, como Beth Dorça, que na cidade de Uberaba é uma mulher conhecida pela resistência e resiliência, ensinando bailarinos a viver de dança e formando arte-educadores com uma qualidade internacional.

O segundo espetáculo também partiu de uma pergunta: “O que envolve o ser enquanto dança?”, buscava desde então compreender o que fazia o corpo do ator-bailarino permanecer dilatado e aquecido, decidido e repleto de energia e presença cênica. O nome mais adequado encontrado foi “Koilon”, uma espécie de éter que compõe o universo.

Vejo o desenho de minha pesquisa que reaparece no Doutorado, a espiral, surgir e ressurgir, como nesse flyer do espetáculo (Imagem 5), de maneira que não há uma linha do tempo linear e progressiva e sim um fluxo e refluxo de danças, espetáculos e pensamentos.

Assim como Esù atira uma pedra hoje para matar um pássaro amanhã, a pesquisa de ontem ainda se faz no agora, sem interrupções, em experimentações que fazem “o sentido da dança ser o próprio ato de dançar”, em atravessamentos num corpo limiar e encruzilhadas (SILVA, 2018). Foi dançando que aprendi e me construí como pesquisadora e criadora de espetáculos de dança. É dançando que consigo escrever, tropeçando e levantando, desconstruindo conceitos e reconhecendo a pluralidade cultural brasileira e africana como fertilidade, sem a necessidade de unificar e sim de divulgar a dança africana como linguagem que também escreve a história da dança no mundo.

Imagem 5 – Flyer do espetáculo Koilon



Fonte: Centro de Cultura José Maria Barra, Uberaba (2008)

A primeira vez que a espiral invertida aparecia em meu universo imaginário e simbólico. Transdisciplinar, o espetáculo “Koilon” (Imagem 6) envolveu todas as linguagens: dança, teatro, artes visuais, música ao vivo. Os bailarinos dançavam, enquanto os alunos do cursode teatro participavam das cenas e os músicos tocavam. Um artista plástico desenhava as

cenas que iam surgindo e dava o desenho para membros da plateia. Os alunos que sabiam tocar algum instrumento revezavam de posições e os músicos que sabiam dançar eram convidados a se envolver na substância imaginária que encontramos em torno de nós.

A figura da espiral é encontrada em diversas culturas, carregada de significações simbólicas: é um tema aberto e otimista, manifestando o símbolo circular saindo de um ponto original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito e tem relação com o simbolismo cósmico da lua, o simbolismo erótico da vulva e o simbolismo aquático da concha, que se faz com os ritmos repetidos da vida.

A espiral helicoidal e não plana, que parece um labirinto ou a casca de uma árvore, um tronco cerrado ao meio visto por outro ângulo, a evolução a partir do centro ou a involução que volta ao centro são imagens de espirais na natureza.

Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 398) “A espiral dupla simboliza simultaneamente os dois sentidos desse movimento, o nascimento e a morte, Kalpa e pralaya, ou a morte iniciática e o renascimento transformados em um só ser. Indica a ação”. Ação que o ato de dançar nos coloca e nos faz compor diferentes formas de ver e pensar o mundo.

Imagem 6 – Arquivo “Clipping do Espetáculo Koilon

TEATRO SESIMINAS

KOILON
Realização Centro de Cultura José Maria Barra

Teatro SESIMINAS
(Centro de Cultura José Maria Barra)
Dia 19 de setembro de 2008 às 21h
Classificação Etária Livre
**Ingresso R\$ 10,00 inteira e R\$ 5,00 meia. Doe 1 litro de leite de cabrinha e pague meia-entrada na bilheteria do teatro*

Todo o Cosmo se encontra em eterno movimento. Galáxias, estrelas, planetas e satélites constituem, desde o princípio infinito de sua existência, uma grande criação rítmica movendo-se através do espaço. O que envolve um ser quando dança? Força éter, plasma, energia, Koilon? Koilon é um espetáculo de Dança de Salão (direção: Roberta Roldão), dança contemporânea (direção: Cleber Fernandes), artes plásticas (Moisés Cacieli) teatro e música orgânica, executada ao vivo, por músicos e compositores locais, como Marcelo Taynãa, que apresenta músicas próprias inéditas, Arthur Mota, Bazaca, Davi “Negão”, Aulete Maia e Marcela Lacerda.

Apoio Cultural:
Arte Movimento, Batata palha,
Depósito do Barbosa, Valtec,
Casa Selma e Páginas Vazias

Fonte: Teatro Sesiminas, Uberaba (2008)

Trabalhar em um Centro de Cultura me possibilitou compreender todo o processo de Gestão Cultural que envolve os bastidores dos espetáculos, além de me colocar em contato

com ícones da dança brasileira, como Rui Moreira, que também é trazido para a pesquisa de modo espiralar e me permite explicar: Rui coreografou para mim um solo de chorinho intitulado “A valsa dos espelhos”. Esse solo foi o elo que me levou ao continente africano.

O primeiro contato com a dança afro contemporânea deu-se na oficina ministrada por Rui Moreira, intitulada “subjetividades”, tendo sido trabalhados vários princípios e gestuais que me remetiam ao corpo do congadeiro (particpei como congadeira do grupo⁴ “Minas Brasil”) tais como o enraizamento, o ato de curvar a coluna e dobrar os joelhos, o uso da voz para aquecer.

Durante a oficina, trabalhamos aquecimento do corpo com cantos e palavras de poder, que nos remetiam aos ancestrais africanos. Falar e dançar nos motiva a trabalhar uma espécie de energia sutil, que reverberava pelo crânio, tronco e membros. O ato de encurvar-se e enraizar, tão utilizados pelos congadeiros, estavam também presentes nos movimentos ministrados por Rui, que havia chegado recentemente de uma viagem ao Senegal (África) e estava, nitidamente, com o corpo explodindo de energia.

Através de danças tradicionais africanas e de cantos também em dialetos tradicionais, Rui nos conduziu a um novo modo de aquecer e preparar o corpo para o trabalho. Outro movimento trabalhado na oficina de Rui Moreira foi o “soltar do quadril”, trabalhado de forma integrada com a percussão realizada pelas mãos (bater palmas). Com os pés enraizados e descalços, os joelhos semiflexionados, buscávamos movimentos em forma de oito deitado com o quadril. Quando ele atingia as extremidades, batíamos as costas da mão correspondente com a palma da outra mão. O movimento do quadril na congada lembra um pêndulo, ora para a direita e ora para a esquerda, alternando em um balanço o eixo da coluna, através dos movimentos dos pés e pélvis.

A Valsa dos Espelhos surgiu após a minha participação na oficina relatada acima, no projeto de circulação de dança “Circuladança”. O “Circuladança” possui como proposta de interação entre vários estilos de dança, como dança de rua, dança afro contemporânea, clássica e danças populares.

Após a oficina de Dança Afro contemporânea, que ocorreu em Uberaba, iniciou-se em Belo Horizonte, o processo de criação da Valsa dos Espelhos. Durante o processo de criação fui estimulada através de reflexões (lidas, vistas e compartilhadas) sobre a violência contra a mulher (mutilação do clitóris, apedrejamento, ácido jogado no rosto, a morte pelo fogo). Tais

⁴ O grupo ou núcleo familiar Bantu Mapuaba apresenta entre suas manifestações religiosas a Congada, dançada nas ruas da cidade de Uberaba e nos barracões de reunião da família. É regido pela Matriarca Maria Luzia do Rosário.

reflexões repercutiam em mim e me faziam refletir também sobre a “Mulher Mapuaba”, principalmente a Griô Maria Luzia do Rosário, que apresentava uma história pessoal de opressão, destino quase certo para a maioria das mulheres negras dos anos 40, 50: o casamento e um grande número de filhos.

A música escolhida por Rui Moreira era de Ernesto Nazareth e seu ritmo ecoa ainda hoje em meu corpo. Através da gravação do poema de Clarice Lispector, Rui Moreira “abria o trabalho” com sua voz, me fazendo lembrar de todas as mulheres africanas vítimas da violência.

Ou toca ou não toca,
 Suponho que o entender não é questão de inteligência,
 Mas sim de sentir, de entrar em contato.
 Com todo perdão da palavra,
 Eu sou um mistério para mim...
 Um nome para o que eu sou importa muito pouco,
 Importa o que eu gostaria de ser.
 Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe
 Sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras,
 Um mundo inteligível e um mundo impalpável.
 Sobretudo uma pessoa, cujo coração bate de alegria levíssima,
 Quando consegue em uma frase dizer alguma coisa
 Sobre a vida humana e animal.
 Sou tão misteriosa que não me entendo.
 Eu sou uma pergunta
 (Clarice Lispector)

A voz agia como uma preparação, um primeiro contato com o mundo invisível, que reverberava em mim.

Após o meu despertar, que se dava com a declamação da poesia de Clarice Lispector, a música iniciava de forma lenta e gradual, enquanto eu oferecia café, frutas, ovos, tomates e doces ao público, remetendo ao “banquete” das festas de congada e distribuição de axé, como acontece quando a comida é distribuída e ofertada ao público.

Aspectos sagrados e profanos da festa repercutiam na intervenção, de um lado o ritual sagrado, as oferendas e a distribuição do axé e de outro o aspecto profano, que permitia ao público zombar, atirar comida, sujar. Esse espaço de interação repercutia em mim a confirmação que mesmo sem separar o sagrado do profano e o solene do festivo, a festa produz ênfase sobre um e outro.

A estreia foi na Mimulus (cia de dança de Salão de Belo Horizonte) na Semana da Dança e posteriormente a performance ganhou a interação do público (que podiam atirar tomates, ovos, tomar café, comer maçã) no Festival Jambolada (realizado pelo circuito

Fora do Eixo), que através do Fluxograma (câmera-men: Artur Ayroso⁵) gerou um arquivo de vídeo e o depoimento de Cláudia Schulz.⁶

A Valsa dos Espelhos trazia à tona exatamente a discussão entre corpo cotidiano e extra cotidiano, movimentos sensuais e castração da mulher.

Conseguir perceber a perspectiva do outro, ao seu modo de sentir e olhar, me auxiliou na realização da intervenção.

O solo “A Valsa dos Espelhos” foi apresentado em minha defesa de Mestrado em artes, na Universidade Federal de Uberlândia, em 2014, sendo que Leda Maria Martins, membro da Banca, sugeriu que eu jamais permitisse que me atirassem objetos, pois isso tornava a performance arriscada e colocava meu corpo feminino em situação de flagelação, como ocorre com as mulheres que são apedrejadas ou colocadas à mercê do julgamento do público.

A interferência de Leda Maria Martins em minha dissertação de Mestrado foi essencial para compreender as diversas nuances que envolvem a violência contra a mulher, além de ampliar meus conceitos de encruzilhada, pois a autora apresenta o mesmo em sua obra “Afrografias da memória”, sendo seu lugar de fala muito importante para mim. Escutar e aprender com uma princesa do congado, mulher, negra e ativista transformou meu olhar.

Para a elaboração desse trabalho, mergulhei em minhas memórias e senti a necessidade de retornar à minha infância. A vida acadêmica sempre me retroalimentou da vida prática de dançarina, fazendo-me organizar a costura entre teoria e prática, experiências e referências bibliográficas.

Quando entrei na Universidade Federal da Bahia como aluna regular, após conviver como aluna especial, o fiz no período de grande ebulição nas questões de raça, episódios de racismo e concretização de políticas proativas em busca de soluções e ações afirmativas. Pude vivenciar a feitura do Primeiro Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC-2017) e participar como provocadora e estudante das mesas de debates e comunicações orais.

Também estive presente no Segundo Fórum Negro das Artes Cênicas (FNAC-2018), que trouxe Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny, para ministrar aula teórica e prática, fato que estimulou e motivou minha pesquisa sobre a *École des Sables* e a matriarca da dança africana no mundo.

E em 2019, participei do III FNAC, que ampliou para Fórum Negro de Arte e Cultura, expandindo para os demais departamentos e cursos da Universidade Federal da Bahia, além

⁵ Profissional videomaker

⁶ Membro da mídia ninja desde a formação inicial do Palco Fora do Eixo, permanecendo no Circuito até os dias atuais.

das Artes Cênicas. Nessa edição de 2019, apresentei o processo de criação em dança realizado em 2018, denominado “Klé Watane: a trajetória do bailarino Pape Fall, da Mauritânia, África do Oeste” (FNAC-2019), fato marcante para minhas reflexões sobre “lugar de fala”, “branquitude” e como se colocar na pesquisa reconhecendo os privilégios em torno de minha pele e potencializando os atravessamentos de um processo de criação colaborativo realizado na Ilha de Goreé, trazendo à tona questionamentos sobre migração, identidade e representatividade e assim uma busca de reconhecimento da importância da interseccionalidade para melhor compreendermos o outro e a nós mesmos como sujeitos.

A tese enraíza suas referências práticas, teóricas e metodológicas no que se chama de Epistemologia Baobá, que a princípio apresentou o nome de Corpo Baobá e que floresce no Movimento dos Baobás, visto que Germaine Acogny, Raiz do Baobá, apresenta o movimento como “figura de dança”, enquanto coreógrafos clássicos idealizam a palavra passo, no sentido derivativo e técnico (ACOGNY, 2022, p. 14). O mover-se do corpo, das palavras e de uma perspectiva “árvore” de pensar fez-se “O Movimento dos Baobás”, que também possui uma célula coreográfica apresentada e criada por Germaine Acogny, com múltiplas possibilidades de criação e de desdobramentos⁷. Movimento ACOGNY em um corpo Baobá, semente plantada em 2011, na primeira imersão na *École des Sables* (Escola de Areia), que se chamava Cruzando Caminhos.

Os capítulos se dividem como as partes que compõem biologicamente uma árvore: raiz, solo, tronco, ramificações, flores, frutos, e conexões com o entorno, que é a coletividade.

O primeiro capítulo, a Raiz do Baobá, apresenta a Germaine Acogny e sua Escola de Areia erguida no solo de Toubab Dialaw, assim como o húmus de seu conhecimento, registrado em sua obra original “Danse Africaine”, cuja tradução foi tecida nesse processo de doutoramento; seu documentário IYA TUNDE e as vivências que pude ter na *École des Sables* (2011 e 2018).

O capítulo 2 apresenta o solo, a terra onde se enraíza o Baobá, África do Oeste, como lugar comum de partilha. Semeado pelas ideias e criações de Germaine Acogny, criadora da Escola na Areia, que agrega dançarinos, músicos, pesquisadores e curiosos de todos os continentes e países africanos.

Após a contextualização, o tronco (capítulo 3) dialoga com a técnica Acogny, ensinada na *École des Sables* e transmitida pela obra traduzida por meio da descrição de algumas figuras e imagens. Para além de listar, catalogar ou classificar passos de dança, a

⁷ Link do vídeo - movimento dos Baobás: <https://youtu.be/xRyqo7I2TNQ>

técnica Acogny, apresentada no capítulo 4, busca harmonizar os valores de todas as danças e de criar uma nova dança, que possa ser humanizadora e precursora de movimentos autorais de Germaine Acogny. É um convite a flexibilizar, ondular, tremular e curvar o tronco, por meio da prática da técnica Acogny, assim como ampliar o pensamento, livre de estereótipos, sobre a África Negra e o que Patrick Acogny chama de espíritos do leste.

O capítulo 5 fala dos trabalhos, intersecções e ramificações que crescem em diferentes direções, sem perder sua raiz comum: Germaine Acogny, trazendo o trabalho premiado sobre masculinidades negras, que circulou no Liquidificar de Mídias, no Fórum Negro e ABRACE.

Também apresenta as diferentes experiências com a vivência que dá nome a essa tese “O Movimento dos Baobás” e sua trajetória não linear, mas contínua durante toda a formação do Doutorado, percorrendo o recôncavo baiano, a trilha da liberdade e dos quilombos em Santiago do Iguape, a Escola de dança da Universidade Federal da Bahia, Morro de São Paulo, Península de Marau e as mais diversas areias e praias da cidade de São Salvador.

O movimento que se faz e se fez concomitantemente com a escrevivência, até a data da defesa, quando houve o lançamento do Livro traduzido com a presença da Germaine Acogny, no Festival Internacional VIVADANÇA e minha estreia como escritora e autora de um livro impresso, visto que a tradução dá ao tradutor e autor os direitos autorais da obra traduzida e a coautoria. Receber a obra, na qual trabalhei arduamente por longos dez aos impressa foi como receber meus filhos no colo após o parto.

Me prontifiquei a enviar dois exemplares para Patrick Acogny, pois sabia a importância e relevância dessa obra chegar as mãos daquela que me confiou sua obra de vida. Em 2023, recebi a foto de Mamah Germaine Acogny e Papah Helmut com o Livro Dança Africana em mãos e o sorriso dela me veio como uma oração e uma benção de gratidão pelo esforço e dedicação a dança que habita em mim.

2 RAIZ POÉTICA: GERMAINE ACOGNY

“Muitos procuram suas raízes, eu sou a raiz” Germaine Acogny

Este capítulo apresenta a protagonista da tese: Germaine Acogny, a raiz que dá vida e nutre o Baobá e a epistemologia apresentada. Mulher negra, descendente de uma sacerdotisa e animista nascida no Benin, fundou a *École des Sables*, solo que permite florescer o Baobá. São abordados aspectos de sua biografia e trajetória, assim como as vivências que teve com sua técnica e o ato de pesquisar traduzindo.

Toda árvore possui raízes que a nutrem e a mantêm viva. O Baobá também (Imagem 7). As raízes do Baobá são tão profundas quanto são altas sua copa (“Assim como está em cima, está embaixo”) e se visto em sua profundidade pareceria uma árvore enterrada de cabeça para baixo. Representa a ancestralidade africana. Germaine Acogny fala que muitas pessoas procuram suas raízes e que ela é a Raiz, sendo assim neste capítulo é dela que falarei.

Imagem 7 – Baobá florido, no Senegal



Fonte: Ronaldo Oliveira Ramos (2021)

Germaine Acogny nasceu no Benin, em Porto Novo, do grupo étnico Yorubá, ex Daomé (Documentário Iya Tundé, minuto 29:22 ela se apresenta). Nascida em 28 de maio de 1944, ela desenvolve sua própria técnica de dança africana moderna e é considerada

mundialmente como a “mãe da dança africana contemporânea”. De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Bèjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar. Ela dança, coreografa e ensina em todo o mundo e tornou-se uma poderosa embaixadora da Dança e da Cultura Africana. Em 1997, Germaine Acogny foi nomeada diretora artística da seção de dança do *Afrique en Création*, na cidade de Paris. Ela criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a *École des Sables*, um Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporânea inaugurado em junho de 2004. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a *École des Sables* é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo, considerada uma escola de referência como local de encontro e formação para a dança e coreografia africanas contemporâneas.⁸

Germaine Acogny coreografou muitas peças, para sua companhia de Dança JANT-BI, que viaja com sucesso ao redor do mundo, criando e dançando seus próprios solos. Sua última criação, o solo *A un endroit du début* estreou no Grand Théâtre du Luxembourg, em junho de 2015, disponível em: [A un endroit du debut - Germaine Acogny - Mikaël Serre - YouTube - YouTube](#) .

Germaine Acogny possui os títulos de ‘*Chevalier de l’Ordre du Merite*’, ‘*Oficial e Comandante de l’ordre des Arts et Lettres*’, ‘*Chevalier et Officier de l’Ordre de la Légion d’Honneur*’ da República Francesa. Ela também é ‘*Chevalier de l’Ordre National du Lion*’ e ‘*Officier et Commandeur des Arts et Lettres*’ da República do Senegal. Em 1999, Germaine Acogny foi condecorada como "Mulher Pioneira" pelo Ministério da Família e da Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007, recebeu, juntamente com a japonesa Kota Yamazaki, o *Bessie Award* em Nova York pela coreografia *Fagaala*. Em 2018, ela recebeu o *Prêmio Bessie* de Nova York por desempenho excepcional no solo *Mon élue noire-sacre # 2* e um Prêmio pelo conjunto de sua obra no campo da coreografia, movimento e dança do Festival Internacional de Teatro Experimental e Contemporâneo do Cairo. Em janeiro de 2019, Germaine Acogny recebeu o Prêmio de Excelência da CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), na categoria Artes e Letras. Dançou e coreografou para o corpo de balé do X Factor a abertura do quarto *Live Show*, em 2018. O Programa *Why We Dance*, transmitido pela Sky Arte em 2019, dedicou um de seus cinco episódios a ela.

⁸ Danças africanas tradicionais são tratadas na tradução do livro *Dança Africana* (ACOGNY, 2022, p. 20) e danças e coreografias africanas contemporâneas podem ser lidas como danças feitas na atualidade, dentro do movimento contemporâneo que muitas vezes utiliza das bases de danças africanas tradicionais em releituras e novas perspectivas de composição.

Na tradução de sua obra (AGOGNY, 2022, p. 18) encontro com a Canção improvisada no momento das louvações dos griôs, em Fanghoumé:

Oh griôs de Fanghoumé!

Vocês cantam Germaine Coly, mas vocês não conhecem sua história: Germaine Coly nasceu numa aldeia do Benin. Sua mãe chamava-se Penty.

Paz à sua alma! Seu pai casou de novo com uma Senegalesa. É por causa disso que Germaine tornou-se Germaine Acogny. Ela tem dois filhos: um menino e uma menina.

Annette M'Baye descobriu que ela tinha um dom, depois Léopold Sédar Senghor e Maurice Bédjart. Ei! Como vocês podem ver, o dom de Deus pode se aninhar em qualquer lugar! Ela trabalha em Dakar, com Doudou N'Diaye Rose e Julien Jouga.

Sempre as pessoas lhe dizem: “Ei! Você não é daqui não né?”

“Sou, mas eu sou de lá também”. Quando ela ia lá, a chamavam: “Siniga”. Ela decidiu que era africana. Os Brancos lhe diziam: “Você é uma bela Senegalesa, você está por toda parte”. É verdade que ela mesma se considera um camaleão, pois ela se sente bem em toda parte. Os Chineses a chamam de “Xua Pao”.

Naqueles últimos tempos parecia que sua cabeça ia explodir. Ela partiu então de Dakar para se tratar na China, e ver também um curandeiro naquele país.

Ei! Como podem ver, Deus faz bem as coisas. O valente caçador Soly Ibrahima Mandiang Sagna, para quem as plantas não tem nenhum segredo, chegou em Ziguinchor. Coly e Sagna se encontraram na casa dos Carvalho Ananias, professores, e Gertrud, parteira. Coly tinha retornado ao ninho familiar. Soly disse: “Para que eu possa te curar, é preciso que você venha na minha aldeia, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo”.

Coly andou pelos campos e encontrou Sadjá Sagna: Shérif Sagna era seu companheiro e lhe traduzia tudo.

Eu dancei com as mulheres da aldeia, sou mesmo da aldeia. Sadjá me ofereceu uma refeição de rainha! E vocês, os griôs, com todos meus irmãos e irmãs de Fanghoumé, estavam lá para festejar meu renascimento!

As mulheres me disseram: “A tartaruga quer muito dançar, mas ela não tem nem pernas, nem tronco esguio para conseguir”. Eu respondi que eu, precisamente, só sei dançar. Sou como o viajante que acabou de encontrar um poço, e eis que em Fanghoumé os poços são muito profundos. Ei Coly, não começa, você não pode nascer hoje e ter tudo amanhã!

A Canção para mim é uma oração autobiográfica de Germaine Acogny, quem conheci em 2011, após uma noite de tempestade e trovoadas, madrugada em que cheguei no Senegal. Eu tinha 30 anos, pela manhã, ela me recebeu em seu escritório na École, cujas paredes terracotas combinam com os flamboyants floridos. Mamah sorriu e disse boas-vindas e disse que já estavam acontecendo as aulas em Aloopho. Aula de *Sabar* com *Cire Beye*, seguida pela aula de Solo *Badolo*, cuja aula na areia era guiada por tambores senegaleses, os Djembés. Em 2014, finalizo o mestrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia, quando a voz de Leda Maria Martins ecoava em meu trabalho e na minha memória, tendo sido parte de minha banca e de minha trajetória artística como pesquisadora. Leda me sussurra sobre memórias afetivas transmitidas ao pé do ouvido, nos sonhos e no dançar com os Congadeiros

de Minas Gerais. O mestrado me impulsiona para o Doutorado em Artes Cênicas, ainda em 2014.⁹

Duas protagonistas, a sujeita pesquisadora e dançarina e a raiz da tese, Acogny. Na tecedura um reencontro (2018, no meio do doutorado - que havia se iniciado em 2016), novas travessias transatlânticas aconteceram, pois, volto a reencontrar Germaine Acogny em 2018, na vivência “As quatro damas da dança africana”. Assim, minha segunda imersão na *École des Sables* me fez reavaliar o significado da sala de areia, Aloopho, cujo nome é o mesmo da avó de Mamah Germaine Acogny, sendo que em seu filme *Iya Tunde*, de Laure Malecot, afirma ser a reencarnação dela, como pode ser visto no documentário citado, cuja tradução para “*iya tunde la mère est revenue*” é “iya tunde mãe voltou”. Então, no imaginário cantado por Acogny:

Aloopho ou a herança de minha avó

Aloopho era uma sacerdotisa do Dahomey, da comunidade religiosa dos IYA ORISA, o que na língua yoruba da Nigéria e do Dahomey, quer dizer “mulheres esposas do poderoso, do sagrado, da divindade”. Homens e mulheres consagrados nas divindades yoruba tem o sobrenome YAO ORISA. Aloopho tinha sido escolhida por seus correligionários e sagrada IYA, quer dizer mãe: e a chamavam de IYA ORISA, a mãe do sagrado, do poderoso. Aloopho é o nome que lhe foi dado na sua iniciação. Na tradição Yoruba nem todos são consagrados aos espíritos, às divindades. São escolhidos para toda eternidade para serem adeptos dos deuses, dos ORISA ou VODUM como se diz em fon dahomeano. Esta escolha é confirmada no nascimento, ou durante uma cerimônia que estabelece o horóscopo dos adeptos, cerimonia feita no seioda família fon e yoruba para identificar a alma ou o espírito do ancestral reencarnado no indivíduo, e partindo, para prever as várias peripécias de sua vida, do nascimento até a morte. (Os Fons e os Nagôs do Daomé ou da Nigéria acreditam na metempsicose e principalmente na reencarnação dos mortos nos corpos de seus descendentes) (ACOGNY, 2022, p. 22-23). Tradução da autora¹⁰, revisão Daniela Maria Amoroso, 2021.

Gostaria de relatar que, nesta sala de areia, enterrei o cordão umbilical de meu filho, Prince Marcel Roldão Macauley, em 2018, ritual que acredito ser de gratidão ao retorno e de ser mãe de uma criança que é fruto de minha primeira imersão no Senegal, na Escola de Areia (2011).

As subjetividades que afetam minha escrita, tradução e aquilombamento junto aos *sablites* (como se denominam pessoas que passaram pela *École des Sables*) são trazidas como

⁹ Terminei o mestrado em 2014 e segui meu sonho de fazer doutorado. Ainda, no mesmo ano ingressei como “aluna especial” no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), passando a ser “aluna regular” em 2016, quando passei no processo seletivo.

¹⁰ Tradução presente em Acogny (2022, p. 22-23).

a força que movem minhas palavras e também que vão impulsionando um pensamento de dança que se comunica intimamente com as vivências durante esses 13 anos.

Esse projeto também tem uma história para mim, Daniela, a de ter conhecido Roberta há 4 anos quando iniciei seu processo de orientação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na sua entrevista, Roberta trazia uma paixão, um brilho de quem estava profundamente movida pelo desejo da pesquisa. Apesar de não ser a orientadora desde o início, me senti por motivos diversos convocada a orientar sua pesquisa que estava na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Nos processos de formação do PPGAC, durante as disciplinas de Corpo e Criatividade, Seminários Avançados e Etnocologia fui conhecendo Roberta. Conheci, no casarão Barabadá, seu filho Marcel que a acompanhava em todas as atividades, sim Roberta esteve só em Salvador e sim, uma mãe doutoranda precisa de agenciamentos outros e de entendimentos que vão para além das formalidades. Estávamos tendo aulas numa casa antiga do centro histórico no Bairro do Santo Antonio, na disciplina de Etnocologia, pois ensinar Etnocologia para mim prevê fundamentalmente sair do quadrado da sala de aula e nos colocarmos em contato direto com a vida que é diversa nos lugares onde as espetacularidades cotidianas também são diversas. Fui conhecendo também sua própria história vivenciada nos caminhos encantados entre o Senegal e Salvador. Ela se casou em Africa, na Costa do Marfim, e veio para o Brasil onde nasceu seu filho brasileiro com origens marfinenses pois seu ex- companheiro é Guèrè (Costa do Marfim). Essa trajetória de vida, escrita nas linhas de seu próprio trabalho nos aproximam do imaginário intelectual de Roberta. Realizamos algumas empreitadas juntas nesse caminho, como o projeto PIBIC (Programa de Iniciação à Pesquisa) nos anos de 2016/2017¹¹, no qual ela foi tutora, e no qual viajamos para as cidades do Recôncavo baiano no intuito da criação em Dança. Roberta decidiu passar um tempo em Cachoeira para escrever o texto de sua qualificação de tese e realmente o fez. Conheceu a Irmandade da Boa Morte, o Samba de roda de Dona Dalva e tantas outras experiências desse lugar manancial da cultura baiana que é a região do Rio Paraguaçu. Assim, Roberta me iniciou no pensamento africano da dança através da obra de Germaine Acogny e através da tese de doutorado de Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny e ali nascia um fio de comunicação no nosso imaginário intelectual: a etnocologia. Eu, que fiz meu doutorado no PPGAC, sob orientação de Suzana Martins, cursei duas vezes a disciplina de etnocologia lecionada pelo professor Armindo Bião e que ali encontrei uma abordagem que me permitia entender e caminharmos estudos estéticos e políticos do samba de roda. Resta dizer que a etnocologia possui origens na interculturalidade Brasil-França, e que Jean-Marie Pradier, fundador da disciplina na Universidade Paris8, foi também o orientador da tese de Patrick Acogny. Ele, Jean-Marie Pradier foi também meu tutor na época de meu pós-doutoramento em 2015/2016. Germaine, Patrick, Roberta, Daniela, Suzana, Bião, Pradier. Faltava conhecer a madame Acogny. Pois foi em uma reunião virtual para falarmos deste projeto de tradução que Roberta me apresentou a ela e a Helmut, seu companheiro. Essa costura, esse alinhavo das relações e da força da convivialidade nos interessa muito pela própria natureza da obra, que se relaciona com a vida em pensamento de Dança de Germaine Acogny (AMOROSO; MACAULEY, 2021, p. 2639).

Uma bússola, mas não uma âncora, que deixa parado o barco. A tempestade foi feita

¹¹ Do miudinho à umbigada: estudos dos passos e gestos do samba de roda do recôncavo baiano em processos de criação em dança.

para pesquisar. A metáfora que muitas vezes aqui trago “mares calmos não fazem bons investigadores”, serve à pesquisa inquieta de temas tão emergentes como a dança africana. Germaine Acogny como pedagoga (Imagem 8), sacerdotisa do conhecimento, como sua obra:

Aloopho, grande sacerdotisa, encarregada da entronização dos novos adeptos, levava uma vida simples. Ela tinha o poder de fazer tanto o bem como o mal. Ela tinha que ser honesta e disponível. A religião animista é baseada na lei do equilíbrio (o mal é punido e o bem recompensado). A religião cristã não nos trouxe nada de novo no plano dos rituais. O batismo yoruba se fazia no oitavo dia do nascimento. A mãe e a criança tinham que sair da cabana passando sob a água que era jogada sobre o telhado da cabana. Dava-se sal e peixe defumado a criança batizada. Aloopho recusou até sua morte em se converter na religião católica considerando que o batismo animista era tão válido quanto o cristão. Portanto Aloopho foi escolhida e consagrada aos ORISÁ por seus correligionários que lhe devotaram um respeito total e um amor sem sombras até sua morte. Sacerdotisa, Aloopho era também mãe de família. Ela só tinha um filho, mas tinha adotado e educado os filhos de seu marido polígamo. A divindade tutelar de Aloopho era YEWA, deusa da água doce simbolizada por uma pomba (ACOGNY, 2022, p. 25) (tradução¹² da autora).

Imagem 8 – Germaine Acogny ensinando as crianças de Toubab Dialaw



Fonte: Autora (2020)

¹² Trecho traduzido na versão de Acogny (2022, p. 25).

A história de Germaine Acogny e sua sala de dança na areia (Imagem 9), Aloopho, a memória viva de como a reencarnação dá continuidade à vida, o nome da sala de dança é o nome sagrado da sacerdotisa e que:

Ela era a esposa de um homem a quem devia respeito. De manhã ela se levantava, varria o pátio e ia buscar água no rio. Ela tingia em índigo, era uma tarefa sagrada. Ela vinha do mercado com tabaco, fósforos, preparava bolinhos de milho e de feijão, que ela vendia. Seu marido se ocupava com o trabalho do campo. Mas era Aloopho que gerenciava os bens da casa. Periodicamente, em datas bem precisas, Aloopho entrava durante três meses no convento para preparar a iniciação: Aloopho dizia que a boca que reza para o bem não pode rezar para o mal. Mas quando, na comunidade, alguém arriscava comprometer o equilíbrio das pessoas, Aloopho devia punir o culpado. Ela clamava “heelou” para chamar o mal sobre aquele que profanou. Em caso de perigo as pessoas da aldeia iam buscá-la. Foi assim que uma noite os pais de uma criança doentea chamaram e com a Água abençoada, ela molhou a criança que se levantou (ACOGNY, 2022, p. 25).

Imagem 9 – Sala de dança na areia, Aloopho



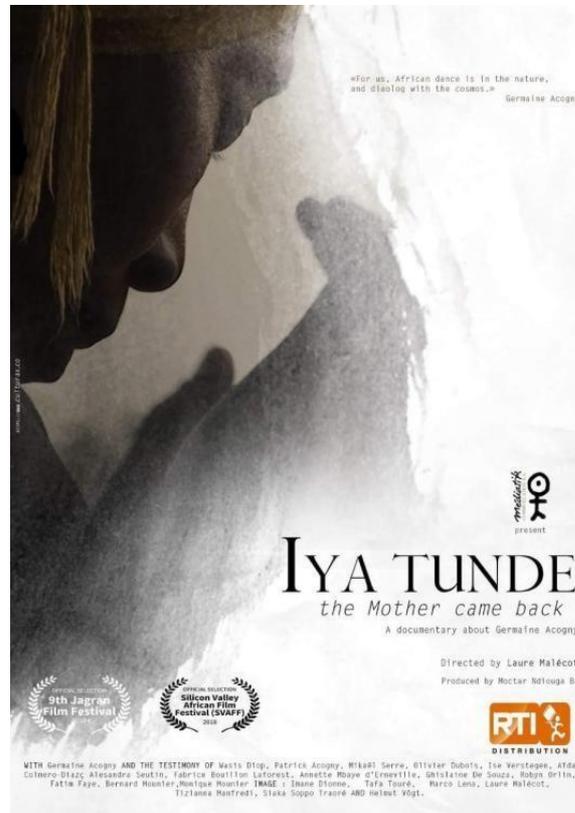
Fonte: Autora (2018)

As informações sobre a reencarnação de Germaine Acogny podem ser acessadas na obra original que se encontra traduzida e foi durante o processo de tradução de sua obra que compreendi a conexão entre a areia e a sala Aloopho, que traz o nome de sua avó, cuja reencarnação é Germaine Acogny.

2.1 Documentário: IYA TUNDE

As referências biográficas de Germaine Acogny também estão no documentário IYA TUNDE (Imagem 10), fundamental para o conhecimento de sua história de vida e também história profissional.

Imagem 10 – Peça de Divulgação do documentário Ya tunde



Fonte: Laure Malécot (2018)

O documentário-filme IYA TUNDE, *La mère est revenue*, que pode ser acessado no seguinte link: <http://www.film-documentaire.fr/>, apresenta a biografia e a trajetória artística de Mamah¹³ Acogny. De acordo com release do documentário:

Le parcours de Germaine Acogny, chorégraphe, danseuse et professeure de danse franco-sénégalaise, à travers son enseignement et ses créations, en parallèle avec la période charnière de ses 70 ans, âge à partir duquel elle s'est enfin consacrée entièrement à sa carrière personnelle (de 2014 à 2015). Des stages à l'École des Sables de Toubab Dialaw, au Sénégal, qu'elle a fondée, aux masters class qu'elle donne en Afrique, en Asie, en Europe, à ses chorégraphies, souvent

¹³ Chamamos Germaine Acogny de Mamah pois ela trata a família da dança que estuda na escola de areia como sendo filhos e filhas da École des Sables, os sablistas e ela é nossa matriarca, nossa Mamah, assim como Helmut, seu esposo, fica sendo nosso Papah.

autobiographiques, et aux témoignages de ses collaborateurs, ce film lève le voile sur la personnalité, les motivations et le parcours de cette artiste hors du commun, qui depuis plus d'un demi-siècle est toujours à l'avant-garde ¹⁴(Documentário YATUNDÉ, 2018).

Uma das passagens do documentário que nos chama atenção faz referência a sua trajetória artística, Germaine Acogny conta:

Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos. O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia. Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes, mas que ele gostaria de ter “a vida” de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem” (12:40 -13:45).

Algumas frases de Germaine nos guia também nesse documentário e deixo aqui como compartilhamento de inspirações:

Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. A água é a paz, afasta todas as energias ruins” (0:33 - 0:45).

Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos (1:53 - 1:58).

E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11); escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44);

E então sintam. Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois (4:23 - 4:32);

Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo. Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger (4:55 - 5:13); A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM)(5:55 - 6:23).

¹⁴ O percurso de Germaine Acogny, coreógrafa, dançarina e professora de dança franco-senegalesa, através de suas atividades de ensino e de suas criações, em paralelo com o momento fulcral de sua vida, aos 70 anos, idade a partir da qual finalmente ela se dedicou inteiramente à sua carreira profissional (2014/2015). Dos estúdios na *École des Sables* em Toubab Dialaw, no Senegal, por ela fundada, às aulas magnas que leciona na África, Ásia, Europa, às suas coreografias, muitas vezes autobiográficas, e aos testemunhos de seus colaboradores, este filme revela sua personalidade, as suas motivações e a carreira desta extraordinária artista, que há mais de meio século continua sendo vanguarda (tradução da citação).

Inspirada pela cosmogonia africana, Germaine Acogny trabalha com os elementos da natureza. No documentário vejo que ela repete o ritual que faz nas areias de Alopoho sempre que algum estágio se inicia. A água colocada no centro da sala serve como lugar de comunhão entre todos os participantes, dos diferentes lugares e continentes. O gesto de tocar a água que é comum a todos e consagrar a alegria de estar juntos, em um lugar comum, a Escola de Areia, partilhando sobre dança e saberes ancestrais.

2.2 O livro *Danse Africaine*: quando traduzir é também pesquisar

Traduzir não é apenas decodificar uma linguagem. Traduzir é pesquisar e fazer submergir conhecimentos, como quem mergulha profundamente e traz à tona novas possibilidades e acessibilidades. Dançar a técnica Acogny foi o primeiro passo para a tradução, que primeiro se fez pelo corpo. Sentir o tronco se movendo e ondulando em uma cadência e ritmo, compreender as frases corporais e musicais, foi a primeira prática da tradução. Na imersão de 2011 tive o primeiro contato com a obra original, após a conclusão da Formação Profissional e das águas transatlânticas atravessadas veio a superfície a obra ofertada. Comecei a segunda leitura da técnica, agora escrita e entre palavras. Traduzir também é investigar, estudar e pesquisar.

O livro *Danse Africaine* teve até os dias de hoje quatro edições, tendo sido a primeira publicada no ano de 1980 e a última no ano de 1994. Estou trabalhando e nos referenciando na quarta edição, do ano de 1994. Segue a capa do livro, na qual Germaine Acogny está em primeiro plano (Imagem 11), realizando um dos movimentos de sua técnica.

A apresentação da obra nas palavras de Germaine Acogny pode ser lida na citação a seguir que consiste na tradução dos prefácios da edição de 1994, a quarta edição de *Danse Africaine* (ACOGNY, 1994, p. 3) escrito pela própria autora em janeiro de 1994:

Prefácio da quarta edição¹⁵

É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras. Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu

¹⁵ Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso.

faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro. Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.

Germaine Acogny

Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)

Prefácio da terceira edição¹⁶

Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução. MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex-presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian. MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevivência de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural. A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos “exercícios”, porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção. Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: “Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro-africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações.” É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia. Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África. Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal. Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança. Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoumé. Fanghoumé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos.

Germaine Acogny, primavera de 1988.

E nessa primavera o prefácio escrito por Léopold Sedar Senghor, presidente do Senegal entre os anos de 1960 e 1980, como forma de contextualização da obra no âmbito da dança senegalesa. Consideramos extremamente importante o letramento do imaginário intelectual sobre como a dança é pensada por Acogny e o impacto dessa obra no contexto

¹⁶ Tradução de Roberta Ferreira Roldão Macauley, com revisão de Daniela Maria Amoroso

africano para aí sim, podermos traçar pontos de conexão com o contexto da dança africana no Brasil:

O novo balé negro-africano

A senhora Germaine Acogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA- BRUXELAS. Com efeito, é o grande coreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas. Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta “passos” da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda – eu sonho com a Índia dravidiana – e da África-Mãe. O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos. Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny. Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodou. A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes. Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico. Não exista a arte pela arte na Nigéria. A dança, como as outras artes – escultura, música, poesia – é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas. Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do “Matador”, se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno. Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando com palmas ritmadas. Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos-dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA. Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro- africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Eles chamam de “passo” a figura formada por um “conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança” (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o “passo” em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo

de um pé ao outro durante o caminhar. “O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra “passo” no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra “movimento” que, no seu significado original significa uma “mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência” (Robert). Utilizando a palavra “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra “movimento”, a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino no solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma. Um outro traço característico da dança da senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o Cocheiro, a Passageira, etc. Donde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a “ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Donde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”. Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem as surrealidades espirituais. Para isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.

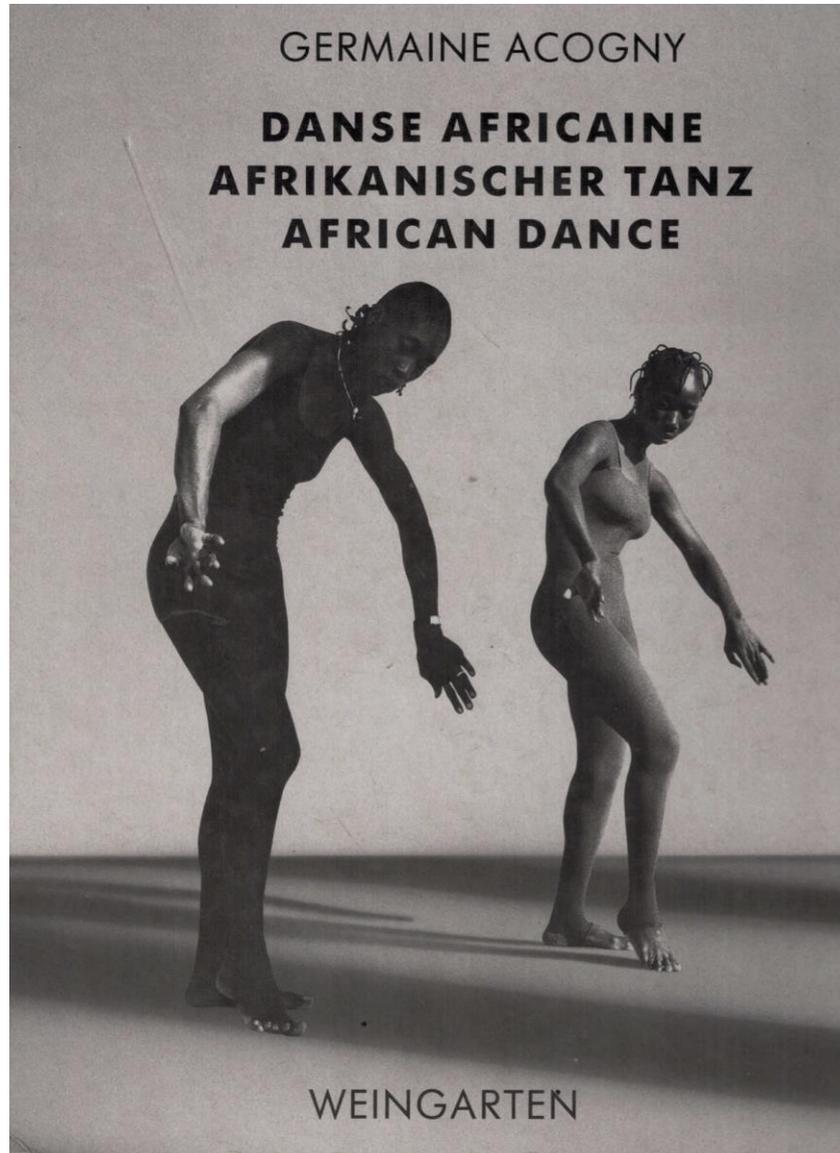
Léopold Sedar Senghor

Dakar, 21 de julho de 1980

Acogny é acessibilidade, tanto que desde a primeira publicação de sua obra teve preparado o texto em três diferentes idiomas, produziu seu conhecimento pensando em ser lida e em dialogar, por isso a tese também adentra nos mares das traduções e das danças entre linguagens transversais.

E mesmo na pandemia, a “Sagração da Primavera” é dançada em um cenário extraordinário, na praia de Toubab Dialaw, onde se localiza a École des Sables, no Senegal. Filmado no pôr-do-sol, capta o último ensaio de uma companhia especialmente montada de 38 dançarinos de 14 países africanos, e documenta um momento único em seus preparativos para uma turnê interrompida pelo covid-19 e que estreia enquanto escrevo, em Madrid, com Germaine Acogny no palco. A potencialidade que é manter a dança e a escola de areia em funcionamento durante a crise pandêmica, econômica e sanitária, demonstra quem é Germaine e seus comprometimentos em fazer da África lugar de criação e manutenção de saberes.

Imagem 11 – Capa do Livro de Germaine Acogny



Fonte: Acogny (1994)

Traduzir a obra de Germaine Acogny tem sido uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os (as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos. Durante a tradução do livro (Imagem 12) tenho percebido esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições¹⁷ ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

¹⁷ La femme como gardienne de la tradition, como descrito em sua obra (ACOGNY, 1994, p. 15)

Imagem 12 – Capa do Livro em português e Germaine Acogny com ele nas mãos.



Fonte: Acogny (2022)

É precioso esse acesso à obra Danse Africaine, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por uma epistemologia contra hegemônica. Sabemos da escassez de obras de Dança que referenciam

as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Temos assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas, seja em programas de intercâmbios. Assim:

Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de minhas partilhas de Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retomamos a etimologia da palavra tradição, “tradere” que nos aporta a entrega, ao passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. Entendo que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixa pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/estudante, mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Evitar plágios de tradução e apropriações indevidas do conteúdo também é luta epistemológica pelo não apagamento de conhecimento científico e metodológico produzido por intelectuais negras, que muitas vezes possuem suas obras acessadas apenas por quem possui a capacidade de ler em outro idioma, realidade de uma elite e classe de privilegiados, que ainda se favorecem de duplo privilégio ao traduzir a obra e por vezes, não referenciá-la.

A luta antirracista perpassa o lugar de não precarização do trabalho de mulheres negras e efetivamente requer “pelos acessos” que pensadores possam ler, compreender e colaborar com mudanças de paradigmas, a fim de que obras contra hegemônicas ocupem o mesmo lugar nas bibliotecas universitárias.

Assim, devemos nos organizar coletivamente para permitir que nossos diálogos, nossos processos políticos e nossas parcerias seja permeáveis a esses fatores, a fim de que nossas diversidades não sejam obstáculos para os projetos políticos de transformação social nos quais nos engajamos. Afinal, a precarização do trabalho, e especialmente a do trabalho feminino, não se resolve individualmente, mas demanda um nível de organização política que visa, nas suas práticas e nos seus horizontes, a abolição de todo e qualquer tipo de exploração (DEVULSKY, 2021, p. 144-145).

As ideias tecidas pela coleção *Feminismos Plurais*, sob orientação de Djamila Ribeiro aborda em vários livros a necessidade de não se criar espaços subalternos e também de evitarmos a precarização do trabalho de escritoras e mulheres negras em geral e segui o fluxo da pesquisa dinâmica, que dança a epistemologia africana pelo Atlântico negro sabendo que:

...adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanos e africanas. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não-humanos. No mar Atlântico temos o saber numa memória salgada de escravidão, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano (AKOTIRENE, 2019, p. 20).

Importante afirmar que a tradução primeiro se deu pelo corpo e pela prática da técnica ACOGNY na *École des Sables* e na Escola de Dança da UFBA, sendo a obra trabalhada em sua linguagem corporal e oral, com muito cuidado e respeito ao que Germaine Acogny pretende comunicar, através de uma escuta sensível e zelosa, sem a necessidade de impor um *modus operandi* academicista, que pretenda encaixar a obra de Germaine Acogny em alguma corrente de pensamento ou modismo.

A tradução de culturas deve reconhecer que a linguagem é uma “instituição social” (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 233) e afeta o comportamento social daqueles que trabalham com oralitura e cosmopercepção iorubas. Sendo a obra escrita em três línguas (Alemão, Francês e Inglês) e a autora sendo uma mulher nascida no Benin, de origem Iorubá, as problemáticas que envolvem as línguas no ocidente, tais como questões de gênero devem ser levadas em consideração no sentido de não distorcer especificidades da sociedade ioruba, que não faz distinções de gênero e sim distinções etárias.

A questão que isso levanta é a seguinte: em um ambiente em que essas duas línguas em interação – ioruba e inglês – articulam valores culturais diferentes, como distinguimos entre a ausência de gênero na língua ioruba e a andronormatividade do inglês no discurso e na escrita de pessoas iorubas bilíngues? Essa questão tem um significado especial quando analisamos a literatura e a tradução cultural de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 234).

Se nas teorias feministas ocidentais o gênero é o princípio organizador principal, as distinções de gênero acabam refletidas na língua, porém se alguém cresce e aprende uma língua sem especificidade de gênero, as ausências de categorias específicas de gênero estarão

naturalmente absorvidas na linguagem.

Além da linguagem demonstrar diferenças de pensamento e filosofias, acredito que é importante salientar que um cenário diferente é vislumbrado, demonstrando que na sociedade ioruba o tipo de corpo não era a base da hierarquia social, sendo que o olhar do Ocidente cria uma percepção de África pautada na sua própria dimensão hierárquica, que muitas vezes impõe um olhar colonizador sobre o que lhe é desconhecido.

Toda essa reflexão se faz necessária porque ao traduzir uma obra de uma protagonista nascida no Benin e criada em uma cultura ioruba, além da linguagem ser parte central da tradução, faz-se fundamental um engajamento contra a homogeneização da cultura africana, conforme Oyèwùmí (2021, p. 21) ressalta:

Embora esteja nítido que as conclusões deste estudo são aplicáveis a algumas outras sociedades africanas, hesito em aplicá-las amplamente, sobretudo porque não quero cair na armadilha comum de apagar uma multiplicidade de culturas africanas fazendo generalizações fáceis, processo que resulta em homogeneização injustificada. O apagamento de culturas africanas, um importante defeito de muitos estudos sobre a África, motiva meus esforços para não fazer um caso de generalização simplista sobre a África a partir do exemplo ioruba.

Cuidado esse que Germaine Acogny apresenta na introdução de sua obra, quando apresenta um contexto histórico e sociológico da chamada dança africana, evitando que a cultura africana seja desprezada e ignorada mesmo em estudos específicos sobre danças de matrizes africanas. Escutar Germaine Acogny foi um despir das filosofias ocidentais, que desqualificam muitas vezes, através de um pensamento homogenizador, a escrita de mulheres negras, por querer ditar regras puristas aos conceitos apresentados, conforme Acogny (1994, p. 4) aponta ao afirmar “Les puristes de la négritude ont violemment critiqué l’ esprit et les projets de MUDRA AFRIQUE¹⁸”, como se fosse possível atingir uma raça pura, sem levar em consideração a história de opressão de colonizadores e de resistência de oprimidos.

Um bom exemplo dessas construções similares, mas não assimiláveis umas às outras é o que ocorreu no Haiti no início do século 20. De modo a reagir ao racismo e ao colorismo que reservava espaços de poder, O Haiti construiu uma categoria à parte de organização de poder, o *noirisme*, que poderia ser traduzido como “negrismo” (DEVULSKY, 2021, p. 191).

¹⁸ A tradução é: Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado n África (ACOGNY, 2022, p. 11).

O negrismo foi uma ideologia promovida por Louis Diaquoi, Lorimer Denis e François Duvalier, tendo como fundamento a vontade de africanização da sociedade através da retirada de vantagens das pessoas brancas, incluindo a população miscigenada. Devulsky (2021, p. 191) explica que: “Contudo, o que havia sido criado para promover a igualdade entre as raças, eliminar o colorismo e estabelecer novas balizas de uma sociedade racialmente justa acabou se tornando uma ideologia rígida, racista e repressiva”.

Em rota diferente a reinvenção de um apartheid, a obra de Germaine Acogny pretende ampliar o conhecimento. Ancoradas na complexidade do paradoxo “*traduttore traditore*” e de acordo com Renato da Silveira (FANON, 2008, p. 7), na Nota do tradutor do livro *Pele Negra, Máscaras brancas*, a tradução trai para ser mais fiel: “Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é a traição, mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras”. O intuito da tradução é o de ampliar o alcance de saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana.

Como disse minha orientadora:

Além disso temos nessa relação de orientação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. Entendemos que seja importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na *École des Sables* desde 2011, no Estágio de Formação Profissional “*Croisement des Chemins*” (Cruzando Caminhos) e que já qualificou sua tese de doutorado, tendo o Pesquisador Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução (AMOROSO; MACAULEY, 2021, p. 1-2).

Dialogicamente a tradução da obra conversa com as vivências na *École des Sables* (2011/2018) em um *continuum* que não se finda com a obra física em português.

Vivenciarei também as interpretações e experimentações diversas que surgirão após a circulação da obra traduzida. Novas intersecções e olhares, a dança da comunicação que se faz apresentará perspectivas plurais e heterogêneas.

3 O SOLO QUE NUTRE: ÉCOLE DES SABLES

Esse capítulo propõe analisar e investigar o solo onde nasce a epistemologia Baobá, traz a Escola de Areia (*École des Sables*), lugar-comum de partilha entre músicos, dançarinos e pesquisadores, localizada a 60 km de Dakar, capital do Senegal, em Toubab Dialaw, África do Oeste como o primeiro chão desta pesquisa. Também entende e mostra a África pelo prisma de uma abordagem decolonial, desde seus aspectos geográficos até sua não esteriotipização.

3.1 Um grão de areia na École des Sables: pensamentos críticos reflexivos a partir da entrância em areias africanas.

Imagem 13 – Ritual de celebração, cordão umbilical de Prince Marcel, na École



Fonte: Autora (2018)

École des Sables (Centre International de Formation em Danses Traditionnelles et Contemporaines d’Afrique) é o solo onde o Baobá se ergue, a Escola de Areia, cujo chão eu toquei pela primeira vez no ano de 2011, durante o Estágio Profissional de Danças Tradicionais e Contemporâneas da África (Stage de Formation professionnelle em Danses Traditionnelles et Contemporains d’Afrique), que aconteceu no período de 18 de julho de 2011 a 27 de agosto do mesmo ano, em Toubab Dialaw, Senegal, sob a direção artística de Germaine Acogny e seu filho Patrick Acogny, tendo ele no quadro de professores ensinando dança africana contemporânea (Danse africaine contemporaine), além de outros mestres da dança africana como Solo Badolo, de Burkina Faso (Danses africaines); Ciré Beye em danças tradicionais (Sabar); Raouf Tchakondo do Togo como assistente de Mamah Germaine Acogny, que regia as aulas de sua técnica (Technique Germaine Acogny).

Imagem 14 – A areia de todos os continentes, *École des Sables*



Fonte: Autora (2011)

O Estágio trazia o nome em francês “CROISEMENT DES CHEMINS”, cuja tradução para mim seria “Encruzilhada”, mas a rigor de formas, também corresponderia a “cruzando caminhos”, uma ação. Ambos sentidos me contemplam e criam sensações que tive a chance de vivenciar.

Encruzilhada enquanto lugar de acontecimentos afrocentrados e a ação de se mover para cruzar caminhos seus com mais pessoas.

A primeira mulher que me falou de “encruzilhada” enquanto lugar de epistemologias afrocentradas foi Leda Maria Martins em minha defesa de Mestrado (2014), ou seja, quase meia década após a vivência em continente africano, ou seja, a prática reverberava em minha escrita e encontrei em uma Baobá, uma mulher negra, a “oralitura de memórias ancestrais”.

Faço esta referência para sublinhar quão importante foi, para mim, pisar pela primeira vez o chão africano e sentir-me nele como quem voltava e não como quem chegava. Na verdade, na medida em que, deixando o aeroporto de Dar es Salaam, há cinco anos passados, em direção ao “campus” da universidade, atravessava a cidade, ela ia se desdobrando ante mim como algo que eu revia e em que me reencontrava. Daquele momento em diante, as mais mínimas coisas – velhas conhecidas – começaram a falar a mim, de mim. A cor do céu, o verde-azul do mar, os coqueiros, as mangueiras, os cajueiros, o perfume de suas flores, o cheiro da terra; as bananas, entre elas a minha bem amada banana-maçã; o peixe ao leite de coco; os gafanhotos pulando na grama rasteira; o gingar do corpo das gentes andando nas ruas, seu sorriso disponível à vida; os tambores soando no fundo das noites; os corpos bailando e, ao fazê-la, “desenhando o mundo”, a presença, entre as massas populares, da expressão de sua cultura que os colonizadores não conseguiram matar, por mais que se esforçassem para fazê-lo, tudo isso me tomou todo e me fez perceber que eu era mais africano do que pensava (FREIRE, 1981, p. 9).

Comungo da sensação de Paulo Freire ao escrever Cartas à Guiné-Bissau, na encruzilhada, eu era mais africana do que eu pensava. Fiz seis vezes a travessia pelo Oceano Atlântico, idas e vindas entre Brasil, Portugal, Espanha, Marrocos, Senegal e Costa do Marfim. As águas que atravessamos e que nos banham, o sal que nos toma por inteiro, nas ondas de uma ponte feita de líquido e sonhos, tudo isso que nos faz meio peixe e meio humano, metamorfoseando em sereia, Yemonjá e feto. Nunca mais voltamos a mesma. Sou hoje aquele grão de areia que viaja no Oceano, mas também sou suas águas revoltas e posso escutar as vozes de tantos corpos e memórias que sussurram histórias apagadas e invisibilidades perpetuadas pela mentira que nos contam nas escolas.

Imagem 15 – A visão do Atlântico no Senegal (Toubab Dialaw)



Fonte: Autora (2011)

Atravessar o Atlântico negro foi um trajeto em busca de minha própria identidade, foi ziguezaguear pela história e memória que compõem meu corpo de mulher, mãe, brasileira e dançarina.

A constituição de uma identidade afro-brasileira é uma questão bastante sensível para mim. Meu corpo carrega referenciais históricos, estéticos e simbólicos e constituem meus referentes identitários.

O TRÁFICO de africanos para as Américas durou mais de 300 anos. Foram mais de 11 milhões de almas. O objetivo era levar mão-de-obra para as colônias que representavam o maior empreendimento das principais potências europeias da época – Inglaterra, Portugal, Espanha, França e Holanda. Inaugurava-se um novo sistema produtivo com base no trabalho escravo intensivo, em grandes propriedades e na monocultura de extensas plantações, voltados para o abastecimento do mercado mundial com produtos de largo consumo (açúcar, algodão, tabaco, minerais, etc). (PEREIRA, 2012, p. 48).

A palavra “diáspora” carrega um valor simbólico muito grande. A metáfora da diáspora como semeadura e a Terra como um jardim de corpos espalhados, ora por vontade própria e na maioria por dores, processos de escravização, genocídios e etnocídios, sendo

corpos resistentes e resilientes, afeta bastante a tecedura desta tese.

Também sinto que estou semeando palavras e como jardineira, escolho cada letra, cada poda e cada regar dessa construção. Arar a terra do meu conhecimento exige que eu abandone estereótipos e distorções sobre a África. A África tem uma história e isso proclamava Joseph Ki-Zerbo, historiador de Burkina Faso. Reconhecer esse fato implica em uma série de apontamentos e é uma tarefa bastante árdua, perante o contexto político que vive o Brasil após o Golpe sexista e machista que ocorreu contra a primeira mulher eleita Presidente: Dilma Roussef. Vivemos no agora uma ditadura do conhecimento. É com muita resiliência que insisto em pesquisar e investigar a história da África e uma mulher africana, Germaine Acogny. É preciso entender como se dá o pertencimento.

O patrimônio cultural e histórico de matriz africana sempre foi invisibilizado oficialmente em detrimento dos conhecimentos europeus, apesar dos brasileiros sentir em que seu pertencimento está no continente africano.

A África não é um país. Ela é um continente: o segundo maior continente. Não somente ele é vasto, mas também prevalece por completo sobre o resto do mundo pela diversidade do seu povo, pela complexidade de suas culturas, pela majestade de sua geografia, pela abundância de seus recursos e pela alegria e vivacidade do seu povo (KHAPOYA, 2016, p. 15).

O oceano atlântico é esse diálogo que nunca foi interrompido e permanece em constante fluxo na forma de diáspora.

3.2 Cruzando caminhos: a encruzilhada

Imagem 16 – Cruzando caminhos *École des Sables*



Fonte: Autora (2011)

A dinâmica da civilização afro-brasileira sempre existiu, mesmo nos nossos ideais de pangeia, mesmo sobrevivendo aos epistemicídios, que forjaram os metais de nossos trilhos de resiliência. “O que não mata, fortalece”, porém sem negar quantos mataram e morreram em prol de uma história de opressão de colonizadores contra colonizados. A história de colonização que afeta a América Latina, fazendo na voz de Eduardo Galeano sangrarem as veias abertas, tem o mesmo resultado da colonização que se deu no continente africano: saqueamento de conhecimentos, corpos, memórias. Há algo que nos une sim: a dor e vontade de contar nossa própria história.

Escrever sobre mim, sobre a trajetória de atravessar seis vezes o Oceano Atlântico e tocar o solo do continente africano, foi um despir-me como mulher americana, que desconhecia e mitificava o continente africano e sua multiplicidade. Foi um verdadeiro esvaziar-se. Sobre o desconhecimento da África, Khapoya (2016, p. 15) nos diz:

As pessoas que escrevem sobre a África geralmente começam com uma breve

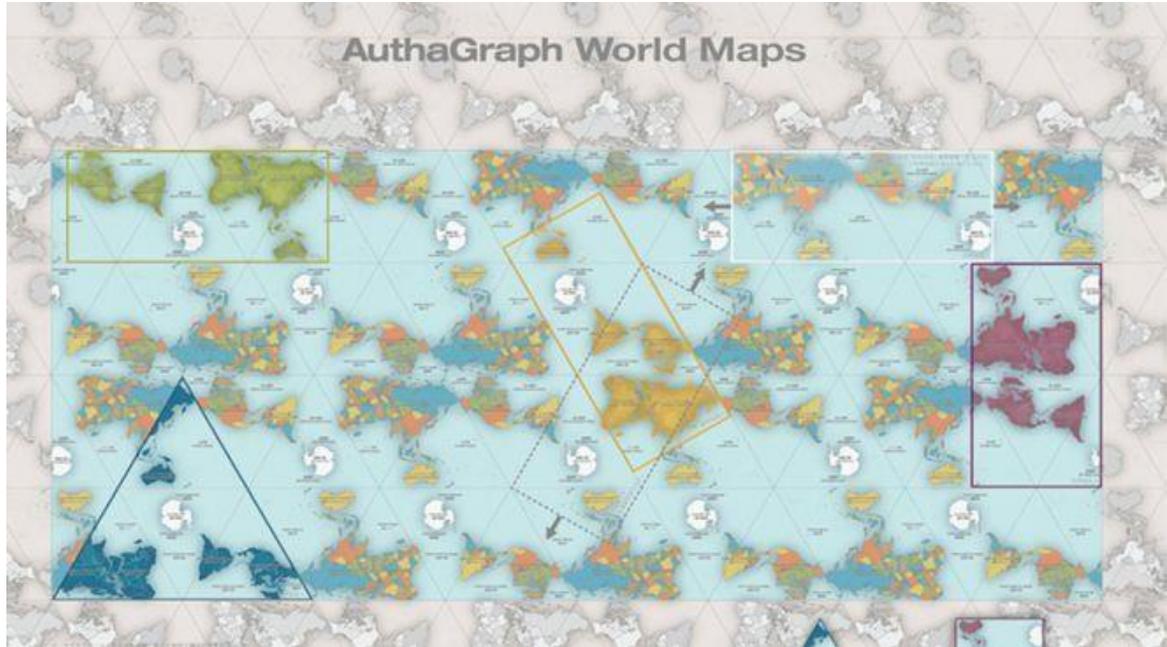
referência a como a África é pouco conhecida entre os americanos. Diferentemente das potências europeias, os Estados Unidos nunca tiveram colônias na África, embora a Libéria (na África Ocidental) tenha sido fundada em 1847 por escravos africanos livres dos Estados Unidos e o governo norte-americano tenha mantido laços especiais com a Libéria desde então até agora. Desde os inícios dos anos de 1960, quando dezenas de colônias africanas se tornaram nações independentes, a ignorância dos Estados Unidos sobre a África diminuiu marcadamente. A viagem aérea entre a África e a América aumentou desde então, e a televisão americana transmitiu em larga medida os problemas africanos – desde a severa seca e fome em todo o Sael e o Chifre da África até as crises políticas na Líbia, na Nigéria e no Ruanda. Americanos educados agora percebem que países como o Egito, que foram inicialmente (e erradamente) vistos exclusivamente como parte do Oriente Médio (Ásia Menor), estão realmente localizados na África.

Eu fazia parte desta parcela de “americanos educados”, com os privilégios de conhecer um lugar e um continente além dos livros e teorias. Reconhecer esse privilégio foi um processo de esvaziamento, desconstrução e entrega. Ainda, de acordo com Khapoya (2016, p. 16):

Apesar desses desenvolvimentos e do fato de que a cobertura dos eventos da mídia na África independente tenha melhorado significativamente desde a época colonial (antes de 1960), muitos americanos não avaliam completamente o tamanho físico e a diversidade étnica do continente africano. Vivendo em um país tão enorme como os Estados Unidos, os americanos tendem a ver a África mais como um país único do que como um continente que inclui mais de cinquenta países diferentes; eles admitem mesmo que é tão fácil viajar dos Camarões para a Tanzânia como dirigir do Colorado para o Tennessee. Por exemplo, não é incomum para um americano perguntar a um visitante africano da Nigéria se ele conhece alguém do Senegal ou da Zâmbia.

A reflexão acima pode ser usada em relação ao Brasil, que também apresenta portes continentais e muitas vezes compreende sua dimensão apenas quando um estrangeiro nos questiona como sair da Bahia para Manaus ou Rio Grande do Sul. Sabe-se que o mapa que estudamos do continente africano apresenta diversas distorções cartográficas, portanto usarei o “AuthaGraph” (Imagens 17 e 18), criado pelo arquiteto japonês Hajime Narukawa, através da técnica de origami, promovendo uma perspectiva moderna e mais precisa do nosso planeta.

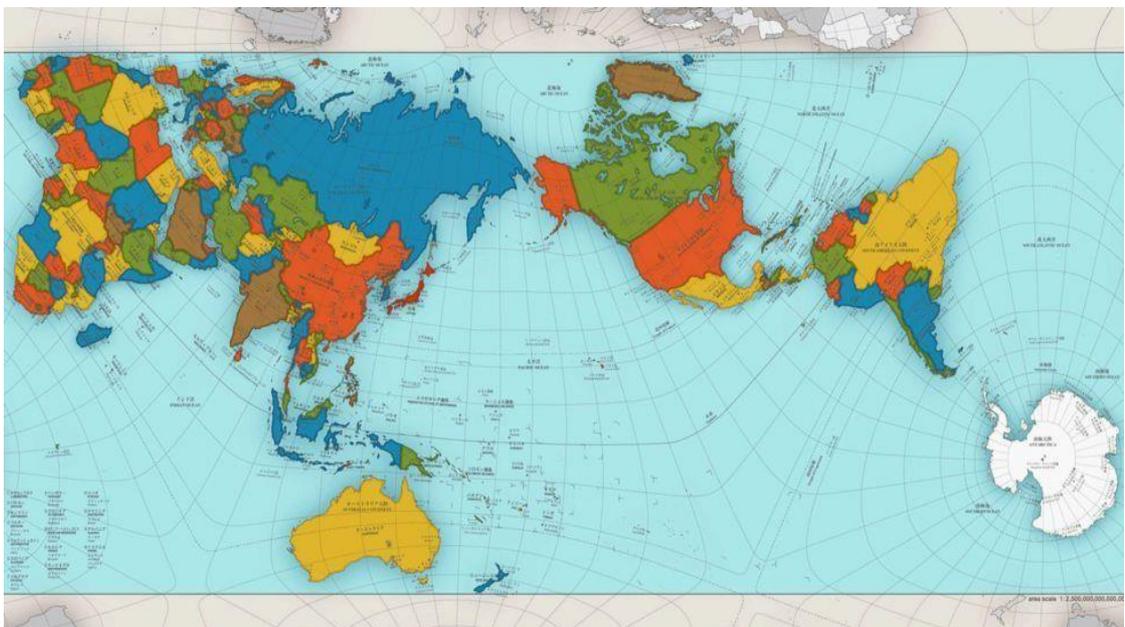
Imagem 17 – Representação dos oceanos e continentes com uso da técnica de Origami em Authagraph



Fonte: BBC (2016)

O arquiteto dividiu o globo terrestre em 96 triângulos, que foram transformados em tetraedros, poliedros com quatro faces. Poliedros são formas geométricas com faces planas e volumes definidos e essa técnica permite exibir informações da esfera terrestre em um retângulo, mantendo suas proporções, permitindo uma visualização correta do continente africano, interferindo diretamente no imaginário.

Imagem 18 – Proporções entre continentes e países em Authagraph



Fonte: BBC (2016)

O continente africano é o segundo maior do mundo e somente a Nigéria apresenta a quantidade de grupos linguísticos dos povos do Xingú. De acordo com Khapoya (2016, p. 17):

A sua área de terra é de 30 milhões de quilômetros quadrados, estendendo-se aproximadamente de 8.000 quilômetros da Cidade do Cabo (África do Sul) ao Cairo (Egito) e mais de 5000 quilômetros de Dakar (Senegal) a Mogadíscio (Somália). Ela é aproximadamente três vezes e meia o tamanho continental dos Estados Unidos. A geografia política deste enorme continente consiste de cinquenta e quatro nações modernas, incluindo repúblicas insulares fora do seu litoral. Com a exceção do Saara ocidental, anexado unilateralmente e à força pelo Marrocos quando a Espanha de repente renunciou ao seu controle colonial em 1976, estes países africanos são estados independentes com suas próprias instituições políticas, líderes, ideologias e identidades. Todos estes países pertencem a um fórum continental chamado União Africana (inicialmente Organização da Unidade Africana), que está permanentemente sediada em Adis Adeba, a capital da Etiópia.

O apartheid e todos as questões que englobam também a África do Sul, fez com que a mesma somente fosse admitida na Organização da Unidade africana em 1994, depois de ter sido excluída por mais de 30 anos, exatamente porque sua minoria branca negava constitucionalmente os direitos a “plena cidadania” dos povos negros, ou seja, a maioria não branca.

O grande erro é descrever a África, geograficamente, como um grande planalto, ignorando seus relevos e oscilações. Reconhecer o chão “irregular” e conhecer a Geografia do Continente africano reverberou muito em minhas ideias e concepções de dança, as quais melhor apresentarei no “chão em que pisamos”,

Geograficamente, a África tem sido descrita como um vasto planalto e ela é o mais tropical de todos os continentes, vivendo montado sobre o equador e se estendendo a distâncias quase iguais tanto em direção ao norte quanto ao sul do equador. Dominando o terço setentrional do continente está o maior deserto do mundo – o vasto deserto do Saara. As características geológicas mais significativas da àfrica – as maiores elevações e as maiores depressões. Os maiores lagos, e a fonte do rio mais longo do mundo, formado por padrões únicos de “vento” entre as placas continentais africana, somali e arábica – se encontram ao longo do Vale do Rift, a fenda continental mais profunda da terra. Uma extremidade do Vale da Grande Fenda segue o mar vermelho ao norte do lago Assal (Djibuti) até o mar Morto (Palestina); ao sul, ao longo da fenda entre as placas continentais africana e somali, encontram-se as montanhas mais elevadas e os maiores lagos da África. Enquanto o lago Assal fica a muitas centenas de metros abaixo do nível do mar, estes vulcões há muito extintos, como o monte Kilimanjaro (5.900 metros ou 19.340 pés) e o monte Quênia (5.200 metros ou 17.040 pés) são centenas de metros mais alto do que os mais altos picos nos Estados Unidos continentais. Muitas cadeias de montanha em todo continente (p. ex, as montanhas da Etiópia, de Drakensberg, dos Camarões e de atlas) incluem picos entre 914 4m e 1.493, 52m acima do nível do mar. Muitos dos platôs e planaltos da àfrica forneceram sustento (e em alguns casos refúgio) para

algumas das populações mais densas e mais produtivas do continente (KHAPOYA, 2016, p. 18)

Se a visão distorcida da África apresenta um chão planificado, liso, sem distorções e sulcos, não há enraizamento. O chão que caminhamos, irregular, movediço, que se relaciona, contrapõe, entrecruza e mistura com nossos pés, sonhos, composições coreográficas, imaginário e política do movimento e da dança influencia em como se dança e aprende a dançar.

Em 2011, parti para a experiência que ainda afeta minha vida, minha sujeita e trajetória, o estágio profissional “Cruzando Caminhos”, sem nunca ter tido experiência em dança africana no território brasileiro. Crua, vazia, permeada de atravessamentos da dança de salão, levando na bagagem o que eu conhecia de gafeira, salsa e chorinho.

A encruzilhada que a pesquisa me colocou transpassava meu corpo, que através de tantas idas e vindas pelo Oceano Atlântico girava em mim uma memória e diversos atravessamentos sobre os saberes que eu aprendia na École des Sables.

A sala de Alophoo também representa essa encruzilhada, onde pessoas diversas, de lugares diferentes cruzam seus caminhos e histórias de vida.

É um lugar dos encontros, assim como o símbolo da encruzilhada, remetendo a ideia de conexão e expansão para diferentes direções.

3.3 As quatro damas africanas: uma experiência do mergulho pelos pés

Acredito ter sido muito interessante pisar o chão de areia sem tantas expectativas e ideias pré-concebidas de uma dança africana. Foi lá que aprendi danças como Sabar, entre outras (Imagem 19). Apesar dessa não experiência com as danças afro-brasileiras depois me colocar em um lugar não muito confortável na cidade de Salvador, onde os debates sobre identidade e pertencimento são avançados e eu não tinha conhecimento de quem dominava o mercado e o cenário da chamada dança afro.

Imagem 19 – Experiência As grandes damas da dança africana na École des sables



Fonte: Autora (2018)

É neste ano, 2011 (Imagem 20) que se deu meu mergulho pelos pés, porque foi deste contato com o solo de areia que meu enraizamento começa a acontecer nas danças africanas, foi o experimentar do equilíbrio precário provocado pela areia, o estabilizar e desestabilizar que é gerado ao dançar em um chão não planejado, movediço, estando em contato com diferentes pessoas e diferentes línguas.

Imagem 20 – Cruzando Caminhos com Júnia e Maria (da esquerda para a direita) na École des sables

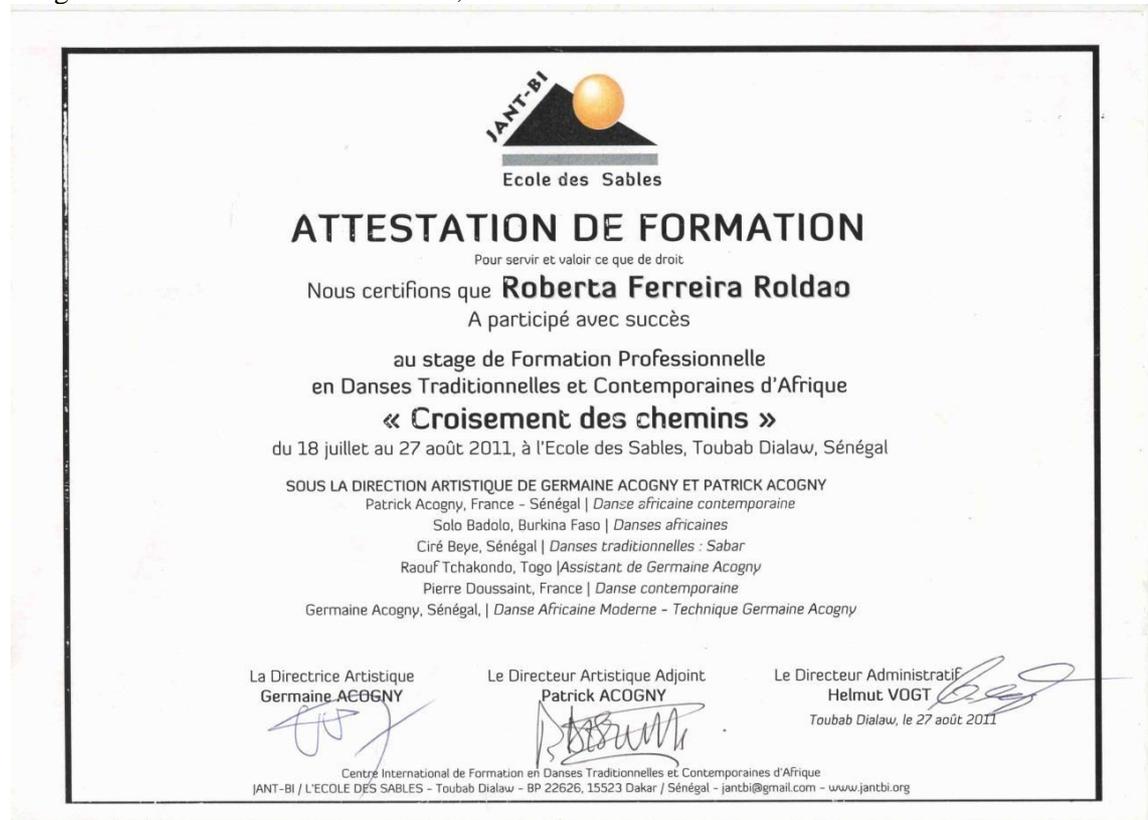


Fonte: Autora (2011)

A vivência “Cruzando Caminhos” era composta de bailarinos, atores, atrizes e dançarinos de todos os continentes, que se reuniam em um lugar comum para ensinarem as danças de seus lugares e aprenderem as danças de culturas diferentes e diversas. Eu ensinei gafieira e aprendi danças tradicionais do Congo, do Togo e do Chile. A cada troca uma descoberta, uma surpresa e uma abertura para aprender na poética do estar junto e na poética de areia a reorganizar o tônus muscular e o equilíbrio físico e emocional de como lidar com o novo, o diferente e o imprevisível.

Mais de cinquenta corpos imersos no universo da *École des Sables*, dançando suas memórias e histórias, aprendendo a ensinar e ensinando a aprender dança. Segue na Imagem 21, meu certificado de formação.

Imagem 21 – Croisement des chemins, Attestation de formation



Fonte: Autora (2011)

Nessa formação, tinha-se um quadro docente também muito diverso e plural, com Germaine Acogny a frente da direção artística, ensinando dança moderna africana e a técnica desenvolvida por ela, com assistência de Raouf Tchakondo, que em 2018, também passa a dar aulas em São Paulo, ampliando os intercâmbios e relações entre Senegal-Brasil.

Caminhos que se cruzam em 2011 e que criam novos caminhos, encontros e iniciativas

ainda hoje, como a vinda de Patrick Acogny para o segundo FNAC (Fórum Negro das Artes Cênicas), em 2018. O curso teve a duração de seis semanas e a École des Sables ainda tinha subsídios da comunidade europeia como podemos observar na Imagem 22. Uma observação que faço é que em 2018 notava-se a ausência da placa de 2011, o que trataremos adiante.

Imagem 22 – Placa de Entrada da École des Sables, em 2011



Fonte: Autora (2011)

A *École des Sables* era patrocinada pela Comunidade Internacional Europeia e através do meu retorno em 2018 constatei que a escola estava sobrevivendo através de outras formas de subsídios, como doações online e estágios abertos a pessoas que não eram profissionais de dança, sobrevivendo de forma autônoma e independente.

Importante registrar que é dito pelos alunos e dançarinos que a *École des Sables* perdeu tais subsídios por criticar a postura do colonizador no solo dançado por Germaine Acogny “Un endroit du debut”.

No cruzando caminhos eu obtive apoio do Governo Brasileiro, da então presidente Dilma Roussef e fui convidada pelo Ministério das Relações Exteriores para representar o Brasil e obtive como subsídios as passagens aéreas e visto de cortesia, pois na época as relações diplomáticas exigiam visto brasileiro para adentrar no Senegal.

Na época a *École des Sables* atuava em parceria com a Universidade de Dakar

(Departamento de Teatro e Dança) e a seleção para participar do estágio exigia curriculum vitae, um videodança e carta de apresentação. O videodança que eu enviei foi feito e editado pelo “Fluxograma” (Uberlândia, Minas Gerais), no Festival Jambolada, realizado pelo Circuito Fora do Eixo (Mídia Ninja), que posteriormente compôs a dissertação de Mestrado que me deu o título de Mestre em Artes na Universidade Federal de Uberlândia.

Os objetivos do curso era dar a jovens dançarinos (uso o termo dançarino, pois nem todos os participantes tinham vivência em balé e me parece que o termo bailarino nos remete a corpos bailarísticos de imediato, sendo o termo dançarino mais amplo) a oportunidade de experimentar a riqueza ocidental, a variedade e complexidade de danças de energia específica da África do Oeste tradicional e contemporânea e ao mesmo tempo conhecer e interagir com os dançarinos de todos os continentes e de diferentes países do continente africano.

Também considero bastante interessante a política pública adotada pela *École des Sables*, que não cobrava dos dançarinos africanos a quantia de dois mil trezentos e sessenta e seis euros (2.366 euros), o que permitia efetivamente, a formação de qualidade de dançarinos em situação de vulnerabilidade econômica.

Cruzando os caminhos surgiu após duas experiências de sucesso em 2007 e 2009, sendo a terceira imersão profissional oferecida no Centro Internacional de Formação em Dança Tradicional e Contemporânea da África, a Escola de Areia.

Me senti reenergizada, estimulada a minha criatividade por meio de uma abordagem integracionista, baseada na fusão telúrica e no movimento nas areias da sala Aloopho, com aulas de segunda a sábado, das 9:00 às 12:45 e das 16:00 às 19:30, com planejamento intercalando Danças Tradicionais da África Ocidental com Cire Beye (Senegal) e Tchébé Saky (Costa do Marfim), Dança Moderna Africana com Germaine Acogny (Senegal/Benin), Dança Contemporânea Africana com Bodolo Souleymane (Burkina Faso) e Patrick Acogny (França/Senegal), além das danças ensinadas por Pierre Doussant (França) que englobava o Butoh e improvisações de contato.

Ao final da formação apresentaram um espetáculo coletivo. Germaine Acogny foi a diretora artística do espetáculo final e nos conduzia em improvisações de dança em contato com a natureza e nos bosques de Baobás, era em silêncio absoluto. Foi a primeira vez que eu escutei o que dizia um Baobá. Em 2011, surge a ideia de criar a conexão entre a pedagogia feminina africana de Germaine Acogny com a pedagogia que eu desenvolvia em sala de aula (dou aulas de dança desde meus 12 anos, como estagiária do Estúdio Dançarte, com Marcinho Veríssimo).

A seguir, na Imagem 23, o registro de jornal em 2011 tratando da *École* na época em

que comecei a minha formação.

Imagem 23 – École des sables como matéria de jornal

La danse se construit à l'École des sables

L'établissement sénégalais de Germaine Acogny accueille des danseurs de toute l'Afrique

REPORTAGE
TOUBAB DIALAW (SÉNÉGAL)

Des chèvres, des oiseaux, des chiens sauvages, un dinosaure entre deux bungalows, une toile de tente sur une arène de sable jaune et la mer à l'horizon. A 50 kilomètres au sud de Dakar, l'École des Sables, celle de la chorégraphe Germaine Acogny, rendez-vous des danseurs de tout le continent africain depuis 1998, ressemble à sa carte postale. En plus insolite – des rochers noirs lunaires pointent leur nez un peu partout –, plus rudement vivante aussi. Le bruit énorme d'un forage dans le village de Toubab Dialaw, à quelques centaines de mètres, scande les cris et les rires des danseurs au travail que submergent les percussions des musiciens, et ça fouette!

Ambiance électrique et grosse émotion, vendredi 10 juin, pour la présentation des travaux d'élèves, point final d'un stage intensif de deux mois et demi non-stop. Le matin, la sculptrice Claire Lamarque a installé deux statues grandeur nature, l'une masculine, l'autre féminine, dans des postures inspirées par la technique Acogny. «Ce sont les mouvements des danses de l'Algie et de l'épervier déconstruites par Germaine», commente la plasticienne, basée à Dakar.

Dans l'après-midi, plus de 300 spectateurs débarquent. Germaine Acogny, «Maman Germaine» pour les danseurs, les rejoint sous la toile et la scène de sa

Ambiance électrique et grosse émotion, vendredi 10 juin, pour la présentation des travaux d'élèves

ble baptisée Aloofo du nom de sa grand-mère, prêtresse yoruba. A 72ans, Acogny, qui a dansé pour la première fois en soutien-gorge dans la pièce *Mon être noir*, chorégraphiée en 2015 par Olivier Dubois, est une star que le boulot et la célébrité coursent sans répit. «Heureusement que le succès est venu tard, glisse-t-elle en riant. J'ai échappé à la pression de devoir rester au sommet.»

Germaine Acogny vient d'être élue par le *Magazine de l'Afrique* parmi les cinquante intellectuels africains qui comptent. A New York, en mai, lors du festival Dance Africa, 4000 spectateurs lui ont souhaité son anniversaire en chantant. Débordée par les tournées, elle passe la main tranquillement à son fils, le chorégraphe contemporain, chercheur et pédagogue Patrick Acogny, tout en continuant à animer des ateliers. «Ici, la pensée est celle de Germaine, précise-t-il. Nous sommes africains et d'abord enracinés dans les danses traditionnelles. Viennent se greffer là-dessus d'autres techniques corporelles.» Ainsi qu'une

analyse critique ajustée de la fabrication du geste.

Dans l'arène, les vingt interprètes âgés de 22 à 29 ans mettent la gomme. Dix hommes et dix femmes. «Une première, précise fièrement Patrick Acogny. Jusqu'à présent, nous avions trois garçons pour une fille. Les femmes ne voyagent pas si facilement. La religion, la tradition sont encore très présentes. Décider de devenir danseuse contemporaine ne va pas encore de soi.» En attendant, elles sont bien là et tout le monde fait corps pour enchaîner pied au plancher six petites pièces, six styles différents.

Energie surdimensionnée, maîtrise de la dépense physique et du plaisir – sur du sable en plus! –, la troupe assume avec un sérieux magnifique la marche un peu raide de la chorégraphe beige Karin Vyncke, la souple géométrie de Sophiatou Kossoko, la performance poing levé de Nora Chipaumire. «C'est très émouvant de les voir à fond comme ça, glisse Sophiatou Kossoko, basée près de Tours, régulièrement invitée comme enseignante. Travailler avec eux est rafraîchissant, difficile aussi. Aucun n'a la même formation. Cela oblige sans cesse à réévaluer sa propre façon de penser et à calibrer pour chacun d'entre eux ce que nous voulons transmettre.»

Ces vingt danseurs, sélectionnés parmi 60 dossiers pour suivre cette formation sur trois ans – trois mois par session –, viennent de quinze pays: l'Éthiopie, l'Égypte, la Tanzanie, le Rwanda, le Bénin, l'Ouganda. «Nous formons une

famille africaine», résument certains. Ils parlent anglais, français, différents dialectes aussi. Six sont musulmans et font le ramadan. Un ralliement de toute beauté dans la bonne humeur et la ferocité du travail. «La plupart sont professionnels mais ne gagnent pas encore leur vie avec la danse», précise Patrick Acogny. Un des danseurs, le Sénégalais Pape Ibrahim Fayé, va d'ailleurs intégrer P.A.R.T.S., le centre de formation prestigieux dirigé par Anne Teresa de Keersmaecker, à Bruxelles, avec lequel l'École des Sables crée des échanges depuis trois ans.

En 1977, elle se voit confier par le président sénégalais, Léopold Sédar Senghor, et Maurice Béjart la direction de l'école Mudra Afrique, à Dakar. Sa fermeture en 1982 la contraint à un nouveau départ. A Toulouse, puis de nouveau au Sénégal. «Au début, je voulais juste bâtir une maison pour ma retraite à Toubab Dialaw et puis...» La fibre de la transmission est remontée de plus belle.

Depuis 1996 et la pose de la première pierre sur 5 hectares, cette entreprise déraisonnablement humaine qu'est l'École des Sables – sans eau ni électricité au départ – est tenue à bout de bras par Germaine Acogny et son mari, Helmut Vogt, qui démarche la terre entière pour faire tourner la maison et accueillir les danseurs pour la plupart sans moyens. «La situation reste très fragile, précise-t-il. Il faut se battre de plus en plus pour trouver les moyens.»

Et pourtant, entre 1999 à 2004, grâce au soutien d'Arts International à New York, de l'Union européenne, sont apparus 24 bungalows, un théâtre, un restaurant... Pour les projets de stages en tous genres – celui pour les 20 danseurs coûte 50 000 euros –, l'ambassade des Pays-Bas, la Fondation Doen, l'Institut français à Paris répondent présents. Les interprètes démarchent chacun de son côté pour trouver parfois, mais rarement, le prix de leur billet d'avion. «C'est un rêve d'être là», s'enthousiasment-ils. Un rêve, une vision, une réalité. Une école sur du sable. ■

ROSITA BOISSEAU

Fonte: Aurora (2011)

Apesar de começar a vislumbrar uma relação entre o que eu estava aprendendo e o que eu faria, foi em 2018 que o movimento dos Baobás brotou no Grupo de Estudos Umbigada, em parceria com Daniela Maria Amoroso e com as pessoas que se permitiram tornar-se um “povo-em-pé” (expressão usada no xamanismo brasileiro para árvore). Ainda, fui influenciada por quatro mulheres africanas, as quais apresento: Germaine Acogny, Flora Théfaine, Elsa Wolliaston e Irene Tassembédo.

De acordo com a biografia apresentada por Acervo África (2022) Germaine Acogny é uma dançarina e coreógrafa senegalês, nascida em 1944. Segue em Paris 1962-1965 a formação do Simon Siegel School (diretor foi a Sra Marguerite Lamotte) na qual se graduou em educação física e esportes e ginástica harmônicas. Em 1968, ela fundava em Dakar o primeiro estúdio de dança Africano. Influenciada pela herança gestual de sua avó, Yoruba sacerdotisa, aprender danças africanas e danças tradicionais Ocidental (clássico, moderno), Germaine Acogny desenvolveu sua própria técnica de dança Africano moderna. É

considerada “a mãe da dança contemporânea Africano.” Em 1977, ela tornou-se diretor artístico da Mudra África até 1982, criado por Maurice Béjart e o Presidente L. S. Senghor em Dakar. Em 1980, ela escreveu seu livro “Dance Africano”, publicado em 3 idiomas. Depois de fechar Mudra África, ela se mudou para Bruxelas com a companhia de Maurice Béjart e organizado dança Africano estágio internacional, que são extremamente populares entre o público europeu. Esta experiência foi repetida na África, em Casamance, no sul do Senegal, na aldeia de Fanghoulé receber dançarinos estagiários ou não profissionais, de toda a Europa e do mundo. Ela dança, coreografias e ensina em todo o mundo e tornando-se um verdadeiro emissário de Dança e Cultura Africana.

De acordo com a biografia apresentada pela Compagnie Kossiwa (2022) Flora Théfaine é coreógrafa togolesa que vive há muitos anos na França, criou a companhia de dança profissional Kossiwa em 1989 em Nantes. Flora se inspira nas tradições étnicas de seu país para desenhar coreografias contemporâneas. Sua particularidade é encenar os europeus integrando suas raízes em seu próprio processo de cruzamento. Sua pesquisa coreográfica mescla a dança contemporânea e a energia do solo africano. Para seu crédito, quase vinte criações coreográficas apresentadas na França e no exterior, incluindo Plissé Soleil, Signes des Temps, Bal Plissé Dansé, É uma jornada que não tem país. Rain and Tears ou Ngwino Ubeho é o título da criação franco-ruanda de 2010. Em suas criações, Flora convida músicos, cantores, estilistas, escultores. provocando o cruzamento de sua arte com outros campos artísticos. O resultado é música original tocada ao vivo, bailes modernos reinventados, um desfile de moda coreografado, óperas dançadas. Os amadores têm um lugar excepcional em Cie Kossiwa. Flora Théfaine sempre trabalhou com esse público com o qual multiplicou e renovou experiências criativas por anos. Aventuras fortes em emoções e trocas.

Segundo a biografia disponível no Wikipédia (2022) Elsa Wollaston é dançarina, professora e coreógrafa americana, nascida em 1945 na Jamaica. Residente na França desde 1969, é uma figura da dança africana contemporânea que se desenvolveu nos anos 1970 na Europa. Fundou com Hideyuki Yano a empresa Ma Danse Rituel Théâtre em 1975. Em 1985, criou a Cie One Step em Paris e mudou-se para o estúdio homônimo, seu atual local de criação e ensino. Compõe e interpreta muitas peças em colaboração com músicos, presentes em palco com ela.

De acordo com a biografia apresentada por Acervo África (2022), Irène Tassembédo é originalmente de Burkina Faso, tendo mudado para a Europa no início dos anos 80, onde ela desenvolveu uma abordagem completamente nova à dança Africana. Sua formação muito aberta, a sua exigência pessoal e energia notável fazê-lo levar uma coreografia original,

combinando dança contemporânea e dança Africano. Para Irène Tassembédo, dança Africano deve caber no presente, perceber e continuamente reinventar-se, enquanto as suas raízes nas culturas e tradições africanas. Artista por completo, Irène Tassembédo é uma figura importante na cena de arte Africano e Europeu. Ela trabalha regularmente com o diretor Matthias Langhoff desde 1993: atriz de teatro, ela participou como coreógrafo e assistente para a realização de muitas das suas criações desde 1997. Irène Tassembédo persegue uma carreira paralela no cinema e na televisão.

O maior aprendizado com as quatro damas africanas foi perceber que a pluralidade do continente africano se refletia nas diferentes metodologias ensinadas por mulheres diversas.

Germaine Acogny era a única das quatro damas da dança africana com quem eu já havia tido contato. Ela possui uma capacidade de agregar muito grande e o fato dela ter escolhido voltar e se estabelecer no continente africano me coloca reflexiva sobre a relevância da École des Sables no contexto mundial: um lugar comum onde a diferença dança sonhos comuns.

São quatro mulheres negras, que ensinam dança africana em um lugar onde prevalece a masculinidade e juntas criam um ambiente de educação afroreferenciada.

Irène Tassembédo, de Burkina Faso, tem um ritmo mais acelerado e sua aula tem forte acentuação do elemento fogo. A aula me faz compreender que o corpo necessita desaprender para se preencher.

Germaine Acogny e Irène Tassembédo, possuem a mesma generosidade em aprender como melhor ensinar.

O gesto tem uma força de comunicação muito grande, posso mascarar o discurso, posso criar uma ilusão sobre a trajetória, mas o gesto anuncia e denuncia quem sou.

Flora Théfaine, do Togo, traz em seu gesto sua criação matriarcal, o movimento das ancas, o aterramento ao solo nos exercícios da barra para que a energia da terra possa subir e descer e chegar ao topo da cabeça, sempre cuidando para que não haja imitação e sim despertar de cada subjetividade.

Cada corpo é único e o respeito a multiplicidade no ato de dançar também proporciona exercer a alteridade. O ritmo que se ouve do tambor também é o ritmo do coração e da respiração.

Elsa Wollaston trabalha com o transe e mesmo perante sua dificuldade de locomoção criou um sistema de comunicação com o baterista, que é muito potente. Acaba sendo uma aula coletiva e os corpos são regidos como orquestra. Através de exercícios de exaustão e repetição somos induzidos ao transe. Para Elsa o andar, a forma de caminhar permitem saber

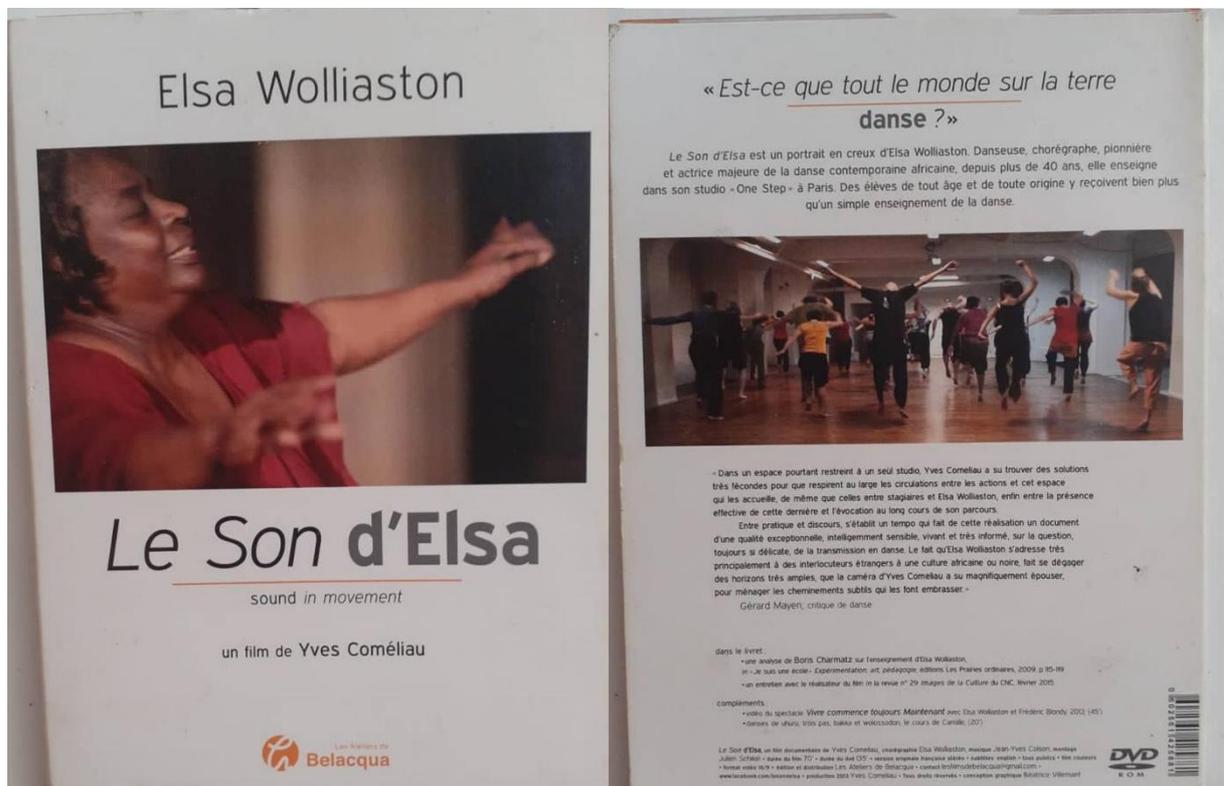
sobre o comportamento da pessoa.

Nas aulas de Elsa Wolliaaston eu sentia que o transe era um dos componentes da dança. Num das demonstrações espontâneas senti que deveria iniciar o movimento tocando a cabeça no chão, me curvei de uma só vez e senti todo o corpo preenchido por uma energia do elemento fogo, que os espectadores e colegas de estúgios identificaram como sendo o Orixá Xangô.

Conforme o baterista improvisava o toque, movia meus pés e pulos, com movimento sincronizados de dois machados. Kawo Kabiyesile.

A experiência com Elsa foi singular, inclusive tive a honra de ser presenteada com seu DVD (Imagem 24).

Imagem 24 – Registro do DVD, presente de Elsa Wolliaaston, entre meus arquivos de dança



Fonte: Autora (2022)

As quatro damas da dança africana me ensinaram que perante as dificuldades é preciso encontrar outros caminhos para sobreviver.

Também na Encruzilhada de cruzar caminhos com dançarinos de todos os continentes aprendi o respeito a diferença e a exercer a alteridade em momentos de crises e conflitos, porque não existe equilíbrio nas relações sem respeito à pluralidade.

Ainda nessa vivência (2011) fotografei e testemunhei o surgimento da Cia Feminina

Jant-Bi e da composição do espetáculo Afrodites, dirigido por Patrick Acogny, com dançarinas negras e que apresentavam trajetórias muito específicas, diferentes daquelas dos dançarinos homens que formaram a primeira cia Jant-Bi e dançaram os espetáculos Fagala (que trata do Genocídio do Povo Negro em Ruanda).

Presenciar a formação da cia feminina (Imagem 25) me trouxe muitos questionamentos sobre masculinidades negras, perspectivas de gênero e visibilidade da mulher negra.

Imagem 25 – Sequência de fotografias da formação da cia feminina Jant-Bi

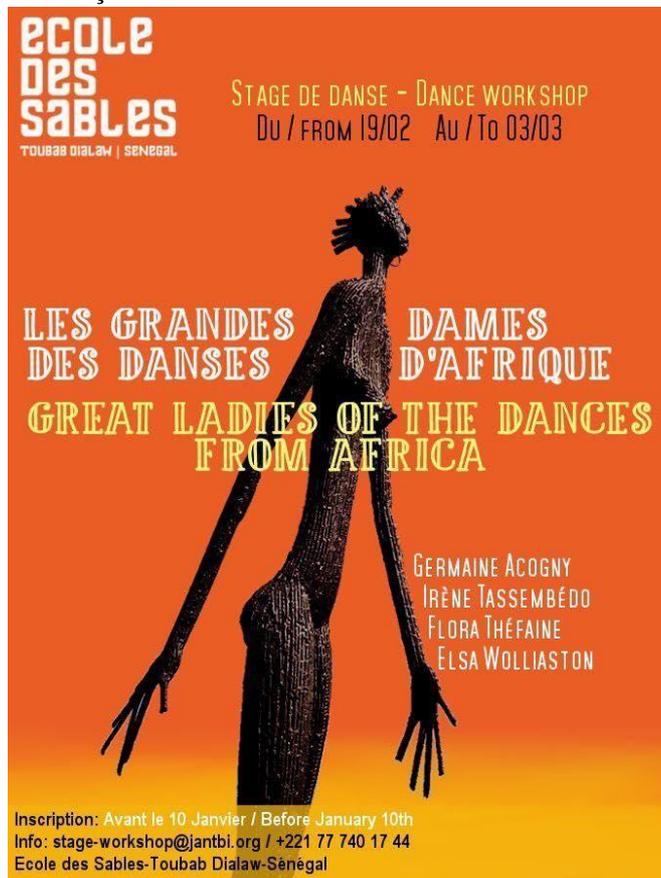


Fonte: Autora (2011)

Após sete anos, algumas outras experiências, quando fui morar na Costa do Marfim, após me casar com um dançarino marfinense que conheci em 2011 na primeira formação, volto a *École des Sables* para a imersão de 2018.

As Quatro damas da Dança Africana (Imagem 26), que me fez reencontrar pessoas e trajetórias de outrora e criar laços futuras e novas alianças de trabalho e formas de criação.

Imagem 26 – Cartaz de apresentação das Quatro Damas da Dança Africana



Fonte: Autora (2018)

Nesta imersão, através do contato com a Dança sensível, ministrada por Beatrice Huet, consigo gritar meu nome “oea”, apesar de estar emotiva demais e chorar compulsivamente nas areias da sala ancestral (Imagem 27).

Na performance que começo a criar, “oea”, início pelo fim, pelo ritual de enterrar nas areias o cordão umbilical de Prince Marcel Roldão Macauley (Imagem 13) e dançar em coletivo sobre ele, amassando com os pés as areias de diversas localidades, comungando a união e esperança de convivência com a diferença.

Imagem 27 – Registro de Aloopho no dia de cantar meu nome



Fonte: Autora (2018)

Meu grito, meu parto, a umbigada e a poda da relação tão próxima de amamentar exclusivamente (em 2018 foi a primeira vez que fiquei longe de meu filho, após 4 anos de dedicação exclusiva a maternidade, saindo de uma relação abusiva e sendo mãe solo) se deu com o rito de passagem quando finalizamos a vivência, compartilhando areia e terra de nossas diversas localidades (Imagem 14) e experiências.

Um processo de criação em dança que insiste em defender a pesquisa como forma de fazer e o fazer como forma de pesquisar. A trajetória espiralada onde é tortuoso encontrar o começo ou o fim.

É uma dança para dentro, enxergando-se de fora. É observar o que dessa trajetória tridimensional da sujeita ativa e pesquisadora emerge, enquanto mulher que saíra da situação de vítima e passava a ser a protagonista da própria história.

A palavra diáspora era usada na Grécia como sinônimo de espalhamento ou semeadura. Ralf Rickli afirma que “no correr da história muitos povos saíram de sua terra original e foram espalhados pelo mundo, por bem ou por mal, por livre vontade ou contra ela”, mas ainda assim, podemos dizer que foram semeados e brotaram, cresceram e floresceram, na diáspora pelas águas da Terra.

Há que se reconhecer o intercâmbio cultural beninense-brasileiro, que gerou e modelou um protótipo de homem, com suas crenças, suas divindades (como os ORIXÁS), suas

esculturas (como as máscaras GÉLÉDÉS, as esculturas em bronze dos antigos palácios, os *affaires*), e os mesmos se desenvolvem se enraizando, assim como os pés dos dançarinos criando suas raízes profundas na cultura, no meio que lhes é próprio.

A África vive!

A cultura é a própria essência da vida, a água do Oceano. Quando nos faltam palavras expressar algo, a cultura o faz por nós.

No mergulho nessas águas, encontramos o cotidiano, o sagrado, a arte e a ancestralidade, o contemporâneo.

Os laços entre a Bahia e o Benin são tão antigos quanto a fundação da nossa capital. As terras do antigo Reino do Daomé e do Reino do Ketu influenciam até hoje a cultura e a sociedade da cidade do Salvador e do Recôncavo baiano. As comidas do dendê, a beleza, a cor e exuberância de nossos trajes, os terreiros dos orixás, voduns e egunguns... O Benin está vivo ainda aqui (ARAÚJO¹⁹, 2009, p. 15).

Reencontro com o imaginário afro-brasileiro, reencontro de ideias, o reencontro do povo do Benin e do povo baiano que permeia o chão dos Agudás.

Benin e Brasil, Brasil e Benin, feitos do mesmo barro amargo, gentes com os mesmos sorrisos, com as mesmas lágrimas de banzo, os mesmos brilhos nos olhos cheios de ternura, verdades, sonhos e esperanças. Gentes com as mesmas raízes, unidas pelo mesmo elo, o mesmo carisma. Belas gentes com a mesma doçura de pele de veludo tingida de diferentes matizes de negros. Cidades de casas desarrumadas, de ruas desalinhadas (...). (ARAÚJO, 2009, p. 22)

Germaine Acogny nasceu no Benin, sempre que conversávamos sobre o Brasil ela me falava de Xangô e da entidade do fogo que dançava em sua infância.

Entretanto, na arte contemporânea, o reconhecimento não está senão em seu início, e constatamos ainda um hiato inacreditável entre o que o Ocidente retrata sobre as artes na África e a realidade africana. Essa apresentação, fora de contexto, de trabalhos de artistas africanos, faz com que se continue a aprendê-los apenas do ponto de vista ocidental. E resulta na África ilusória, frequentemente muito distante do continente real (ARAÚJO²⁰, 2009, p. 29).

Essa imagem “miserabilista”, veiculada pelas mídias ocidentais. A ideia de miserabilidade, ou seja, de uma África pobre e necessitada de "ajuda externa" veiculada pelas

¹⁹ Passagem de Márcio Meirelles, enquanto Secretário de Cultura do Estado da Bahia., na obra Bahia Benin

²⁰ Passagem de André Jolly, ex-diretor do Centro Cultural Frances de Cotonou, na obra Bahia Benin

mídias é utilizada para justificar a intervenção de outros países no continente. Disfarçando a exploração com a missão de caridade, tal prejuízo é duplamente vivenciado pelo povo africano, que não possui suas pluralidades, riquezas e grandiosidade reconhecidas e acaba subjugado as facetas perversas da colonização.

Desenraizar do subconsciente das pessoas as impressões do preconceito, seus rastros marcados a ferro e fogo. A África não é monolítica. A África negra é um mosaico de etnias, de culturas, de línguas, de uma imensa variedade, diversidade que se reflete nas produções artísticas e culturais (Imagem 28).

Imagem 28 – Mulheres artesãs na Porta lateral da École des sables



Fonte: Autora (2011)

O uso e abuso de linguagem: equipara a arte africana ao termo “primitivo”

Dessa reflexão filosófica-teórica-prática surgiu a imagem visual da primeira cena, ainda na boca de cena ou na arena, os livros de autores africanos, invisibilizados durante tantos anos de eurocentrismo e apagamento de autoras e autores negros, compõem meu chão. Mas podem formar as paredes a ampliar os horizontes quando se alternam nos diversos “planos de composição”, imagens diversas que vão resignificando os valores entre arte “primitiva”, “contemporânea”, mostrando e revelando que é o olhar Ocidental quem estipula uma visão evolucionista.

Fazer desaparecer os “tabus” não é uma tarefa fácil.

Entretanto existe uma diferença fundamental em relação a seus colegas ocidentais, mesmo que eles tomem certa distância das expressões culturais tradicionais, eles não as rejeitam. Os grupos de rap, como o H2O Assouka, o Ardiess, uma banda como Gangbé Brass Band, elaboram suas composições a partir de músicas de cultos tradicionais e navegam, sem complexos, entre a ancestralidade e a vanguarda. Eles reinterpretam ritmos que vêm da noite dos tempos e operam um vaivém permanente entre as tradições beninenses e o rap ou o jazz dos mais atuais. Acontece a mesma coisa com os artistas plásticos que se encontram na confluência dessas fluências. De um lado, a tradição que eles cultivam ou rejeitam, do outro a aldeia planetária globalizada, na qual também todos se banham completamente (SOLLY, 2007).

Assim também acontece no Universo da Dança. É preciso escutar o chão (Imagem 29). É ampliar a escuta, deixar inverter os valores Ocidentais, desestabilizar o corpo em movimento.

Imagem 29– Exercício do corpo, Cruzando Caminhos



Fonte: Autora (2011)

Essas tradições falam diretamente à sensibilidade do homem. Extraíndo suas raízes de um passado que assumem, elas testemunham o presente e interpelam o futuro. Preconizam uma mestiçagem temporal, geográfica e cultural. O artista “transpõe”, literalmente, com uma pernada, os oceanos, para criar passarelas e elabora uma rede entre os continentes, mas também

entre as culturas, as gerações, os povos, as histórias e as diversas temporalidades.

4 O TRONCO: A TÉCNICA ACOGNY

Neste capítulo, investigo a força do alicerce no tronco Baobá: a técnica de dança africana criada pela Raiz Germaine Acogny. Entendo essa técnica como seiva que nutre a epistemologia e permite circular a vida, expandindo os ramos, frutos e fazendo florescer o Baobá. A técnica ACOGNY, profundamente registrada em sua obra original traduzida, é o alicerce que permite a árvore ancestral se manter de pé.

Alicerce dessa tese, assim como o Asé é o alicerce mágico da casa de Candomblé, o tronco do Baobá é a técnica Acogny que fundamenta toda epistemologia Baobá e impulsionou a tradução ²¹da obra “Danse Africaine/Afrikanischer Tanz/African Fance”, escrita originalmente em francês, Inglês e Alemão para a língua Portuguesa (Imagem 30).

Imagem 30 – Orelha do livro *Dança Africana*



Senegalesa e francesa, Germaine Acogny desenvolveu sua própria técnica de Dança Moderna Africana e é considerada "a mãe da dança africana contemporânea" no mundo.

De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da *Mudra Afrique*, criada por Maurice Béjart e pelo presidente senegalês L.S. Senghor em Dakar. Em 1997, foi nomeada Diretora Artística da seção Dança Africana em Criação na cidade de Paris.

Com seu marido Helmut Vogt, criou a *École des Sables* no Senegal, um Centro Internacional de Danças Tradicionais e Contemporâneas da África, que se propõe como uma "Casa-Mãe" para a Dança Africana Contemporânea

Germaine coreografou muitas peças de sua Companhia de Dança Jant-Bi, que percorreu o mundo.

Em 1999, foi condecorada como "mulher pioneira" pelo Ministério da Família e Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007 e 2018, recebeu o prêmio BESSIE, em Nova Iorque. Em janeiro de 2019, recebeu o Prêmio CEDEAO de Excelência, categoria Artes e Letras.

Em 2021, recebeu o Leão de Ouro por "Live Achievement" na Bienal de Veneza.

Dança Africana chega como um mar de comunicação entre Bahia e Senegal, entre a Universidade Federal da Bahia e a École des Sables.

Desde o início do projeto de tradução desta obra referencial nos estudos afroreferenciados em Dança, o intuito de Germaine Acogny foi dar acesso às pessoas estudantes de Dança no Brasil sobre sua técnica.

Originalmente publicado em inglês, francês e alemão, ainda não tinha uma tradução para a língua portuguesa e/ou uma publicação da obra no Brasil.

Através do edital de publicação de obras relacionadas às pesquisas, parceria firmada entre o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e a Giostri Editora, a pesquisa de doutorado de Roberta Ferreira Roldão Macauley, orientada pela professora doutora Daniela Amoroso, resulta na publicação de *Dança Africana* traduzida para língua portuguesa.

Uma leitura para aproveitar cada palavra e imagem que a mestra Germaine Acogny oferece, e compartilhar de lindas experimentações e maravilhosas danças.

Fonte: Acogny (2022)

²¹ Dança Africana/ Germaine Acogny: organizado por Daniela Maria Amoroso: traduzido e organizado por Roberta Ferreira Roldão Macauley. São Paulo: Giostri, 2022. 122p.

A técnica Acogny é mais do que uma junção de movimentos, sem desqualificar a importância desses enquanto matéria prática de treinamento, aperfeiçoamento e trabalho efetivo para um corpo elegante e dançante. A técnica é também uma filosofia de vida e uma harmonização do ser integral e holístico que se propõe a praticá-la.

Em minhas duas experiências no continente africano, especificamente na *École des Sables*, compreendi como meu corpo entrava para a aula de Germaine Acogny e como meu corpo saía após a aula em harmonia com o Cosmos, dançando o Sol, a Lua e as Estrelas que também habitam em mim.

A Dança Africana vivida na Escola de Areia possibilita um processo de Evolução como um fenômeno natural. As mãos contam histórias antigas, como acontece nas danças hindus.

Uma outra fonte de inspiração é a dança hindu. Os africanos a encontram através do anema indiano. Esses filmes são histórias de amor e aventuras ricamente guarnecidos com cenas de danças tradicionais. Os jovens senegaleses prestavam atenção nos passos, guardaram as melodias e as letras, compraram os discos das bandas (ACOGNY, 2022, p. 37).

É possível notar a forte influência das danças indianas na fluência e valorização da beleza das mãos (Imagem 31), em harmonia com os movimentos de cabeça, pés e dos olhos.

Imagem 31 – O movimento e a beleza das mãos



Fonte: Autora (2022)

Não se trata de imitação e sim da observação de um estilo, que proporciona esse intercâmbio movente intercontinental e intercultural.

Não é, no entanto, no sentido de uma simples imitação que os dançarinos e dançarinas de Dakar e Pikine aprendem o estilo indiano. Eles vêm uma forma de dançar ao mesmo tempo exótica e parecida com o estilo local. Se o gesto, a música e a vestimenta são diferentes, o vigor, a alegria sensual é africana (ACOGNY, 2022, p. 38).

Germaine Acogny estudou dança clássica e técnica moderna de Martha Graham e as torsões e contrações da técnica de Graham também existem na dança africana. Muitos questionamentos surgem quando influências diversas se cruzam, porém Germaine afirma que “respeito minha tradição, mas faço uma dança atual, em direção ao futuro”.

Para Germaine o peito representa o sol, o púbis, as estrelas e a face, a lua, como acontece na cosmogonia africana, estando a dança em diálogo com a música, pois o ritmo é vida e dança e ritmo são inseparáveis.

O ritmo é cultural e nada permanece fixo, tudo evolui. A arte tradicional africana evolui, à medida que ocorrem cruzamentos com outras expressões.

Considero a tradução da obra para a língua portuguesa como uma grande avenida de possibilidades de cruzamento Áfricas-Brasis, mantendo a pluralidade e heterogeneidade que o continente africano possui, apesar de ser confundido com um país e a diversidade brasileira, que mesmo sendo um país possui porte continental.

Durante a tradução do livro pude ler e transcrever movimentos já experimentados e vividos pelo corpo, o que me facilitou a tradução, pois eu estava familiarizada e consciente das variantes e dos movimentos típicos de base, que permitem serem feitas improvisações e espetáculos mais complexos com um enredo teatral, com introdução, movimentos experimentados de forma mais rápida e ágil e fechamento.

O traduzir de quem dança traz um sentido movente as palavras. Ser uma “sabliste”²².

Sempre que me questionam sobre qual o meu movimento preferido, afirmo que é o caminhar (Imagem 32). “O caminhar é muito importante para sentir o ritmo, o impulso vital da dança, como uma energia que sobe dos pés ao rim, ao peito, à nuca, depois à cabeça” (ACOGNY, 2022, p. 40).

Sempre começo a prática da técnica Acogny pelo caminhar. Gosto de caminhar na areia, na praia, depois variar e caminhar dentro da água ou em um terreno escorregadio. Observo meu corpo, minhas ancas se movendo como um vaso cheio de água. Presto muita atenção a minha respiração, ao ritmo do meu coração e aos pensamentos que passam como

²² Sabliste é o termo utilizado por quem é formado pela École des Sables (Escola de Areia).

passos durante o mover. As mulheres senegalesas em Boubou andando, as mulheres que conheci em Offá, Costa do Marfim, caminhando com seus filhos nas costas e os pertences sobre a cabeça.

Imagem 32 – O caminhar da mulher africana



Fonte: Autora (2011)

Sim! O ritmo e o caminhar também é cultural e na África caminha-se como quem dança, sem perder a elegância.

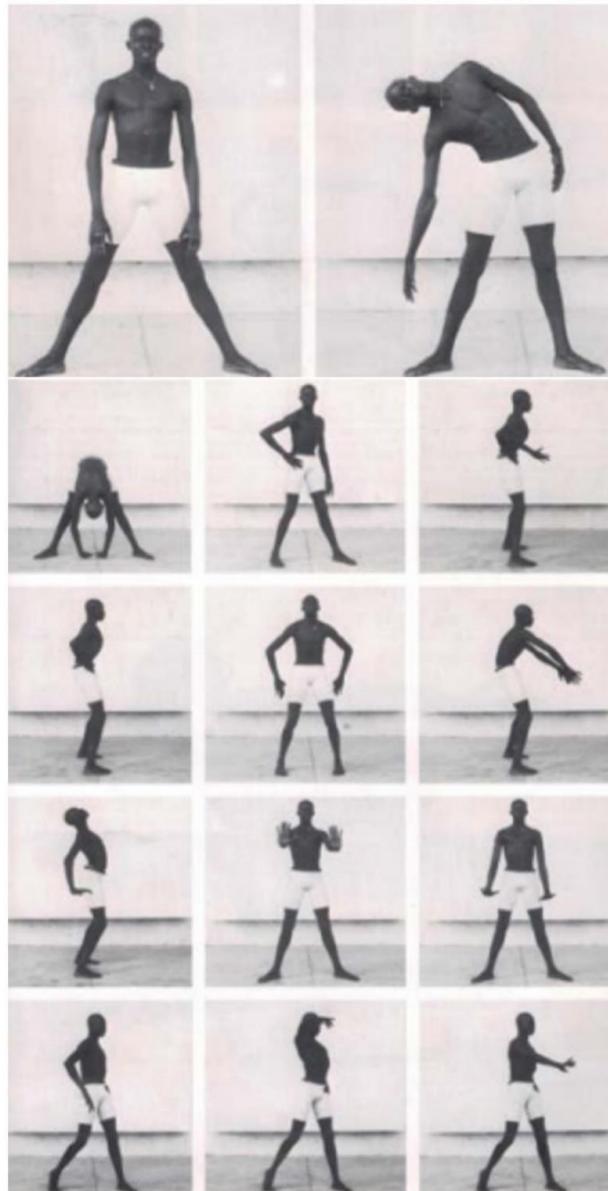
Procuo observar a sola dos meus pés, que parecem palmas no chão, me elevo e fico em meia ponta, inverteo o sentido do caminhar e flexiono um pouco mais os joelhos. Caminhar de forma consciente auxilia o dançarino a desenvolver uma boa técnica de base.

Após caminhar por diversas possibilidades mantenho a mente aberta a novas visões e pensamentos, por isso sei que caminhar é um ato revolucionário e de desenvolvimento da

autonomia. Eu me levo a tantos lugares, não preciso de máquinas ou meio de transporte artificiais enquanto caminho. Sou uma potência em movimento e para que o discurso não seja capacitista, posso pensar em um caminhar pelas mãos, como fazem as crianças engatinhando. O caminhar dos olhos, da mente em expansão, do ar que entra e percorre meu corpo na respiração.

“O caminhar me aquece e gosto de começar o movimento do equilíbrio...” (ACOGNY, 2022, p. 43), ondulando braços e coluna, curvando e desenrolando em um balanço harmonioso. “Concentrando no tronco, busco reconhecer as seis posições onde o tronco pode se inclinar” (ACOGNY, 2022, p. 53).

Imagem 33 – Posições onde o tronco pode se inclinar



Fonte: Acogny (2022)

Tronco flexível, que pode envergar sem se quebrar, cria uma simbiose com as ancas, que pode torcer, contrair e impulsionar a bacia. As mãos e os pés criam imagens de oferendas, animais, passageiros distantes e de chuva chegando.

Dançamos a natureza e a natureza dança em nossos corpos: Galinha d'Angola, Águia, Falcão, Nenúfar, Palmeira, Baobá, Sumaúma. Dançamos sem a visão antropocêntrica e nos despimos do ideal de sermos donos de tudo. “Homem pode ser parte de tudo, integrado, criando com o tronco o Cervo dançante...” (ACOGNY, 2022, p. 87), a Boneca Ashante e também improvisando em duetos ou trabalhos coletivos.

A técnica Acogny é generosa, além de harmonizar o corpo, assim como o tronco do Baobá transporta a seiva, sustenta os galhos, flores e frutos, pode proporcionar uma amplitude de variações e composições. A natureza jamais dança sozinha.

Também não me sinto sozinha enquanto traduzia a obra. Sempre estive acompanhada da voz de mamah Germaine Acogny “Atcha! Atcha!”.

Nos momentos de dificuldade sua história e minha memória afetiva me motivaram a caminhar adiante.

A técnica não é somente uma repetição e por isso o livro não serve para ser seguido como manual distante da experiência da École des Sables. O livro é um parceiro, mas não dá aval para que se ensine a técnica sem antes experimentá-la na poética de estar juntos na Escola de Areia.

O livro conduz, inspira e cria o imaginário, como o vento move o barco para atravessarmos o Oceano Atlântico. Faz emergir o conhecimento, aprofundar raízes e faz a protagonista, a autora e criadora da técnica soprar em nossos ouvidos, em nossa língua, segredos e sabedorias.

Coletivamente, todos os meus professores, colegas de trabalho, sablistes e amigos africanos traduziram essa obra comigo. Dentro do tronco a seiva ancestral conectava o sangue das pessoas de os continentes. O Baobá tem raízes tão profundas quanto a altura de seus galhos e folhas.

E quantos banhos de folhas eu depositei em minha cabeça durante a tradução: tapete de oxalá, manjeriço, água de elefante. A intensidade de fazer e ser feita foi caminhar.

Dentro do meu tronco Baobá (Imagem 34) um Sol dançante, ondulando, raiando o dia sem dormir, muitos anos de trabalho, assim como leva muitos anos para crescer e florescer um Baobá.

Imagem 34 – O tronco do Baobá, Senegal, 2021



Fonte: Ronaldo Oliveira Ramos (2021)

Zeca Ligiero nos apresenta o desenho das performances africanas no Brasil, a partir da tríade, que ele chama de “poderoso trio”, “batucar-cantar-dançar”, como processos de recriação da filosofia do Congoles Bunseki Fu-Kiau.

Nas performances de origem africana hoje, podemos observar: o corpo é o centro de tudo. Ele se move em direções múltiplas, ondula o torso e se deixa impregnar pelo ritmo percussivo. A dança que subjuga o corpo nasce de dentro para fora e se espalha pelo espaço em sincronia com a música sincopada típica do continente africano. De tão insistente e envolvente, ela faz parte tanto do festivo, do religioso, como do cotidiano do povo brasileiro; das celebrações católicas aos folguedos e ritos afros como o candomblé e a umbanda. A conexão dessas danças com a cultura africana, de tão óbvia, tem sido menosprezada e pouco estudada pelo mundo acadêmico, que prefere ver nela um reflexo das misturas condicionadas pela cultura pop internacional ou uma consequência da miscigenação ou ainda do sincretismo. Restabelecer o elo das danças tradicionais brasileiras com as motrizes subsaarianas da África é um dos nossos objetivos (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Também nas danças tradicionais ensinadas na École des Sables é possível reconhecer

o poderoso trio em ação através de percussão orgânica nas aulas, cânticos e a dança nas areias.

Imagem 35 – Fim de tarde em Toubab Dialaw, Senegal



Fonte: Autora (2011)

A presença de um tronco multireferenciado e com capacidade de torcer e retorcer ao ritmo do Djembé apresenta também um novo modo de pensar e filosofar sobre os conceitos estéticos de dança e “postura de um bailarino”, em contraponto com a estética europeia a linguagem corporal e o aspecto educativo se destacam.

Allan Lomax, Ingrid Bartenieff e Forrestine Paulay desenvolveram em “Choreometrics profiling” um código estilístico para estudar as danças étnicas dos diferentes continentes por meio da análise dos movimentos dos dançarinos. Uma de suas ferramentas foi a verificação do trajeto dos movimentos do torso. Os autores puderam então constatar se o torso se movia como uma unidade ou como um bloco ou se a parte superior do corpo se movia separadamente da inferior. Em outras palavras, observaram se a unidade do torso era ou não quebrada movendo-se o quadril para um lado e os ombros para outro, etc. (LIGIÉRO, 2011, p. 133).

Germaine Acogny foi a diretora artística da escola de dança que levava o nome de MUDRA AFRIQUE, que se relaciona, por sua vez, com MUDRA-BRUXELAS. De fato, o conhecido coreógrafo Maurice Béjart fundou as duas escolas.

Maurice Béjart era filho do filósofo Gaston Berger, que nasceu em primeiro de

outubro de 1896, em Saint-Louis, Senegal. Sendo seu pai um franco-senegalês futurista, escritor e influente pensador, foi também influência para que BÉjart mergulhasse nas raízes do balé europeu propondo renovação e evolução. A partir da dança clássica, BÉjart buscou inspiração nas Américas e principalmente na Ásia e na África.

(...) há uma característica comum: os dançarinos daquela região do planeta moviam seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre, de forma a desobedecer à unidade do torso, ao contrário do que acontecia nas danças de todos os grupos ameríndios que observaram nas três Américas bem como nas danças populares da Europa e do norte da Ásia, onde o torso se move em bloco. Apenas nas danças tradicionais da Índia, do Oriente Médio e do Sul do Pacífico, encontramos paralelo para o uso peculiar do torso empregado pelos movimentos dos negros africanos. (LIGIÉRO, 2011, p. 134)

Germaine por sua vez, integrou-se à cultura senegalesa e específico aqui que sua avó (IYA TUNDE) foi a sacerdotisa de um culto animista, onde tudo que existe tem alma. O mesmo culto que na América, originou o nascimento do Vodou. Germaine Acogny percorreu um caminho supostamente inverso de BÉjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para assim integrá-los ao movimento do balé europeu.

Observando os movimentos da Técnica de Germaine Acogny e experimentando-os, como fiz nas duas imersões na École des Sables, é contorcer, retorcer e espiralar as linhas e retilíneas dos padrões do balé europeu, é desengessar o torso e mover a coluna vertebral, ondulando-a em forma ritmada, como uma serpente, sem perder a soltura do quadril e enraizamento dos pés. Mamah Germaine Acogny partiu de uma concepção negro-africana da dança, e reitero que não foi excluída da África do Norte, sendo inclusive referenciada pelos povos Berberes, sempre presentes, naquilo que veio a unir-se, em simbiose, aos movimentos da cultura árabe.

A École des Sables (Escola de Areia) começou a ser construída em 1997/1998, mas a inspiração de uma escola profissionalizante para dançarinas e dançarinos dos cinco continentes, localizada na África é fruto da relação entre Germaine Acogny e BÉjart no Mudra Afrique. O projeto da escola MUDRA AFRIQUE foi criado em Dakar, por Maurice e a iniciativa do então presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor, com o apoio da UNESCO e da fundação Gulbenkian.

MUDRA foi uma escola pan-africana de espetáculos e seu ciclo de formação total era de três anos, sendo que dois grupos finalizaram o processo e um terceiro não o completou por falta de recursos financeiros. A sobrevivência de MUDRA deveria ter sido assegurada pela participação dos estados membros, mas foram poucos que seguiram a patrocinar este imenso

projeto cultural. Quando o projeto se encerrou, Germaine Acogny e seu esposo Helmut começaram a idealizar a École des Sables nas areias do Senegal.

Imagem 36 – Registro da École des Sables



Fonte: École des Sables (2011)

Para além de listar e classificar passos e movimentos das danças negro-africanas, a École des Sables busca incorporar com os passos, os valores de outras danças, a fim de criar uma nova dança negro-africana, que possa ser sentida e apreciada por todos os humanos de todas as civilizações.

Antes de seguir adiante, gostaria de atrair atenção para o vocabulário de Madame Germaine, já que o mesmo caracteriza muito bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA (este livro), pretende fazer com que se realizem corretamente as figuras ²³de dança proposta por Germaine a partir das danças populares negro-africanas. Fazendo isso, ela procede como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Às vezes chamada de passo, a figura é na verdade composta por um conjunto de passos, um conjunto de movimentos necessários para realizar uma dança.

Nessa definição, o “passo”, em seu sentido original é o ato de transferir o apoio do corpo de um pé ao outro, em uma caminhada por exemplo. O que é característico e portanto significativo no vocabulário que Germaine utiliza é que onde o vocabulário da coreografia clássica usa a palavra “passo” em seu sentido técnico, para designar uma figura de dança (um passo de dança), Germaine utiliza a palavra movimento, que, em seu sentido original, significa

²³ Figuras como as imagens-ideias, imagens-sentimentos.

“uma mudança de posição no espaço em função do tempo situado em um sistema de referências”²⁴

Ao utilizar a palavra “passo”, os europeus tornam a dança um jogo de abstração para elevar o homem da terra e projetá-lo no céu. Utilizando a palavra “movimento”, Germaine enfatiza o valor simbólico da figura da dança e a aderência do ser²⁵ dançante ao solo.

A conexão com a mãe terra, aquela que lhe dá alma. Outro ponto característico na dança proposta por Germaine é que o “movimento” prevalece ao “passo”, no sentido original de ambas as palavras, ou seja, um corpo, uno, movendo-se no espaço em função do tempo, além da mera transferência de apoio, de um pé para o outro. Isso esclarece o uso de imagens simbólicas para designar suas figuras de dança: A Mafumeira, A Palmeira, O arco esticado, O movimento da chuva, A Galinha d’Angola, A Águia, A Vitória Régia, Akuaba²⁶, O cocheiro, O passageiro etc.

Todos estes movimentos citados derivam de movimentos tipicamente africanos e naturais como a tremulação, a ondulação, a flexão, a torção e a rotação. A essência dos movimentos também justificam o emprego dos verbos, que são mais concretos, mais vivos, tais como enrolar, desenrolar, aplaudir, pisar, jogar os braços, abaixar e erguer punhos.

Vemos aqui, que Germaine procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, as arquitetas, os músicos e cantores, mas, sobretudo, como os poetas. Para exprimir a mais elevada espiritualidade, ela recorreu às aparências do mundo visível, mas para atravessá-lo, a fim de apreender as imagens arquetípicas que habitam o profundo interior da memória ancestral: as imagens simbólicas que exprimem o surrealismo espiritual.

Se o tronco do Baobá é a própria técnica desenvolvida por Germaine Acogny, além da casa, chegando na seiva que percorre o Baobá temos a ancestralidade como rubrica de autenticidade e afirmação de existência e potencialidades, como afirma Inaicyra “O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua autoestima, sua plenitude, além dos modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação: copiar modelos é negar a criação” (SANTOS, 2019, p. 49).

A ancestralidade é a seiva que alimenta o Baobá, desde as raízes passando pelo tronco multirreferenciado, atravessando ramos, galos, folhas e a flor branca do Baobá.

A *École des Sables* traz muito da epistemologia de terreiros, no sentido de ser um

²⁴ Esta presente tradução não fez uso, até o momento, de consulta no dicionário de Paul Robert, para certificar as traduções e sobretudo os sentidos das palavras em discussão no parágrafo referente.

²⁵ O existente, além gênero biológico.

²⁶ Bonecas da fertilidade utilizadas em rituais ancestrais na região de Gana e proximidades.

lugar-comum e coletivo de arte-educação e criação. Assim como Inaicyra nos apresenta procedimentos de criação:

Exercícios físicos para desenvolvimento técnico, explorando as qualidades do movimento: dinâmica, espaço, ritmo, planos, contração, equilíbrio, respiração, relaxamento, alongamento;

Exercícios criativos: a partir de estímulos auditivos, visuais, táteis e literários, os estudantes criavam movimentos de acordo com a sensibilidade de cada um. Esses exercícios iniciaram o processo de composição e coreografia;

Leitura de livros específicos sobre a dança, cultura(...);

Pesquisa de campo: o estudante, por intermédio da observação, participação e entrevistas, pode compreender melhor o evento, o que ajuda no conhecimento da realidade que enriquece o seu processo criativo (SANTOS, 2019, p. 43).

Na escola de areia o aspecto cultural de cada um é levado em consideração e sua singularidade é estimulada e valorizada em prol de sua criatividade.

Primeira aula de Germaine Acogny e começamos em silêncio buscando a energia das pedras e fizemos um trajeto pela Escola, buscando sentir o cheiro das folhas, o calor, o vento, o sol, as cores, sem “dispersar a energia”. Germaine nos alertou para a importância da Palmeira, que ela usa nos movimentos, o cavalo e o Baobá.

Fizemos os movimentos iniciais da marcha e também os movimentos do Baobá.

Conseguo sentir a força dos movimentos do Baobá, como um pé plantado no chão e outro que pode subir ao céu.

As árvores dançam. Movem-se e preenchem o espaço.

A aula de Germaine Acogny me fez sentir harmonia, como um equilíbrio entre a força (energia) e a inspiração. Já não é somente o “fogo” das aulas da primeira semana. Há uma intenção no equilíbrio da energia entre os elementos.

Tive um sonho com a escola e pude ver uma grande espiral sobre a escola, sendo o epicentro na sala de areia. Um eixo de equilíbrio, cuja força se concentra no meio da areia e contorna toda a escola, expandindo para o céu.

A experiência de estar na presença de Germaine Acogny sempre me leva a várias ideias. A maneira como ela conduz a aula, a postura e a força equilibrada com a naturalidade sempre traz a resposta para várias perguntas.

A coluna vertebral

Bacia

É incrível como ela desconstrói o Balé Clássico.

- 1 – Torção tronco
- 2 – Tronco multireferenciado
- 3 – Bacia leve
- 4 – Braços que ondulam

É como se ela pegasse as “linhas” do Balé e transformasse em espirais.

Todas as experiências vividas foram registradas ao longo dos anos em meu diário de bordo (Imagem 37)

Imagem 37 – Diário de bordo da pesquisa



Fonte: Autora (2022)

Aliás, ao longo de todo o doutorado esta tese foi construída em primeiro lugar pelas tintas e traçados das canetas em meus escritos a mão, por meio do registro de memórias, experiências de campo e construções teóricas, para posterior textualização em computador. Me sinto confortável produzindo desta forma, pois assim consigo estabelecer conexão entre a objetividade e a subjetividade, me sentindo íntima deste produto.

5 RAMIFICAÇÕES

Nutrida, enraizada e em pé no solo da Escola de Areia, o Baobá gera trabalhos, intersecções e ramos (Imagem 38) que crescem em diferentes direções, sem perder sua raiz comum: Germaine Acogny. A pesquisa se fez fazendo, uma pesquisa ativa, dinâmica, cujos frutos são apresentados em forma de artigos publicados, videodanças produzidos e possibilidades de intercâmbios culturais com a vivência “O movimento dos Baobás”.

Imagem 38 – Ramificações do Baobá, no Senegal



Fonte: Ronaldo Oliveira Ramos (2021)

“As árvores também prezam a própria pele”

(DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 10)

5.1 Pape Fall: uma história de identidades e masculinidades

O primeiro processo criativo que surge nas ramificações é com Pape Fall, um videodança que se ramificou em 2018, na segunda imersão na École des Sables. O presente vídeo (LINK: <https://www.youtube.com/watch?v=kc61zgL3mLE>) foi através de um processo de criação, edição e divulgação colaborativos, em 2018, no Estágio “As quatro damas da dança africana”, realizado na École des Sables (Escola de areia fundada por Germaine Acogny e Papah Helmut). A ficha técnica completa apresenta um procedimento diferenciado de criação e dramaturgia:

"Klé Watane" "Au large des côtes du Sénégal, en face de Dakar, Gorée a été du XVe au XIXe siècle le plus grand centre de commerce d'esclaves de la côte africaine. En 2018 Pape Klé Fall danse. L'île mémoire accueille "Klé Watan" de Mauritanie" Ile de Gorée - Sénégal Février 2018 Chorégraphie Pape Fall Réalisation Louise Soulié-Dubol Musique "The Maffa" Sonia Diabaté Chant Pape Fall Remerciements Julie Rigou, Roberta Ferreira et Valentine Kirszbaum L'École des Sables et les danseurs du "Stages les grandes Dames des danses d'Afrique". Pape Fall cinquieme.familly@gmail.com 0022246294146 Nouakchott (Mauritanie)

O local escolhido, A Ilha de Gorée, possui uma carga histórica enorme no processo de escravidão e diáspora, sendo que o vídeo ocorreu devido a um passeio marcado para que fosse feito turismo no local. Porém, durante a viagem terrestre da École des Sables até Dakar, Pape veio contando sua trajetória como bailarino e as dificuldades que tinha para obter a documentação de viagem, confessando que já havia tentado por vários meios conseguir tirar a identidade e o passaporte. Sensibilizadas com a transmissão oral da memória e história desse bailarino, Louise, Roberta, Julie e Valentine se propuseram a criar um vídeo que contasse com o corpo aquilo que ele transmitiu nas palavras.

Do modo como os sujeitos constroem suas identidades pela diferença, as sociedades da modernidade tardia também são pensadas por esse aspecto, atravessadas “por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes posições de sujeito – isto é, identidades” (HALL, 2008, p. 17), essas sociedades se constroem e se reorganizam a partir de diversos fluxos identitários.

Nesse âmbito, há várias formas e variações político-sociais para se pensar a identidade. Gilroy (2007) sintetiza três dessas, argumentando que pensar a identidade abrange as noções de “pertencimento, etnicidade e nacionalidade” (GILROY, 2007, p. 124). Para Hall (2008), uma cultura nacional é um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2008, p.

50-51). A ideia de Nações produzem sentidos com os quais nos identificamos, o que resulta na construção de identidades nacionais. E assim, Hall (2008) se questiona sobre ser a identidade nacional uma identidade unificadora, enxergando no interior das nacionalidades outras muitas diferenças, como por exemplo, classe, gênero e etnia, que, em benefício de um discurso unificador amplo, “dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2008, p. 62). Nesse sentido, um migrante é, portanto, alguém que não está nessa lógica unificadora do discurso da identidade nacional. No local em que habita, esse representa para os “nacionais” a figura do que é estrangeiro. Woodward (2000) afirma que as identidades, o que inclui a nacional, “adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas” (WOODWARD, 2000, p. 8). Nessa compreensão, a identidade é marcada pela diferença, e é na diferença que são criadas condições para que a própria identidade exista. É nesse sentido que se constroem e se articulam as diferenças entre as nacionalidades.

Para Hall (2008), a visão homogeneizada da identidade cultural nacional é, em grande medida, uma resposta aos medos da globalização na condição de fenômeno social que desmembraria essa identificação. Ao colocar identificações e globalizações, é possível compreender que o pensamento que apontaria para uma resposta sobre como situar a identidade em meio à globalização é o que aponta para os processos de articulação entre o local e o global. A globalização está produzindo novas formas de identificações globais e locais, ao invés de destruir as identificações nacionais (HALL, 2008).

Na sociedade global o mercado possui menos barreiras na circulação entre territórios do que os seres humanos. Desse modo, a ideia de identidades fragmentadas também está imbricada pelo mercado global. Vivenciamos a maior crise migratória desde a Segunda Guerra Mundial, com o recebimento de exilados, refugiados e migrantes de distintas nacionalidades, gerada pela grande crise global que se abate sobre os empregos, economia e sobre o bem-estar da população, guerras e conflitos civis distintos. O mito da globalização deste século tem bases na ideia de países podem prover dinheiro e emprego, em espaços onde a circulação é livre. Porém, percebemos, pelos noticiários e pelo convívio do dia a dia, que o deslocamento, seja este forçado ou opcional ainda enfrenta graves condições impeditivas para sua realização. Um exemplo disso atualmente é o modo violento como venezuelanos, fugindo da crise do seu país, são, em grande medida, recepcionados no Brasil.

A questão migratória se apresenta atualmente como uma das demandas que expõe a globalização mais como um discurso de fechamento do que um fenômeno de abertura.

De acordo com Woodward (2000), a diferenciação ‘nós e eles’, quando apresentada de

forma negativa na projeção do outro, termina por excluí-lo e marginalizá-lo, fato que explica parte da ausência de auxílio e apoio às comunidades de migrantes, tanto no que se refere às políticas públicas, quanto ao interesse dos cidadãos daquele país pelos migrantes. Esse mesmo fato, sob uma ótica mais positiva, pode resultar no diferente como fonte de diversidade e espaço para conhecimento do novo.

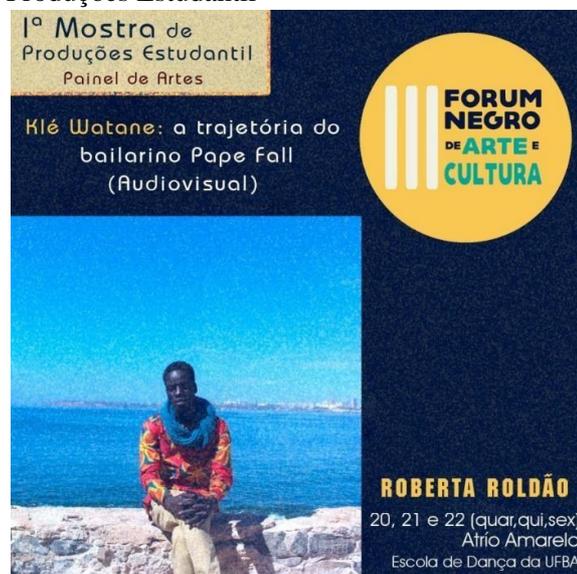
Martín-Barbero (2006) problematiza que, a identidade local, mais centrada nas noções comunitárias, é conduzida para se tornar uma representação de uma diferença que a torne comercializável, com base na ideia do exótico e do diferente, neutralizando conflitos em processos de hibridizações da cultura que negocia com a criação e reforço dessa identidade. Assim, as identidades locais também se tornam fetiches do capitalismo global e podem ser organizadas e pensadas em sistemas de hierarquização, onde exista a divisão entre nós e eles. Nesse âmbito, o processo que hibridiza culturas e identidades não se faz de modo neutro, leva em consideração as relações de poder no estabelecimento de narrativas identitárias.

Eu e Louise filmamos as cenas, com duas câmeras e ângulos diferentes, Valentine emprestou o material de edição (notebook e cabos) e Julie foi a assistente de direção.

O processo de criação foi espontâneo e colaborativo, trazendo à tona debates importantes e atuais, como diáspora e interseccionalidade.

Após um ano de trabalho de divulgação e compartilhamentos nas redes sociais, recebi a notícia de que o bailarino estava em vias de obter sua documentação, através do Governo do Senegal, na capital Dakar.

Imagem 39 – Cartaz da participação na Mostra de Produções Estudantil



Fonte: Autora (2018)

Tal processo de criação me fez pensar sobre o apagamento e invisibilidade de sujeitos coloniais.

De acordo com Grosfoguel (2016, p. 25), “Argumenta-se que o privilégio epistêmico do homem ocidental foi construído às custas do genocídio/epistemicídio dos sujeitos coloniais.”.

O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo (GROSFOGUEL, 2016, p. 25).

O perigo do discurso da “universalidade” gera um verdadeiro *Apartheid* epistêmico.

Mais ainda: o conhecimento produzido por mulheres (ocidentais ou nãoocidentais) é também visto como inferior e fora do elenco do cânone do pensamento. As estruturas fundacionais do conhecimento das universidades ocidentalizadas são epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo (GROSFOGUEL, 2016, p. 28).

Quais os processos históricos que produziram as estruturas do conhecimento fundadas no racismo/sexismo epistêmico?

A *‘longue durée’* das modernas estruturas do conhecimento; Filosofia Cartesiana. A moderna filosofia é supostamente fundada por René Descartes (2013). A frase mais famosa de Descartes – ‘Penso, logo existo’ – constitui uma nova fundação do conhecimento, que desafiou a autoridade do conhecimento da cristandade desde o Império Romano (GROSFOGUEL, 2016, p. 28).

O conhecimento produzido deve ser dialógico, ou seja, em relações sociais com outros seres humanos.

A principal implicação disso seria o desmoronamento da pretensão de um ‘EU’ capaz de produzir certeza em um conhecimento isolado nas relações sociais com outros seres humanos. Sem o solipsismo epistêmico, o ‘EU’ estaria situado nas relações sociais particulares, em contextos históricos e sociais concretos e, então, não haveria uma produção de conhecimento monológica deslocada de lugar e antissocial. Se o conhecimento é produzido nas relações sociais particulares, ou seja, dentro de uma sociedade particular, então não se pode argumentar que o ‘EU’ humano pode produzir conhecimento equivalente à visão do ‘olho de Deus’ (GROSFOGUEL, 2016, p. 29).

“A pretensão de uma ‘não localização’ da filosofia de Descartes, um conhecimento ‘não situado’, inaugurou o mito da egopolítica do conhecimento, um “EU” que assume produzir conhecimento de um não lugar” (GROSFOGUEL, 2016, p. 30).

A filosofia cartesiana é um ponto de vista que não assume a si mesma como ponto de vista.

A importância de René Descartes para a epistemologia ocidentalizada pode ser percebida 370 anos depois: as universidades ocidentalizadas seguem carregando o legado cartesiano como critério para validar a produção da ciência e do conhecimento, mesmo os que são críticos da filosofia cartesiana continuam utilizando-o como critério para diferenciar o que é ciência ou não. A divisão de “sujeito-objeto”, a “objetividade” – entendida como “neutralidade” –, o mito de um “Ego” que produz conhecimento “imparcial”, não condicionados por seu corpo ou localização no espaço, a ideia de conhecimento como produto de um monólogo interior, sem laços sociais com outros seres humanos e a universalidade entendida como algo além de qualquer particularidade continuam sendo os critérios utilizados para a validação do conhecimento das disciplinas nas universidades ocidentalizadas. Qualquer conhecimento que pretenda partir do corpo político do conhecimento (ANZALDÚA, 1987; FANON, 2010) e chegar à geopolítica do conhecimento (DUSSEL, 1997), em oposição ao mito do conhecimento da egopolítica cartesiana, é visto como tendencioso, inválido, irrelevante, sem seriedade, parcial, isto é, como conhecimento inferior. (GROSFOGUEL, 2016, p. 30).

Enrique Dussel (DUSSEL, 2008, p. 170) afirma: “(...) o ‘penso, logo existo’ de Descartes é precedido por 150 anos de ‘conquisto, logo existo’. O Ego conquero é a condição de existência do Ego cogito de Descartes” (GROSFOGUEL, 2016, p. 31).

Dussel (2008) nos alerta para a arrogante e idólatra pretensão de divindade da filosofia cartesiana. É como se alguém se promovesse como centro do mundo porque já o colonizou e conquistou.

Quem é esse ser?

Segundo Dussel (DUSSEL, 2008, p. 20), é o “Ser imperial”.

O “eu conquisto”, que começou com a expansão colonial em 1492, é a fundação e a condição da possibilidade do “eu penso” idolátrico que secularizar todos os atributos do Deus cristão e substitui Deus como fundamento do conhecimento. Uma vez que os europeus conquistaram o mundo, assim o Deus do cristianismo se fez desejável como fundamento do conhecimento. Depois de conquistar o mundo, os homens europeus alcançaram qualidades “divinas” que lhes davam um privilégio epistemológico sobre os demais (GROSFOGUEL, 2016, p. 31).

EXTERMINO, logo existo – Epistemicídio

4 genocídios/epistemicídios ao longo do séc. XVI:

1. A expulsão forçada dos muçulmanos e judeus de suas terras – colonialismo de

população.

2. O massacre dos povos ameríndios e dos aborígenes;
3. Africanos aprisionados em seu território e escravizados;
4. O famoso “caça às bruxas” – vide “O martelo das feiticeiras”.

“A tentativa é enxergar esses quatro genocídios/epistemicídios de forma inter-relacionada e interconectada, como sendo partes constitutivas das estruturas epistêmicas “sistema-mundo-capitalista” patriarcal, ocidental, cristão, moderno e colonialista” (GROSFOGUEL, 2016, p. 26).

O privilégio epistêmico dos homens ocidentais só pode ser contraposto valorizando os conhecimentos e saberes produzidos por mulheres, além de não só promover uma análise da história do sistema-mundo, mas também explicar como e quando surgiu o racismo.

O índio é o preto do Brasil

A categoria “índio” constitui uma nova invenção da identidade moderna e colonial, homogeneizante das identidades heterogêneas que existiam nas Américas antes da chegada dos europeus. Além disso, é importante recordar que Colombo pensou ter chegado às Índias e, por isso, chamou de “índios” os povos que encontrou. Deste engano geográfico eurocêntrico, o “índio” emerge como nova identidade. Mas questionar se os “índios” possuíam ou não almas já era uma questão racista com referência direta à humanidade (GROSFOGUEL, 2016, p. 37).

(...) o debate teológico do século XVI tinha a mesma conotação do discurso científico do século XIX sobre a constituição dos seres humanos ou não humanos. Ambos eram debates sobre a humanidade ou animalidade do outro, articulados pelo discurso racista institucionalizado pelos Estados, como a monarquia espanhola no século XVI ou os Estados-nação da Europa Ocidental no século XIX. Esta lógica institucional racista de “não ter uma alma” no século XVI ou de “não ter uma biologia humana” no século XIX tornou-se o princípio organizador da divisão internacional do trabalho, que culminou na acumulação capitalista em escala mundial (GROSFOGUEL, 2016, p. 38).

Discursos racistas biológicos e cultural: Povos sem alma → “povos sem genes” e no discurso racista da antropologia cultural → primitivos e passíveis de serem civilizados → cristianismo, sendo que “Nas Américas, os africanos eram proibidos de pensar, rezar ou praticar suas cosmologias, conhecimentos e visão de mundo. Estavam submetidos a um regime de racismo epistêmico que proibia a produção autônoma de conhecimento” (GROSFOGUEL, 2016, p. 40).

Racismo biopolítico do Estado: NECROPOLÍTICA

Em resumo: a conquista das Américas no século XVI estendeu o processo de

genocídio/epistemicídio que teve início com a conquista de Al-Andalus para novos sujeitos, tais como os povos indígenas e africanos, ao mesmo tempo que estimulou a nova lógica racial de genocídio/epistemicídio por parte dos cristãos contra os judeus e os muçulmanos na Espanha (GROSFUGUEL, 2016, p. 41).

O trabalho de Silvia Federici (2019) relaciona à caça de mulheres nos séculos XVI e XVII com a escravização dos africanos, e a conquista das américas com a acumulação capitalista global; em particular, com a formação inicial do capitalismo, isto é, a “acumulação primitiva”.

Genocídio/epistemicídio contra a mulher:

Há um quarto genocídio/epistemicídio no século XVI que não relatado com frequência na história dos três genocídios/epistemicídios já mencionados. Trata-se da conquista e do genocídio das mulheres que transmitiam, de geração para geração, o conhecimento indo-europeu nos territórios europeus. Essas mulheres dominavam conhecimentos xamânicos de tempos ancestrais. O conhecimento que acumulavam abrangia diferentes áreas, tais como astronomia, biologia, ética etc (GROSFUGUEL, 2016, p. 41).

A caça às bruxas na Baixa Idade Média.

Milhões de mulheres foram queimadas vivas, acusadas de bruxaria, ainda nos primórdios da modernidade. Dadas as suas qualidades de autoridade e liderança, os ataques constituíram uma estratégia de consolidação do patriarcado centrado na cristandade, que também destruía formas autônomas e comunais de relação com a terra (GROSFUGUEL, 2016, p. 42).

Silvia Federici (2019) defende que esta caça às bruxas se intensificou entre 1550 e 1650. A tese da autoria é de a caça às mulheres, em território europeu, relaciona-se à acumulação primitiva durante o início da expansão capitalista na formação de reserva de trabalho para o capitalismo global.

Ao contrário do que ocorreu com o epistemicídio contra as populações indígenas e muçulmanas, quando milhares de livros foram queimados, no caso do genocídio contra as mulheres indo-europeias não houve livros queimados, pois a transmissão do conhecimento acontecia de geração para geração, por meio da tradição oral. Os “livros” eram os corpos das mulheres e, de modo análogo ao que aconteceu com os códices indígenas e com os livros dos muçulmanos, elas foram queimadas vivas (GROSFUGUEL, 2016, p. 42).

5.2 A flor Branca do Baobá

O processo de criação foi sendo tecido entre aulas práticas, reflexões, entrevistas e sonhos soprados. “Oea” é o nome sagrado que me habita, lição de Kaká Wera Jecupé, que

transmite a sabedoria Tupi guarani em relação as vogais sagradas do nome.

Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá- mirim, que comporta o ayvu, estruturando o corpo físico. São sete tons, e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. (JECUPÉ, 1998, p. 32).

“Oea” são as três vogais que dão tom ao meu nome, rObErtA. E a sonoridade dessas vogais unidas me remete ao Oruncó da minha cabeça: Oyá (Epa Heji Oyá) e o feminino que me move e remove em comunhão com a busca pela transmissão das danças de matrizes africanas.

Conforme ensina Kaká Werá: “O” é simbolizado pela espiral anti-horária e minha busca pelos meus ancestrais, vibra o tom do angá-mirim fogo e mora no plexo solar. Os pajés antigos chamavam-no Kuaracymirim, ou seja, Pequeno Sol do Ser. A vibração irradia o sol interior e a dança do sol representa um ritual de purificação.

O: Vibra o tom do angá-mirim fogo e mora no plexo. Os amigos pajés chamavam-no Kuaracymirim, ou seja, pequeno sol do ser. Sua vibração irradia ayvu, e dançar pode purificá-lo.

A: Vibra o tom do angá-mirim ar e mora no coração. Essa vibração faz a união do céu com a terra, ou seja, das partes interna e externa do ser. Seu tom vibra os sentimentos.

E: Vibra na altura da garganta. Ali esse tom faz morada. É a própria expressão da alma atuando na forma de palavra. Essa região é responsável pela liberdade da alma. É a nêe-porã, a fala sagrada do ser (JECUPÉ, 1998, p. 35).

O “E” tem a “onda” como símbolo gráfico e móvel, vibra na altura da garganta, onde esse tom faz sua morada. É a própria expressão da alma atuando na forma da palavra, sendo esta região responsável pela liberdade, é a nêe-porã, a fala sagrada do ser.

Enfim o “A” vibra o tom do angá-mirim “ar” e mora no coração, fazendo a união do céu com a terra, ou seja, das partes interna e externa do ser. Seu tom vibra os sentimentos.

Iniciei a pesquisa usando a metodologia participante, abordada por Paulo Freire (FREIRE, 1981) e Carlos Rodrigues Brandão (BRANDÃO, 1999), que retrata a necessidade de criação de método de pesquisa alternativa, aprendendo a fazê-la melhor através da ação. Assim, a realidade concreta se dá na relação dialética entre objetividade e subjetividade, sendo assim afirmativo dizer que não se pode reduzir determinada cultura a mero objeto de pesquisa. Simplesmente, não há como conhecer a realidade de uma técnica a não ser que a pratique e vivencie.

Ao assumir a expressão estética TEATRO DO OPRIMIDO enquanto método que influenciou o enraizamento do meu CORPO BAOBÁ, definindo minha posição política da 4ª parede.

A eliminação entre palco e plateia permite um fluxo livre entre artistas e expectadores, convidando os observadores a serem protagonistas, a atacarem como sujeitos sociais.

Diálogo horizontal, no qual o protagonismo não seja objeto de caridade da espectadora. Relação entre iguais. Ambiente de troca, um solo fértil para o desenvolvimento do que chamamos (eu e Daniela Amoroso) de solo pesquisa.

Foi após a qualificação que percebi a relação de interdependência entre a luta travada na construção do solo (como fazer sozinha o que eu fazia entre muitos na École des Sables?) e a luta por minha identidade, reconhecimento e desenvolvimento de uma estrutura de tese que me foi apresentada por Bárbara Santos em Raízes e asas: uma teoria da práxis (SANTOS, 2016).

Comecei a visualizar da semente à árvore do Baobá, quais eram as raízes (princípios fundadores, pessoas fundamentais, a própria Germaine Acogny) e a Seiva que me alimentava e possibilitava dar frutos.

Germaine Acogny é a raiz, e como ela mesma afirma no seu documentário IYA TUNDE: “muitos vão atrás de suas raízes, seu sou a raiz” e sementes impactantes que também são Baobás: Rui Moreira, PapeFall, os curingas²⁷ que me permitiram exercer a alteridade e aterrissar, a entender a construção do solo oea, os desafios de dançar.

Cantar meu nome, participar com a voz ativa ecoando sobre a memória cultural nas areias da sala Aloopho foi a manifestação oral do que vem a ser a escrita.

“oea” é o som, a grafia e o desenho onde sintetizo o conhecimento do povo nativo que canta o nome e a vida, honrando os ancestrais que existiam no Brasil antes de mim, em comunhão com a força da memória cultural agregada a cada grão de areia da escola que pulsa no Senegal.

Para o povo indígena, a origem da tribo humana está intimamente ligada à formação da Terra, assim como o tempo está intimamente ligado à formação da humanidade. O tempo organizou o espaço dos ancestrais, do homem, da paisagem, das tribos (JECUPÉ, 1998, p.37).

Na cultura que cantada nas fogueiras do conhecimento, a formação da Terra conecta o coração do Sol, da Lua e das estrelas, assim como diversos movimentos da Técnica Acogny nos conectam com a cosmologia. Dançamos organizando o nosso universo interior.

²⁷ curingas: Rui Moreira; Patrick Acogny.

A formação da Terra está ligada ao coração do Sol, da Lua e das estrelas. Na consciência indígena, tais seres também fazem parte do grande conselho dos ancestrais, de maneira que pertencemos, pela memória e pelo sangue, também à parte descendente. Essa visão é chamada de “cosmologia nativa” (JECUPÉ, 1998, p. 37).

A ideia expandida de ancestralidade veio do pensamento indígena sobre memória cultural, abordado nas obras de Kaká Werá Jecupé, “A Terra dos Mil Povos”, com edição revisada disponível (2020) e “A Águia e o Colibri” (2019), como quem nos apresenta uma verdadeira “filosofia indígena” que pode apresentar uma visão holística e sistêmica, semelhante a filosofia africana, abordada na ancestralidade Tupi-Guarani, as chamadas “trilhas com coração”.

Ancestrais são também conhecidos como trovões criadores, anciões arco-íris ou pássaros guerreiros; as nomeações variam de povo para povo e dependem dos ciclos imemoriais em que se ergueram. Mas, em essência, os quatro principais troncos nativos – Tupy, Aruak, Karib e JÊ-trazem essa definição como parte do que poderíamos chamar de “filosofia indígena”, segundo a qual entre os trovões criadores há os que são encarregados de criar “mundos” e os incumbidos de criar “humanidades”. Fazem parte do poder criador dos ancestrais primeiros o Sol, a Lua, o arco-íris, a terra, a água, o fogo e o ar, regidos por Jakairá, Karai Ru Ete, Tupã, Namandu- estes, por sua vez, colaboram para gestar a tribo humana. Para o povo indígena, a natureza não atua mecanicamente dentro da Mãe Terra (JECUPÉ, 1998, p. 37).

Ampliar o conceito de ancestralidade para além da ideia de antepassados, permitindo que as águas, o fogo, a terra e o ar também possam ser sujeitos ancestrais é ciência, que no passado era eliminada pelo racismo epistemológico.

No passado era difícil compreender o conceito indígena de ancestralidade, mas hoje, com o reconhecimento científico de que o ser humano passou por vários estágios evolutivos até chegar ao homem, talvez seja mais fácil reconhecê-lo.

Houve um tempo em que as tradições do Sol e da Lua foram quebradas(...)

Os dois clãs que se partiram eram mais velhos de espírito e herdavam um grande conhecimento quando seus antepassados habitavam terras anteriores a esta, que foram submergidas pelo ato de Tupã na mudança da estação passada da Terra.

Esses Clãs desenvolveram uma medicina e uma tecnologia intimamente ligadas à Mãe Terra, porém apresentavam divergências entre si. Uma parte, Tupinambá, tinha a ascendência ligada ao Sol e se tornou expansiva. A outra parte, Tupy Guarani, tinha a ascendência ligada a Lua e se tornou mais introspectiva. Os filhos da Lua continuavam o culto à Mãe Terra, pois sabiam-se intimamente parte dela. Os filhos do Sol desejaram se expandir pelos quatro cantos da Terra. Achavam que tinham de civilizar os clãs que eles nomeavam Tapuia, passando a ciência e a tecnologia das

terras que as águas afundaram (JECUPÉ, 1998, p. 39).

Pertencimento, ser parte da Terra, pensar além dos moldes antropocêntricos é compreender que a dança, a arte cênica devem encorajar arte-educadores a se posicionarem como resistência aos pensamentos impostos. Se sou parte da Terra, se o vento me sopra vozes ancestrais, também sou responsável por práticas pedagógicas que reafirmem valores simbólicos indígenas e africanos. O que muda nos processos de criação quando tenho coragem de ser integrada a Terra?

O Eco que me faz insistir em atitudes de preservação e respeito à cosmogonia africana e ameríndia onde estou inserida, também poderá ecoar na mente dos leitores negros, indígenas e não negros.

Busquei ouvir a dor deixada pela hostilidade colonizadora, vozes que clamam pelo exercício da alteridade, nem sempre permitido pelo racionalismo científico, reconhecendo os privilégios, sabendo onde há a fragilidade e vulnerabilidade, até encontrar na ancestralidade o que os mais velhos chamaram de “chave”, o respeito e gratidão pelo coletivo que integra passado-presente e futuro através da ação.

A primeira ação é permitir que se reconheça a necessidade de escuta ativa a dor deixada pela colonização, assim como Grada Kilomba nos fala em Memória da plantação, a colonização é uma ferida aberta.

No Brasil que é Brasis a questão da colonização afeta o universo africano- brasileiro em processo contínuo genocida, etnocida e invisibilizador. Mesmo em 2020, nada blindou os povos originários da crueldade da colonização, as feridas estão cada vez mais escancaradas, em tempos de pandemias que acentuam as diferenças sócio-culturais, deixando abandonados povos historicamente marginalizados.

Meu grito “oea” de reafirmação de existência, foneticamente reverberando “Epa Heji Oea (Oyá)!” (saudação a Yansã, orixá que protege meu Ori), Eparrey! Trabalhando com as energias “animalistas” (cavalo, corvo, serpente) e também com as energias da natureza (corpo baobá, povo-em-pé; as árvores), pesquiso formas de me manter enraizada, ancorada à Terra. Treino giros, espirais em diferentes ritmos, diferentes lugares encontrando caminhos não lineares, diversos daqueles que ousava trilhar.

Imagem 40 – Imagem de Carybé, registro da aula de Daniela Maria Amoroso



Fonte: Autora (2017)

A imagem que moveu a criação, partindo do plano baixo para a verticalidade foi apresentada na aula de Corpo e Criatividade, sendo minha orientadora, Daniela Amoroso motivadora do movimento.

Início deitada, observo que o enraizamento pode se dar através do ventre, das mãos, da cabeça e que não ocorre necessariamente pelo pés. Respiro lento e profundamente, levanto o corpo e a voz:

“Subindo as escadas de Jacó, a procura de Oxalá Encontrei os preto-velhos sentadinhos a trabalhar...
Subindo... (o vento sopra) as escadas de Jacó (o corpo vai sendo insuflado de vida, as mãos enraízam, a cabeça vai se erguendo, trazendo uma nova visão) A procura de Oxalá (a chama viva do fogo da criação me move e me ergue) Encontrei os preto-velhos sentadinhos a trabalhar”

Cântigo que trago em minha memória e que utilizo como potencializador do movimento. O movimento possui a malemolência de travessias que atravessam a escrita, contornam a narrativa e ativa a memória corporal.

A relação com a Terra me afeta como a Técnica Acogny, funciona para harmonizar o corpo, me estimula, a voz de Daniela Amoroso é um impulso “Levanta, sopra seu movimento, pense na imagem que você escolheu...” (Aula que chamo de verdadeiro laboratório de pesquisa).

Passamos por transculturação constante, não há como sair ileso da estratégia de imposição de poder dominante, sendo: “Essas heranças ou traços culturais são entendidos

enquanto elementos estéticos que, de geração em geração e em fluxos de idas e vindas, transformaram-se e continuaram nos corpos (alma e físico) que transitaram e foram gerados na parte brasileira do Atlântico Negro” (AMOROSO, 2009, p. 60).

A dança e o teatro são a expressão estética que reúne diversas linguagens: coreográfica, musical, verbal, visual e sonoras, apresentando um mosaico pluricultural. O corpo como signo de si mesmo, o corpo que fica em pé, o Povo-em pé (Árvores), o movimento de me erguer vai se transformando em uma dança imanente, um fazer teoria com o próprio corpo. Articular o tronco que sai do chão, com a voz que move o barco, o corpo. Mover o pensamento, dialogando com a experiência na escola de areia.

Fazer do chão o terreno de transformações e levante. A areia é um lugar de deslocamento de hierarquias, um lugar movediço, assim como os terreiros, pois sabemos que o patriarcalismo é o fruto podre do colonialismo. Levanta, Mulher! Me erguer mesmo sabendo que o machismo e o racismo são estruturantes, fazendo do corpo feminino linguagem que se organiza através de símbolos.

Protagonizando o meu levante, partindo da ideia de processo criativo vou aproximando a pesquisa da pedagogia de Germaine Acogny: “ATCHA”, que também dialoga com AMOROSO ao correr a roda da dança, assim como Pape Fall cria o Levante através das pedras arremessadas ao mar na Ilha de Gorée.

A areia nos ensina a lidar com a instabilidade, proporcionando um lugar comum, o lugar do encontro, Aloopho, espaço que permite a poética de estar junto em solo africano, A Escola de Areia (École des sables).

Começar a compreender o corpo que está em toda parte, a territorialidade e o poder do gesto de se organizar para partir, levantar para criar através de epistemologias não coloniais, o que me foi incentivado através da prática com danças populares e nos dois estágios docentes, cuja metodologia utilizada pela Doutora Daniela Maria Amoroso envolve a capoeiragem, a ginga e a construção de um saber plural em dança.

As primeiras experiências na composição do solo “oea: a flor branca do Baobá” foram registradas em vídeo, cujo acesso pode ser obtido no canal criado para partilhar os processos de criação que surgiram nessa pesquisa de doutoramento:

<https://youtu.be/fGvwLto1uuE>

A música que eu escolhi para compor o solo de dança oea me deixa sempre muito emotiva, em um verdadeiro estado de CATÁRSE, aciona dentro de mim algum lugar que lava meu corpo de dentro para fora.

Se eu escuto a música 10 vezes, nas dez vezes me emociono profundamente. Como

forma de criar através do sentir. Deixo vir à tona tudo que brota do lugar mais sensível dentro do meu ser.

A voz da alma são lágrimas. Comecei então a usar minhas próprias lágrimas para untar meu Ori. Eram minhas águas interiores que me alimentavam e me ungia.

De cabeça raspada, deitei no chão, toquei com a cabeça no solo do que em metalinguagem corpórea era meu próprio solo, a trajetória do meu pensamento científico que tecia na escrita, a mesma rota de fuga do corpo, o lugar do escape, do tropeço, da saída pela lateral, mesmo que ela fosse de concreto engessado pelas epistemologias dominantes coloniais.

A dança e o agir é/era/será a fissura.

A terra também se move remanejar.

Mover por si só é um ato revolucionário.

Qual a revolução do Baobá?

A primeira memória é de Yopougon, subúrbio de Abidjan, Costa do Marfim, onde morei no fim de 2011 e início de 2012. É coloquialmente conhecida como Yop City de Babi, uma gíria comum usada entre os moradores da maior comuna urbana da Costa de Abidjan (Babi). Yopougon é a única comunidade que abrange os lados norte e sul da região de Ebrié.

Eu lembro das crianças correndo nas ruas do imenso bairro, soltas, livres e eu mal podia sair e voltar para casa sozinha sem me perder.

A música escolhida é cantada em Luo, uma língua do Kenya e fala “A chuva está no seu caminho...”

Música: Kothbiro

Ayub Ogada/ Mbarak Achieng

Hah
 Hahye hahye aye hahye
 BIS
 Om maam na pum injya
 Kothbiro
 Ke luru do ketaa-lha
 Om maam pum injya
 Kothbiro
 Ke luru do ketaa-lha
 Hah
 Hahye hahye aye hahye
 BIS
 Om maam pum injya
 Kothbiro
 Ke luru do ketaa-lha
 Om maam na pum injya
 Kothbiro
 Ke luru do ketaa-lha

Hah
 Hahye hahye hahye
 Hah
 Hahye hahye hahye
 Yah yebi tom nuguee
 Um kuru tili bare made
 Kothbiro
 Kem luru do ketaa-lha

Tradução

A Chuva Está Vindo
 Hah
 Hahye hahye aye hahye
 Auma, você ouve o que eu digo?
 A chuva está no seu caminho
 Nosso retorno para casa de gado.
 Auma, você ouve o que eu digo?
 A chuva está no seu caminho
 Nosso retorno para casa de gado.
 Hah
 Hahye hahye aye hahye
 Auma, você ouve o que eu digo?
 A chuva está no seu caminho
 Nosso retorno para casa de gado.
 Auma, você ouve o que eu digo?
 A chuva está no seu caminho
 Nosso retorno para casa de gado.
 Hah
 Hahye hahye aye hahye
 Hah
 Hahye hahye aye hahye
 Yaye, as crianças
 O que é isso que você pensa que faz?
 A chuva está no seu caminho
 Nosso retorno para casa de gado.

A chuva que sai de nossos olhos não dorme, amor me espera.
 Regue seu coração com boas palavras oea.

A imagem inicial do vídeo é de quando estabeleci um rito de passagem, ao cortar meus cabelos, enquanto declamava a poesia “Privilégio” de um autor goiano, conterrâneo, que faz a reflexão sobre a branquitude enquanto lugar de privilégio.

Privilégio

Eu, dentro desse meu corpo branco, todo revestido em minha classe, ornamentado nos vários salários mínimos que ganho, nunca fui sufocada até a morte por ser branca.
 Enquanto os outros olhavam em silêncio nunca fui seguida ou vigiada pelo segurança da loja de roupas.
 Nunca deixei de ter emprego por causa da cor pálida de minha pele e a polícia não gritou comigo.
 Também não me olharam com olhar de medo apenas por conta do que eu sou. Cabe a mim, dentro de minha imensa ignorância de mulher branca, que olhaem silêncio o

sofrimento daqueles que não vivem meu alienado privilégio, Reconhecer que minha humanidade foi silenciada e minha compaixão não reconhece o legítimo sofrimento daqueles que morrem apenas por serem o q̄es̄o.

Adaptação do poema de Caetano Mondadori

As imagens em que apareço dançando (Imagem 41) em coletivo são referentes ao estágio com as quatro damas da dança africana que realizei em 2018, minha segunda formação na École des Sables.

A filmagem também está disponível no youtube: <https://youtu.be/uJPkwtdtkUQ>, no canal do Institut français de Dakar – Sénégal e na íntegra no <https://youtu.be/357hGeKyBHE>, canal de uma das participantes. Considero muito importante deixar registrado a importância desse trabalho coletivo para a criação de um trabalho de reflexão individual, pois a Escola de areia trabalha com a pedagogia do estar junto, agregando dançarinos de diversas partes do mundo.

Imagem 41 – Instituto Francês de Dakar, em 2018



Stage des Grandes Dames des danses contemporaines d'Afrique
Du 19 février au 3 mars 2018

L'inoubliable stage des Grandes Dames des danses contemporaines d'Afrique s'est tenu du 19 février au 3 mars 2018. Germaine Acogny, Irène Tassembédo, Flora Théfaine et Elsa Wollaston ont proposé des cours intensifs de deux semaines. Venant d'une vingtaine de pays différents, 50 danseurs ont participé à cet atelier. Organisé pour la première fois, ce stage s'est conclu par un spectacle de restitution plein d'émotion à l'Institut français de Dakar, le samedi 3 mars, suivi d'une discussion avec le grand public dans une salle pleine et enthousiaste.



Résidences de Création Artistique
L'ECOLE DES SABLES ACCUEILLE LE DEVELOPPEMENT DE VOTRE
PROJET ARTISTIQUE
DANS UN CADRE EXCEPTIONNEL



**ECOLE
DES
SABLES**

En organisant vos
résidences de
création à l'École des
Sables,
vous soutenez notre
projet artistique et
social.

Situé à Touba Dialaw, village de pêcheurs à 50km au sud de Dakar, le Centre international en Danses Traditionnelles et Contemporaines d'Afrique bénéficie d'un environnement privilégié pour accueillir vos résidences de création. A 200m de superbes belles plages bordées de falaises, le centre domine la lagune, la mer et la savane africaine recouverte de baobabs. Le calme et l'atmosphère qui y règnent sont des atouts indispensables à la parfaite réalisation de vos projets artistiques dans tous les domaines : danse

Fonte: Autura (2018)

A disciplina e planejamento da École des Sables é fundamental para que o processo de criação em dança não seja apenas satisfação pessoal, mas faça parte de uma relação com a comunidade de “sablistes” na qual estou inserida desde 2011.

Compartilho um pouco da semana de trabalho na escola (Imagem 42), a semana de 19 de fevereiro de 2018 a 24 de fevereiro de 2018:

Imagem 42 – Planejamento da semana na École des Sables

Planning de la semaine du 19 au 24 Fevrier							
	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	Samedi	Dimanche
9h30-12h30	9h30-10h30 cérémonie d'ouverture	Cours Irène Tassebedo Salle Aloopho	Cours Elsa Wolliaston Salle Aloopho	Cours Irène Tassebedo Salle Aloopho	Cours Elsa Wolliaston Salle Aloopho	Discussions - échanges entre les grandes dames et les stagiaires	SORTIE GOREE
	10h30-12h30 Cours Elsa Wolliaston Salle Aloopho						
13h00	Déjeuner						
15h30-18h30	15h - 16h Règles de vie à l'EDS	Cours Elsa Wolliaston Salle Henriette	Cours Irène Tassebedo Salle Henriette	Cours Elsa Wolliaston Salle Henriette	Cours Irène Tassebedo Salle Henriette	Repos	
	16h - 18h30 Cours Irène Tassebedo Salle Henriette						
20h-21h	Diner						
21h			Projection film "KASSA KASSA" Film d'Elodie LEFEVRE				
Le dimanche le petit déjeuner est de 8h à 10h/ Sunday breakfast is 8 to 10							

Fonte: Autora (2018)

Na primeira semana, onde se lê “sortie Goree” já produzimos o trabalho com Pape Fall, nas imersões e aulas eu trabalho de forma concomitante escrita, o solo “oea”, o trabalho com Pape Fall e a própria prática com as quatro damas da dança africana.

Por certo, produções e posicionamentos como esse, além de encontrarem caminhos de ressarcir vozes secularmente inaudíveis até a publicação, advertem equívocos analíticos da sociedade civil e Estado toda vez que a mulher é tomada de modo universal. Diga-se de passagem, iniquidades de gênero nunca atingiram mulheres em intensidades e frequências análogas. Gênero inscreve o corpo racializado. Entretanto, enfoques socialistas encurtados à cantilena de classe negaram humanidades africanas, além do fato de negras serem mulheres e estupros coloniais terem-nas transformado em produtoras e reprodutoras de vidas expropriadas no trabalho de parto, e seus filhos em mercadorias as quais, elas, em tese, mães, não tinham direito à propriedade. É fetiche epistemicida omitirmos clivagens racistas,

sexistas e cisheteronomativas estruturadas pelo Ocidente Cristão (AKOTIRENE, 2019, p. 28).

A influência das quatro damas da dança africana no meu trabalho foi tamanha que, ao contrário do raciocínio ocidental, firma a ideia das mulheres negras como abolicionistas e representação da verdadeira resiliência política, Elsa, Irene, Germaine e Flora mostram mulheres responsáveis em orientar discursos corporais de libertação e consciência.

Sem dúvida, mulheres negras foram marinheiras das primeiras viagens transatlânticas trafegando identidades políticas reclamantes da diversidade, sem distinção entre naufrágio e sufrágio pela liberdade dos negros escravizados e contra opressões globais (AKOTIRENE, 2019, p. 31).

Influência plural que continuou a permear a tecedura através de Inacyra Falcão, Amélia Conrado, Dona Dalva e Leda Maria Martins, mulheres negras que trabalham com dança e arte sob uma perspectiva afroreferenciada. Segui trabalhando a teoria e a prática nas aulas de Dança de Africanidade, componente obrigatório no Doutorado em Dança da Universidade Federal da Bahia (2019, segundo semestre).

“O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua autoestima, sua plenitude, além dos modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação: copiar modelos é negar a criação” (SANTOS, 2019, p. 49). Criar raízes, fincar e expandir para crescer e deixar a seiva da ancestralidade fluir, no Corpo-Baobá, cujas raízes são Germaine Acogny. Enraizamento, a gravidade de estar presentes no solo onde conhecimentos e saberes se movimentam.

5.3 O movimento dos Baobás

Experimentei o movimento dos Baobás em diferentes espaços: Escola de Dança da UFBA, Santiago do Iguape, no formato online, nas areias da praia da Paciência, Boa Viagem, Morro de São Paulo e no festival VIVADANÇA.

Vislumbrei o movimento dos Baobás em diferentes corpos amadores, curiosos, profissionais de dança, músicos, religiosos, céticos e fui criando um material de captação que depois me permitisse revisitar os movimentos.

Um Baobá não cresce na sombra de outro, assim como as pessoas, mesmo trabalhando em coletividade e formando uma imensa floresta, não crescem sem antes serem íntegras e completas. O coletivo se suplementa e permite que cada Baobá possa florir, ramificar e enraizar no solo que melhor o nutre.

Não se pode descartar a possibilidade de um Baobá “não vingar”, de ter um crescimento limitado ou secar por diversos fatores externos. É preciso deixar o solo fértil para o fracasso e permitir que algo não dê certo. Isso também é pesquisa.

O Baobá representa resiliência, porque se trata de epistemologias não cartesianas, fundamentadas em cosmogonias e filosofias africanas que em um processo histórico de colonização resiste a perversidade do racismo e do etnocídio. O Baobá floresce em um ambiente hostil, burlando e rachando o racismo epistemológico.

Durante o doutoramento passei por múltiplos ataques a epistemologia desenvolvida. As próprias formas impostas pelas normas da ABNT e burocracias acadêmicas podava muito o Baobá. A árvore ancestral não cabia no papel. O sumárvore não poderia brotar sem ararem a trator os subitens que dividem um trabalho acadêmico. A supremacia branca e o eurocentrismo agiam como os agrotóxicos na jardinagem que eu insistia em manter. Questionamentos sobre a metodologia, registro de experiência e outras brigas de poder muitas vezes deixaram a folhagem descolorida e galhos secos.

O Racismo Epistemológico apagou meu nome de diversos congressos, aberturas de eventos e trabalhos coletivos. Simplesmente eu não existia e única justificativa é que eu pesquiso África e não tenho afinidade com o olhar do colonizador sobre o continente. O mundo acadêmico não vê com bons olhos a branquitude crítica, preferem chamar de aliados os brancos com síndrome de salvador, engajados em um pacto narcísico de duplo aproveitamento de privilégios.

Quantas vezes preparei o terreno, ensinei minha caminhada, adubei e doei meu universo afetivo e vi o Baobá crescer, nascer e ter visibilidade com o apagamento de meu

trabalho, muitas vezes sendo creditado a homens, forçando o silenciamento de minha autoria.

Em todos os processos de registro e ocupação de espaços briguei pela minha existência, talvez por isso a escrita aguerrida muitas vezes seja um grito.

Não se sussurra violências. É fundamental escancarar a perversidade do racismo e as artimanhas de apagamento de mulheres escritoras.

A tradução da obra de Germaine Acogny é a luta pela visibilidade de epistemologias escritas por mulheres, pois com a publicação da obra, agora quem traduziu o livro e não a citou estará exposto como lenhador, que construiu o machado com o tronco Baobá. Essa é uma pesquisa confronto, não tenho intenção de agradar políticos e ser ovacionada e sim trazer à tona, a superfície a dificuldade que é efetivar pensamentos contra hegemônicos.

A pluralidade e heterogeneidade do continente africano é a fertilidade do solo. Senegal tem pensamentos e filosofias sobre negritude, porém é preciso registrar que não há unanimidades e sim divergências. Pensadores se contradizem. A África dialogicamente ferve em dissenso e essa pesquisa não pretende uniformizar e muito menos trazer conforto. Escolho o dissenso, a crítica e as palavras quentes como aquelas que sopram FANON, MBEMBE e GARVEY. É resiliência permitir ser confrontado, reprovado e contradito. Quero entender por que países de um mesmo continente trazem tantas areias coloridas para eu dançar.

O Etnocídio uniformiza, mata a diversidade, não permite a floresta ficar em pé, agi como o desmatamento e o que resta é madeira morta para construir mesas onde se sentam intelectuais europeus.

A riqueza do continente africano está nas múltiplas linguagens, diferentes epistemologias e contradições. E para se pesquisar África é preciso se enraizar profundamente, como o Baobá e expandir galhos e ramos em diferentes direções.

É preciso saber doar. O Baobá não negará sua sombra nem mesmo ao lenhador.

Imagem 43 – O Movimento dos Baobás, escola de Dança da UFBA



Fonte: Autora (2018)

Influência plural que continuou a permear a tecedura através de Inaicyra Falcão, Amélia Conrado, Dona Dalva e Leda Maria Martins, mulheres negras que trabalham com dança e arte sob uma perspectiva afroreferenciada. Segui trabalhando a teoria e a prática nas aulas de Dança de Africanidade, componente obrigatório no Doutorado em Dança da Universidade Federal da Bahia (2019, segundo semestre).

Assim como as duas vivências na escola de areia me proporcionaram experienciar epistemologias afrocentradas, o corpo do mato (Imagem 44) reposicionou tais conhecimentos, mediando o caminhar das árvores, na experiência Ara Okô, que possibilitou a relação com o ambiente externo, com a música orgânica e com os diferentes membros que participam das aulas.

Imagem 44 – Aulas de Dança e Africanidades, experiências com Ara Okô – corpo do mato



Fonte: Guiovan Clementino de Oliveira (2019)

Diálogos dinâmicos com as diferentes autobiografias gerou o registro acima, demonstrando a beleza e potência de cada corpo como expressão individual em um coletivo. Estar com pessoas diferentes permite o exercício da alteridade, a prática do respeito e o exercício de escuta criativa, que se difere de passividade e comodidade.

Eu observo o outro, percebo, sinto, porém não me anulo, não aniquilo a potência que há em minha memória, nas “encruzilhadas epistêmicas” (SANTOS, 2019) de encontros e desencontros transatlânticos. As experiências corporais nos deslocam da ideia de monopólio do conhecimento, rompendo com a ideia capitalista de propriedade, partindo para a partilha e oferta do que há de melhor em cada ser, gerando observações que vão além de comparações e discursos de ódio inflamados pelo dualismo cartesiano.

Aquilombando o conhecimento, como fizeram os povos em diáspora em parceria com os povos ameríndios que conheciam o território e as opressões da colonização. Aprendizado que acabei sendo tutora no Edital PROPCI/UFBA 01/2015-PIBIC e PIBIC/AF, que me propiciou a convivência com a comunidade quilombola de Santiago do Iguape (Distrito de Cachoeira/Recôncavo Baiano), onde residi por um ano. Entre rodas de samba do miudinho e banhos de maré, compreendi que as danças populares brasileiras e as danças de matrizes africanas resistem ao etnocídio, sem perderem a beleza do encontro das águas.

Luana Lordelo e Thaise Reis (alunas contempladas pela bolsa do edital) me ensinaram sobre processos criativos, mostrando a mim que é possível pesquisar sem competir, andar de mãos dadas sem hierarquia imposta por títulos acadêmicos, através da escolha de caminhos metodológicos do aprender fazendo.

A importância desse trabalho de campo na Rota da Liberdade, a Rota das fazedoras de dendê no pilão confirma a “trança de pessoas” (SANTOS, 2019) que compõem o Corpo-Baobá. Para estar em pé, como o “povo-em-pé” (as árvores) eu busco a força da floresta, que simboliza o coletivo. Aprendi com as graduandas, com o povo quilombola, com milhares de pessoas que nunca frequentaram o meio universitário. Nunca aprendi nada sozinha.

A concepção de que o corpo negro e/ou indígena é um gerador de conhecimentos ancestrais no ato da produção de presença deve ser compreendida como uma ação afirmativa contra o colonialismo e suas políticas epistemicidas, difundidas por uma hegemonia pedagógica eurocentrada que durante séculos dita os paradigmas para se pensar e produzir presença no campo das artes da cena na América Latina (SANTOS, 2019).

Como mulher latino-americana, colonizada, também sangro as feridas da colonização, também almejo a saúde física e mental para seguir adiante. Os povos que foram colonizados já lutam há milhares de anos, muitos não admitem o argumento da Europa de superioridade. Os europeus mataram, saquearam, estupraram e se apropriaram com a justificativa de uma missão de “civilização” de povos ditos primitivos. Como eles conceberam essa missão? Como executaram? Eles segregaram, incentivaram o ódio entre povos, separaram mães de filhos, objetificaram a mulher e se autodefiniram detentores do conhecimento.

A flor Branca do Baobá apresenta abordagens de branquitude. Falar de branquitude é um exercício que exige profunda alteridade, dedicando-se ao estudo da realidade racial, cultural, histórica e política brasileira e africana.

Antes de engajar na voz ativa e participante, como nos apresenta FANON (Pele Negra, Máscaras Brancas) é preciso “se livrar de vozes ancestrais”

Essa desalienação não consiste em ignorar e deslegitimar a ancestralidade que é apresentada quando falamos da seiva que conecta a raiz aos frutos, folhas e ramificações, mas é preciso distanciar do anseio de comparar, criar relações de superioridade e inferioridade, que apenas aumentam o apartheid social em que já estruturalmente estamos imersos.

Sabendo ser esse um momento tenso de debates jurídicos, políticos e acadêmicos, onde fraudes aos sistemas de cotas são expostas contrariando a implementação de experiências concretas de ações afirmativas, falar de branquitude e reconhecer o privilégio branco demonstra a postura político que escolho adotar, enquanto pesquisadora engajada em

não utilizar a negritude como objeto de pesquisa e sim como sujeito da mesma.

Estudar a história e a cultura africanas em relação raciais no Brasil e na diáspora exige comprometimento com o cenário onde se está inserido, sendo a cidade de Salvador muito especial no tocante a discussões sobre racismo estrutural, lugar de fala e representatividade.

Há que se mexer no orgulho, na vaidade, no sentimento denso de ser aceito, assumindo a agressividade racial branca, que imprime marcas negativas em todas as pessoas, abalando os processos identitários.

Adoto uma postura antirracista, para contrapor ao racismo assumo meu lugar de fala: a branquitude.

Sabendo que branquitude não é um sujeito, mas uma estrutura de poder, com nuances, estratégias e práticas, acreditando no potencial emancipatório do conhecimento. Amplio o olhar de identidade, saindo das caixas fechadas e rotuladas que impedem a desalienação aclamada por Fanon, com o sentimento de que não quero compor o quadro de tokenismo, sendo a “branca de estimação”.

Branquitude nem sempre está relacionada apenas a cor da pele, ou seja, a ordem biológica, podendo sua estrutura opressora servir de máscara branca a muitos corpos negros em busca de sobrevivência, na faceta de que muitas vezes o oprimido se transforma no opressor, necessitando de uma pedagogia de urgência e emergência, como a de Paulo Freire, que liberta, gera autonomia e desfaz círculos viciosos de opressão e sujeição.

Talvez seja necessário para mostrar essa diversidade contextual, considerar alguns fatores tidos como componentes essenciais na construção de uma identidade ou de uma personalidade coletiva, a saber: o fator histórico, o fator linguístico e o fator psicológico. A identidade cultural perfeita corresponderia à presença simultânea desses três componentes no grupo ou no indivíduo (MUNANGA, 2004, p.12).

Para entender identidade cultural é necessário compreender as transições, as combinações específicas, pois um fator interage enquanto outro pode ter efeito nulo ou extremamente fraco. Muitos lugares perderam sua língua materna na diáspora, como o caso das milhares de línguas que o Brasil deixou de falar em detrimento da língua Portuguesa.

O fator histórico parece o mais importante, na medida em que constitui o cimento cultural que une os elementos diversos de um povo através do sentimento de continuidade histórica vivido pelo conjunto de sua coletividade. O essencial para cada povo é reencontrar o fio condutor que o liga a seu passado ancestral o mais longínquo possível. A consciência Histórica, pelo sentimento de coesão que ela cria, constitui uma relação de segurança a mais certa e a mais sólida para o povo (MUNANGA, 2004, p.12).

O fator histórico tem tamanha relevância, que o colonizador utilizava exatamente essa estratégia para eliminar um povo, através da destruição da memória coletiva dos escravizados, na forma de etnocídio, como denuncia Germaine Acogny no espetáculo Fagala.

No Brasil, a consciência histórica da diáspora está enraizada e acentuada nas comunidades religiosas, como os terreiros, que refletem a pluralidade do continente africano. No Senegal, especificamente onde se localiza a École des Sables, em Toubab Dialaw, a comunidade muçulmana reflete a consciência religiosa e histórica local, principalmente durante o Ramadan, período em que os muçulmanos realizam jejum intermitente e ritos próprios.

Quanto ao fator linguístico, pude vivenciar a língua francesa sendo falada enquanto outras línguas coexistem com tamanha força, que primeiro aprendi wolof, para depois compreender melhor o francês, assim como nos terreiros existe uma linguagem simbólica e esotérica que faz a comunicação entre humanos e Orixás, também sendo um fator de identidade.

A pluralidade de contexto faz com que os conceitos de branquitude e negritude devam ser analisados em cada junção específica de fatores, sendo que Munanga (2004, p. 13) fala da “solidariedade” como elemento que reforça a identidade de um grupo, mas “pode também haver manipulação da consciência identitária por uma ideologia dominante quando considera a busca da identidade como um desejo separatista”, sendo que muitos movimentos políticos usam a folclorização para confundir militantes e estudiosos.

No atual contexto, uma verdadeira crise identitária emerge e muitos grupos oprimidos oscilam entre consciência de classe e a de raça.

Voltando à questão da pluralidade de contextos, a confusão persiste quando estudiosos e militantes falam de construção da identidade negra. De que identidades e trata? Dessa identidade mítico-religiosa conservada nos terreiros religiosos? (...) Ou da identidade política de uma “raça” afastada de sua participação política na sociedade que ajudou a construir? Esta última, ainda em formação, que caracteriza a tomada de consciência da jovem elite negra politicamente mobilizada, me parece a mais problemática de todas. Nela se misturam os critérios ideológicos, culturais e raciais. Nesse caso, a situação do mestiço fica mais crítica ainda pela ambivalência racial e cultural da qual ele participa, e sua opção fica geralmente baseada em critérios ideológicos (MUNANGA, 2004, p. 13).

É preciso compreender que nem todos os corpos negros vivem plenamente os valores culturais negros e muitos deles almejam a liberdade em buscar sua afirmação através de valores diversos, que não apenas os identitários. O conceito de identidade

recobre uma realidade muito mais complexa do que se reflete em questões de pele, arrematando muitos fatores históricos, linguísticos, culturais, psicológicos e ideológicos.

Os quatro genocídios/epistemicídios apontados fazem emergir a criação do poder racial e patriarcal e as estruturas epistêmicas em escala mundial emaranhadas com o processo da acumulação global capitalista.

Quando, no século XVI, Descartes escreveu “penso, logo existo”, em Amsterdã, no “senso comum” de seu tempo, o “EU” não poderia ser um africano, um indígena, um muçulmano, um judeu ou uma mulher (ocidental ou não ocidental). Todos estes sujeitos eram considerados “inferiores” ao longo da estrutura de poder global, racial e patriarcal e seu conhecimento considerado inferior, resultando nos quatro genocídios/epistemicídios do século XVI (GROSGUÉL, 2016, p. 43).

A supremacia do “Homem ocidental” impossibilitava a mulher de produzir conhecimento, porque apenas ele possuía o “epistema” superior: o homem ocidental.

Colonização do ser tem como projeto a supremacia masculina e uma visão antropológica racista de Kant.

As universidades ocidentalizadas, desde o início, internalizaram as estruturas racistas/sexistas criadas pelos quatro genocídios/epistemicídios do século XVI. Essas estruturas eurocêntricas de conhecimento se tornaram consensuais. Considera-se normal haver homens ocidentais de cinco países que produzem o cânone de todas as disciplinas daquela universidade. Não há um escândalo nisso, é tudo um reflexo da naturalização das estruturas epistêmicas racistas/sexistas de conhecimento que imperam no mundo moderno e colonial (GROSGUÉL, 2016, p. 43).

Dussel propõe a transmodernidade como projeto para dar conta do processo incompleto de decolonização.

“O ‘trans’ quer dizer ‘além’. Mas o que quer dizer ir além da modernidade eurocêntrica?” (GROSGUÉL, 2016, p. 44).

Entretanto, isto não significa que cada tradição está contida, em um sentido absoluto, e que não há uma saída da epistemologia ocidental. Ainda existem perspectivas epistêmicas não ocidentais, que guardam uma exterioridade relativa da modernidade eurocêntrica. Elas foram afetadas pelo genocídio/epistemicídio, mas não foram completamente destruídas. E esta exterioridade relativa que, de acordo com Enrique Dussel, propicia esperança e possibilidade de um mundo transmoderno: “um mundo onde muitos são possíveis”, para usar o slogan zapatista (GROSGUÉL, 2016, p. 44).

A existência de diversidade epistêmica garante o potencial para os esforços de decolonização e de “despatrialização”, que não mais estão centrados nas epistemologias e

visão de mundo eurocêntricas.

Ademais, a transmodernidade pede por diálogos interfilosóficos para produzir a pluralidade de sentidos, onde o novo universo também é plural. Entretanto, a transmodernidade não é, de modo algum, equivalente a uma celebração liberal e multiculturalista da diversidade epistêmica do mundo, onde as estruturas de poder permanecem intactas. A transmodernidade é um reconhecimento da diversidade epistêmica sem o relativismo epistêmico (...). Ao contrário, a transmodernidade reconhece a necessidade de um projeto global compartilhado contra o capitalismo, o patriarcado, o imperialismo e o colonialismo (...). A transmodernidade clama por uma pluralidade de soluções, onde “muitos decidem por muitos”. (GROSFOGUEL, 2016, p. 46).

“Pluridiversidades coloniais”

Se os projetos modernos eurocêntricos, racistas e sexistas de Kant e Humbolt tornaram-se a fundação epistemológica delas desde o século XVIII, como resultado de 300 anos de genocídio/epistemicídio no mundo, a transmodernidade de Enrique Dussel constitui a nova fundação epistêmica para a pluri-versidade decolonial, cuja produção de conhecimento deve estar a serviço de um mundo para além do “sistema-mundo-capitalista” patriarcal, eurocêntrico, cristão, moderno e colonialista (GROSFOGUEL, 2016, p. 46).

Um Baobá resiste, assim como Germaine Acogny nos fala de como superou dificuldades com a dança. Através da minha vivência e experiência criei uma sequência de movimentos chamada “O Movimento dos Baobás”, que comecei a experienciar no grupo de pesquisa Umbigada, coordenado por Daniela Maria Amoroso, sendo que um dos relatos feito por Georgiana me tocou muito:

Um grão de areia da África e a farinha do baobá na boca
 Roberta, os fios são muitos e nosso fio também tem a sua importância. Sinto que sua presença, assim como sua dança, já vinha ecoando por entre meus caminhos e, depois do suor que se escorreu no Teatro do Movimento, tudo ecoa no vai e vem das ondas. Antes da sua aula, você me presenteou na defesa. E, naquele dia que fomos ao mercado São Joaquim, após um almoço de conversa, me senti próxima a você. Nós no ponto de ônibus e o macho que desrespeitou a moça passante e nós duas revidamos, ele ficou inconformado e revoltadíssimo, e nós mais ainda!
 Meses depois da sua vivência, eu visitei seus sonhos e compreendi que sua prática de dança foi energia vital para o corpo e equilíbrio do campo áurico. Essa semana, Roberta, assisti a um vídeo da École de Sables e tudo se renovou novamente. Senti ainda um desejo de ir para o Senegal dançar na areia, um desejo inquietante que se assemelhou a minha querência de estudar da Escola de Dança de UFBA há alguns anos, e, querência quando vem assim, se materializa.
 Na sua vivência de dança, em conjunto com toda a programação da III jornada de Estudos do Grupo Umbigada, acessei um estado de reconhecimento de mim mesma. Foi um mergulho Baobá de sábia compreensão das potências em dançar em conjunto. A presença do tambor com os fortes e rítmicas batidas, sinto que acolhem e elevam nossa vontade de dança. Desbloqueio com ajuda e permissão do tambor. A permissão pessoal para a dança. Eu permito a mim mesma a permitir minha dança com o tambor. Ele abre meus caminhos para o desconhecido. Ele abre um canal.

Tarefa difícil ser permissiva. Processo de desconstrução. Músculos duros. Cabeça zozna. Trata-se também do amaciar do inconsciente euro-racional com o pé no tambor, meu pé e minha pele branca na Bahia. Minha tarefa mais difícil.

A história do Baobá, a onda sagrada que vem da batida; também me reconheci como árvore e foi de um folhear que me ajudou no desfrute da dança. O desfrute da própria dança é como saber cozinhar.

Dessa maneira, sinto que a materialização de tantos processos de pesquisa na forma de conhecimento em movimento, é afetuoso. Primeiro porque não tratamos nossas pesquisas como um conhecimento chapado, restrito ao escrito chapado: nossa matéria-conhecimento tem volume, tem velocidade e textura, assim como cor e contexto. E nós, mulheres, que sabemos das terras em que pisamos, dançamos, e pra mim, mais que tudo, isso é princípio pro-fun-do de auto-conhecimento.

Os movimentos do Baobá trabalham o enraizamento dos pés no solo, através da percepção de Germaine Acogny, que torce e retorce as linhas e linearidades “quadradas” do academicismo e da dança clássica, criando um tronco multireferenciado em vez de um engessado nos modelos e padrões de corpos europeus.

Imagem 45 – Aula de Germaine Acogny: as quatro damas da dança africana



Fonte: École des Sables (2018)

Os braços são como galhos e os dedos pequenos ramos cheios de folhas, vivos, presentes no movimento executado. Mãos que expressam e pés que enraízam, em harmonia com tronco que pode ondular e se mover em todas as direções, inclusive podendo se curvar e criar na coluna vertebral movimentos ondulatórios e ritmados, em comunhão com os movimentos da pélvis e da bacia. Retorcer e rebolar e embolar os conceitos que outrora

julgamos tão estáticos e rígidos. O pensamento “não-linear”, o fluxo do movimento rítmico e espiralado das memórias ancestrais com a música orgânica em diálogo racional com o dançarino.

Imagem 46 – Umbigada: O movimento dos Baobás, na Mata da Escola de Dança



Fonte: Autora (2019)

Em todo continente africano a colonização teve efeito avassalador, a dita “colonização europeia”, que também devastou o continente americano.

Atingidos pelas armas, e mais ainda pelas epidemias e por políticas de sujeição e transformação que afetavam os mínimos aspectos de suas vidas, os povos indígenas trataram de criar sentido em meio à devastação. Nas primeiras décadas do século XVIII, índios norte-americanos comparavam a uma demolição aquilo que os missionários jesuítas viam como “transformação de suas vidas pagãs e bárbaras em uma vida civilizada e cristã” (GRUZINSKI, 2003, p. 9).

Ao tratarmos de uma pedagogia africana, ou seja, umas pedagogias africanas – pois o continente é heterogêneo e plural –, é fundamental discutir a estrutura epistêmica do mundo moderno em relação aos quatro genocídios/epistemicídios do XV (1450 – 1650).

Trabalhando com as energias “animalistas”, me surgem sempre as energias femininas (animal de poder: cisne negro) e a espiral sagrada (giros). Treino giros, espirais em diferentes ritmos e planos, pensamentos rodopiam e eu danço para me ancorar em minha pesquisa.

Imagem 47 – Germaine Acogny



Fonte: École des Sables (2018)

Poesias seriam movimentos?

Cisne negro
O poder da Mulher Negra
Germaine Acogny
Ia...nome sagrado
Penetrando no espaço sagrado
Tocando o futuro
Ainda por acontecer
Trazendo a graça da dança
A espiral e o fluxo
Acordando corpos

5.4 Festival VIVADANÇA

A vivência do Movimento dos Baobás foi realizada durante todo o doutoramento: na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, sem seu teatro experimental; no quilombo de Santiago de Iguape, localizado no Recôncavo Baiano, no município de Cachoeira, no Seminário SerNegra, no IFBA; nas areias da praia de Boa Viagem, Ondina, Porto da Barra, Buracão, Paciência e Itapuã.

Experimentei o movimento dos Baobás em Morro de São Paulo, Senegal, Brasil e na floresta, apresentei um documentário Corpo Baobá no Congresso da UFBA²⁸ (Imagem 48), com a orientadora Daniele Maria Amoroso, onde o mover se fez na areia, nas águas e nas palavras.

Imagem 48 – Capa do vídeo apresentado no Congresso, disponível no canal do YouTube



Fonte: YouTube TV UFBA (2021)

Já na tecedura final desta tese, fiz o movimento dos Baobás no Festival Internacional de Dança: o VIVADANÇA, como lançamento do livro (Imagens 49 e 50), juntamente com mamah Germaine Acogny.

²⁸ Link do documentário: <https://youtu.be/Ilk8VNGBwYg>

Imagem 49 – Material de divulgação do VIVADANÇA com destaque para a oficina Baobá



Fonte: VIVADANÇA (2022)

Imagem 50 – Material de divulgação do lançamento do livro traduzido de Germaine Acogny



Fonte: VIVADANÇA (2022); Giostri (2022)

O teatro Vila Velha possibilitou o aquilombamento e reflorestamento das ideias e os depoimentos dos participantes (preservei o nome por ética e respeito²⁹) me tocaram profundamente, por apresentar algo em comum: histórias de vida transpassadas por violência física, simbólica, psicológica e espiritual.

Imagem 51 – O início da oficina no VIVADANÇA



Fonte: Raquel Franco - Labfoto (2022)

²⁹ Usei o nome Baobá para cada pessoa, no sentido de preservar a identidade

Imagem 52 – O desenvolvimento da oficina no VIVADANÇA



Fonte: Raquel Franco - Labfoto (2022)

A Baobá que deu seu primeiro depoimento trabalha com crianças, fisioterapeuta e se considera uma mulher intuitiva. Relatou que se aproximou da vivência, porque se aproxima de lugares de dança aberto a amadores e que acredita ser possível romper com os ciclos de violência na infância através da arte. Estava lendo sobre o lançamento do livro e chegou até o Instagram @movimentodosbaobas e sentiu que as redes sociais eram um lugar benéfico de conexão. Suas impressões e expectativas ultrapassaram a primeira ideia que tinha. Sentiu liberação, fogo interior, potência e acolhimento.

A segunda Baobá entrou na sala com uma camiseta escrito “O afeto é revolucionário” e desabafou sobre a invisibilidade, violência e exclusão que sofreu após ser mãe. Possui formação em dança e seu filho tem 4 anos. Afirmou que sempre foi artista da cena e que a maternidade fez muitas pessoas excluírem o seu trabalho de programações e apresentações. A palavra que define seu momento é solidão e muita necessidade de trabalhar, o que a levou para o ensino público. Sente que as mães parecem ter prazo de validade no mundo da arte e que é realizada uma política cruel e perversa do descarte.

O Baobá que fala a seguir relata muita violência sofrida na família, na escola de dança da UFBA e em diversos espaços por ser homossexual. Lutou muito para estar de volta ao universo da dança e se sente humilhado e excluído por ser “pardo”. Nunca é negro o suficiente e também não se encaixa nos padrões de branquitude. Tentou suicídio e achava que relatar isso era proibido como se o silêncio fosse protegê-lo da vontade de morrer. Teve o primeiro beijo forçado, trancado em um quarto com uma menina, porque a família cristã acreditava na “cura gay”. A dança e o teatro possibilitam que o foco não fique na dor e sim na autoexpressão. Trabalhou sete anos com teatro infantil e está retornando, após a pandemia, à escola de dança da Universidade Federal da Bahia, com muito resiliência e dificuldade. Sentiu durante a oficina que algo se revelava e que quando eu afirmei que ele era uma pessoa que havia lutado muito para estar presente que a dança realmente comunica. Durante a pandemia foi preciso assumir o lugar de sua matriarca e cuidar, pois passou por uma cirurgia e o principal motivo para ir até a vivência foi a gratuidade. Achou acessível.

A Baobá que falou a seguir relata que seu nome é egípcio e que vive a dança profissionalmente e que mesmo sendo excluída de alguns espaços, sabe que os títulos e diplomas adquiridos ninguém poderá retirar. Dança sempre sorrindo e demonstra muita alegria. Teve total apoio familiar e a palavra que define a vivência é realização (“me sinto realizada!”). Trabalhou com mediação cultural e gosta de interagir e caminhar por vários vieses.

A Baobá que segue, uma mulher negra, apresenta grande elegância ao se mover e me

lembra muito mamah Germaine Acogny. Estou oito anos de Balé Clássico em um sistema muito rigoroso de regras e sempre desejou conciliar tempo com comunicação. Suas mãos falam. Durante a prática seu corpo se move com força e leveza.

Na turma tivemos uma Baobá cantora, musicista, trabalhou em bandas, em projetos e também sente que conciliar maternagem e vida artística seja quase um milagre. “Meu nome e sobrenome é cansada”. Estou sempre exausta, me sinto muito, muito cansada, porém durante as aulas abre os braços e canta “Baobá ... Baobá” e uma vibração reverbera na sala. Sentiu liberdade, equilíbrio, harmonia e vontade de voltar a cantar nos palcos.

O Baobá de branco, contra-egun e recém iniciado no Candomblé relata sobre masculinidades negras e como é ser um homem negro no sul do país. Afirma que Salvador foi muito hostil e que buscou ancorar sua ancestralidade porque almeja permanecer aqui na cidade após defender o mestrado.

O último relato Baobá é de uma semente impactante que acompanha meu trabalho há meia década e que foi criado por uma mãe solo e sofreu um processo de militarização. Sempre estudou em Escola Pública e muitas vezes foi excluído de espaços e possibilidades, por ser pobre ganhou uma bolsa para fazer balé clássico, mas abandonou porque o material era caro e não tinha recursos financeiros sem mesmo para a mobilidade. “Ser uma criança viada” sempre foi um agravante para as violências. Hoje seu sonho se realiza como educador que acolhe crianças negras.

Ao final dos relatos nos abraçamos e cantamos.

“Eu vou te contar uma história

Agora atenção

Que começa aqui no meio

Na palma da minha mão

Bem no meio tem uma linha

Ligada ao coração

Que sabia dessa história

Antes mesmo da canção

Dá tua mão

Dá tua mão”

Imagem 53 – Encerramento da oficina no VIVADANÇA



Fonte: Raquel Franco - Labfoto (2022)

Para que fique entendido a importância do Festival VIVADANÇA e, especialmente nesta edição a participação do Movimento dos Baobás, realizei uma entrevista com a responsável pelo festival Cristina Amado de Castro.

- Quando surgiu o Vivadança e como se consolidou sua primeira edição?

Criei o Vivadança Festival Internacional em 2007, inicialmente para ser uma programação especial do Teatro Vila Velha. A ideia veio após, receber, pelo meu trabalho coreográfico, o prêmio UNESCO - Prize for the Promotion of the Arts e tive a oportunidade de conhecer o CID – Centro Internacional da Dança, em Paris/França. A equipe do CID me incentivou a promover aqui na Bahia alguma atividade no dia internacional da dança, 29 de abril, como parte de uma grande celebração e ato político mundial em prol da linguagem.

Trouxe a ideia que foi bem recebida pelo Teatro Vila Velha, um espaço cultural independente criado em Salvador por um grupo de artistas em 1964, hoje patrimônio do

cultural do Brasil reconhecido pelo Ministério da Cultura (www.festivalvivadanca.com.br) . No teatro Vila Velha na ocasião dirigia a Cia Vivadança, e atuava como coreógrafa permanente. Criei para o teatro a companhia Viladança em 1998 e nela um vasto repertório de espetáculos e turnês pelo Brasil e exterior. (www.nucleoviladanca.com.br) .

Atualmente no Teatro Vila Velha sou responsável pela organização da área de dança, o Núcleo Viladança, e também pela área de planejamento de projetos e sustentabilidade, além de colaborar com o diretor Marcio Meirelles criando coreografias para seus espetáculos teatrais.

O embrião do festival Vivadança, partiu do pensamento e planejamento de uma programação específica para o teatro que chamava-se Mês da dança no Vila, no mês de abril, e tinha como programação meus espetáculos e espetáculos de artistas locais. Durante os 14 anos seguintes fiz novas articulações promovendo a programação e trazendo atividades de formação e palestras, mostras, prêmios, networking, batalha de break, residências, exposições em novos espaços e novas cidades do Brasil, conexão com artistas internacionais e fidelização de diferentes plateias entorno de uma programação centrada na diversidade e no coletivo.

- Por que o nome Vivadança?

O nome Vivadança veio da ideia de uma programação aberta a novas possibilidades, viva e vibrante.

- Em quais edições a África está presente?

Desde 2012 a África esteve presente na minha curadoria. O primeiro africano a se apresentar no palco do teatro Vila Velha dentro da programação do Vivadança foi o artista de Burkina Faso, Ahmed Soura com o solo “em opposition avec moi”. Ahmed foi ganhador do primeiro lugar no festival International Solo Tanz Theater Festival em Stuttgart/Alemanha, festival parceiro do Vivadança. Juntos a 11 anos, o Vivadança e o Solo Tanz já promoveram a vinda de 45 solistas internacionais todos conhecendo pela primeira vez o Brasil e muitos a América do Sul.

Desde 2012 até hoje a conexão com o continente africano se tornou presente na minha curadoria. Em 2020 instituí um espaço permanente de convite a novos artistas africanos e ações de formação e networking chamado Conexão África.

Países africanos Representados no Festival: (2012 a 2022)

1. África do Sul,
2. Angola,
3. Burkina Faso,

4. Cabo Verde,
5. Camarões,
6. Chade,
7. Congo,
8. Gabão,
9. Gâmbia,
10. Gana,
11. Guine Conacri,
12. Madagascar,
13. Marrocos,
14. Moçambique,
15. Namíbia,
16. Níger,
17. Nigéria,
18. Quênia,
19. Ruanda,
20. Ruanda,
21. Senegal,
22. Tanzânia,
23. Togo,
24. Zimbábue

Total de 24 Países.

- Quem é Cristina Castro?

Gestora cultural, coreógrafa, dançarina e atriz.

Coordenadora da área de planejamento, projetos e sustentabilidade do Teatro Vila Velha.

Criadora, diretora e curadora artística do Vivadança Festival Internacional (2007) e da plataforma Criações em Dança, (2021) que promove a difusão e seleção de conteúdos de dança e audiovisual em formatos de curta duração, com premiações.

Premiada pela Unesco com o Prize for the Promotion of the Arts e diplomada pela Universidade Federal da Bahia no curso de licenciatura em dança.

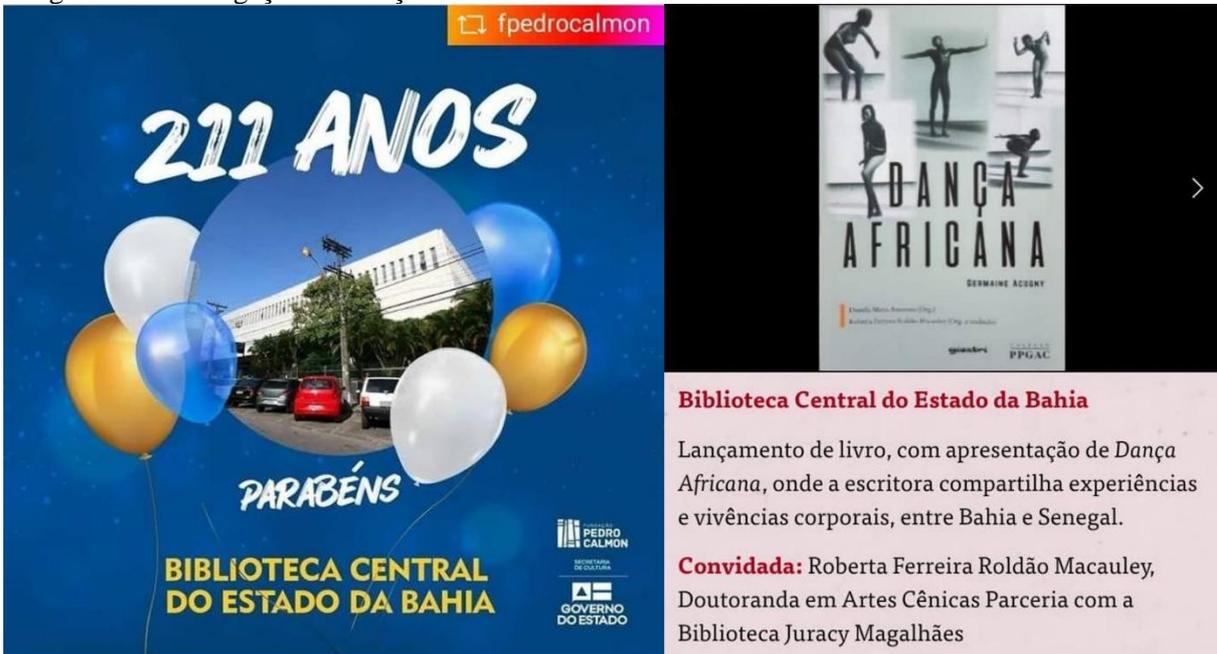
- Como se posiciona o Teatro Vila Velha na formação de artistas?

O Teatro Vila Velha é um espaço de criação e formação. Hoje possui um projeto inovador de formação chamado Universidade Livre do Teatro Vila Velha, idealizado e liderado pelo diretor Marcio Meirelles, com extensão de 3 anos. A Universidade Livre é baseada na experiência prática de pesquisa e atuação cênica e na vivência de áreas de gestão, técnica, produção, manutenção do equipamento cultural e interlocução entre arte e com a sociedade.

Cristina foi bastante acessível nessa conexão para o incremento da tese.

Por fim, ainda no contexto do VIVADANÇA, lembro que meu primeiro local de trabalho foi um Centro de Convivência, que funcionava como Biblioteca na cidade de Uberaba, Minas Gerais, chamado João Webb, onde eu ensinava dança de salão a crianças em situações de risco. Fui indicada por Silvana Elias e eu também estava aprendendo a ensinar. Hoje volto a uma grande biblioteca (Imagem 54) para falar do livro *Dança Africana* e posso dizer que os livros me libertaram e que minha emancipação de uma relação abusiva foi através deles. "Sem educação, o sonho do oprimido é se transformar no opressor". A pedagogia de Paulo Freire foi o húmus do Baobá (vide artigo publicado no ebook do Instituto Paulo Freire, na íntegra, nos anexos dessa tese).

Imagem 54 – Divulgação do Lançamento do livro na Biblioteca Central do Estado da Bahia



Biblioteca Central do Estado da Bahia

Lançamento de livro, com apresentação de *Dança Africana*, onde a escritora compartilha experiências e vivências corporais, entre Bahia e Senegal.

Convidada: Roberta Ferreira Roldão Macauley, Doutoranda em Artes Cênicas Parceria com a Biblioteca Juracy Magalhães

Fonte: Instagram @secultba (2022)

O último seminário apresentado (Imagem 55) no grupo oficial de pesquisa umbigada³⁰ também marca o fim de um ciclo dentro do grupo que ingressei ainda como aluna especial, sendo que esta gravação foi praticamente um treino para a defesa, aquela ramificação já com o fruto prestes a eclodir.

Imagem 55 – Seminários de Pesquisa do Grupo de Pesquisa Umbigada CNPq



Fonte: YouTube Grupo de Pesquisa Umbigada (2022)

Lucidez

Não confundam a cosmogonia africana com a mais valia estadunidense

Cujos respingos frutificam no Brasil

Frutas podres

Consumistas

Possuídas pelo furor classista que odeia

Os negros

Os pobres

Os indígenas

Os gays

Muitos transformados em minoria na matemática desigual

Silenciados e assassinados

Sub-humanos pelos desumanos

Em benefício da concentração de renda

Não espero que você entenda!

A África, universo da natureza foi deturpada a favor da hegemonia eurocêntrica que ainda vigora na terra reproduzida pela televisão de um único canal

Não confundam a cosmogonia africana com a mais valia americana do norte e do sul

Assim matamos um povo forte

³⁰ Link do vídeo: <https://youtu.be/0UGI-O27KIk>

Com a tesoura de corte capitalista

TERRA NEGRA

Cristiane Sobral

ATCHA!

(Roberta Roldão)

Encontro caminhos, não lineares, diversos daqueles que a academia me forçava a trilhar. Fechada na “sala de aula” eu encaixotava teorias importadas de um ideal Europeu? Quero ver Germaine Acogny!

Imagem 56 – Germaine Acogny com o Baobá



Fonte: École des Sables (2018)

O orgânico corporal de minhas travessias atravessava a escrita. Contornos e eu descobria, mesmo sozinha, as respostas do Processo de Criação.

Preciso do coletivo! Compreender a importância do coletivo na técnica de Germaine Acogny foi fator que se deu em 2018, na segunda imersão na Ecole des Sables, quando pude ser atravessada por mulheres de tantos lugares e pela energia matriarcal dos movimentos de cada uma delas. E no trilho tortuoso tantas outras mulheres pertenciam ao meu imaginário: Dona Maria Luzia do Rosário, Dona Dalva, Daniela Amoroso e as marisqueiras do Iguape da Ilha de Maré se fundiam em meu pensamento com as grandesdamas da dança africana.

Meu corpo-memória registrava ainda a energia da Técnica de Germaine Acogny que me foi apresentada em 2011. Eu me lembrava da Marcha contínua e espiralada, mesmo após passados 7 anos. Germaine Acogny estava escrita em meus músculos e sonhos.

Imagem 57 – Cruzando caminhos École des sables



Fonte: Autora (2011)

A Harmonia do Corpo. Os elementos trabalhados em total comunhão com as energias vitais e musicais que também permeiam o movimento celular, dos astros, da lua e das estrelas. “(...) Following Africa and Europe, I now find myself working all over the world. My dancing

feet have touched all five continents. People of all colors have become acquainted with my work and all of them have understood its message” (ACOGNY, 1994, p. 3).

Enraizada, cíclica, ancorada em sua ancestralidade e corpo em diáspora.

No “*Prefácio à quarta edição*”³¹, Germaine Acogny nos apresenta um pouco de sua trajetória.

É significativo que nesses últimos anos passados longe do continente africano eu escreva o prefácio da nova edição de meu livro. Depois da África e da Europa, o mundo inteiro se tornou meu local de trabalho, edaңantes, meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diferentes descobriram meu trabalho, minha cultura, compreenderam minha mensagem numa língua que vaialém das palavras.

Este livro me acompanhou por todos os cantos, tornou-se para muitas pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e uma companhia rica em recordações. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora. Agradeço calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, pelo trabalho formidável, comprometido e sensível. Considero hoje, com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças a sua grande experiência irá garantir a distribuição, de hojeem diante, de meu livro.

Que esta nova edição deste livro abra os caminhos da dança africana ao maior número de pessoas e que possa ajudar cada ser a dançar a vida e viver a dança. Germaine Acogny. Sidney, Janeiro de 1994 (Um verão australiano) (ACOGNY, 1994, p. ?).

A primeira observação que podemos fazer em relação aos pés é que nas danças de matrizes africanas, os mesmos encontram-se enraizados, em contato absoluto com o solo.

No Senegal há uma dança tradicional, Sabar, sendo que os dançarinos (uso o termo dançarino e não b ailarino, propositalmente, para romper com as ideias de corpos bailarísticos) batem os pés (a planta toda dos pés) com a força percussiva das mãos que batem o Djembé; sentada nosolo eu sentia a vibração dos pés no chão como das mãos no couro. Ospés compunham com a música tocada pelo tan-tan uma partitura, um diálogo. Há uma troca profunda entre o tambor e os pés. (Diário de Bordo da autora, 2018)

Os movimentos do Baobá que existem na Técnica de Germaine Acogny são fundamentais na compreensão da conexão entre “enraizamento”, “ondulação” e força para crescer/saltar para o alto, se expandindo como os ramos, troncos e galhos de um imenso Baobá.

³¹ Tradução de Vinícius Sabino.

Imagem 58 – Apresentação final no Instituto Francês em Dakar



Fonte: Autora (2018)

O Baobá é uma árvore sagrada no Senegal e no vilarejo de Toubab Dialaw muitos resistem e outros tantos foram tombados, mas inda hoje no trajeto de “nome da van” entre Toubab Dialaw e Dakar é possível avistar imensos Baobás que simbolizam a resiliência e flexibilidade, aptidões muito necessárias para dançarinos e “sablistes”.

ATCHA! ATCHA!

Gratidão pela energia de amor ao finalizar a tese.
 Sinto um Baobá imenso me abraçar.
 Escuto o vento em suas folhas e os ramos a balançar.
 Posso ver seu espírito árvore me acolhendo na madrugada.
 Doação.
 Entrego minhas palavras e minha escrita.
 Chamo as mulheres ancestrais para folhear e tatear as cascas.
 Aceito uma dança debaixo de sua sombra generosa, Baobá.
 Comemos os frutos dando gargalhadas e vejo Germaine sorrir.
 Eu venci a luta de jamais cortar árvores.
 Plantei em terras longínquas uma semente de canoa.
 E naveguei.
 Sinto-me chegando em terra firme.

Sempre que estava no limite, exausta, sonhava com Germaine Acogny me acordando com sua presença e voz:

— Atcha! Atcha!

Por diversas pensei em não concluir a tese, precisei de muita ajuda para chegar até a Floresta de Fanghoumé e dançar ao redor da fogueira essa conclusão, que não finaliza e sim sinaliza uma dança improvisada numa espiral contínua de muitas outras danças virão e sempre que eu me sentir perdida, poderei seguir minhas próprias pegadas em um caminho de volta para casa: a Escola de Areia onde está meu coração.

O solo que desestabilizou por tantas vezes o imaginário sobre África e que é hoje o lugar comum para artistas, profissionais e amadores, músicos, pesquisadores, curiosos e apaixonados pelas culturas africanas: École des Sables.

Aloopho joga nos olhos de quem lê essa tese um grãozinho de areia, para descortinar, como se tira os “véus de maya” a sala ancestral, herança da avó de Germaine Acogny, que nela é passado, presente e futuro, nos chama para dançar. Atcha! Atcha!

É sim um convite para que a travessia seja feita.

Para baixo do solo, aprofundando e enraizando encontro a raiz que protagoniza uma história, Germaine Acogny e a contracapa do livro traduzido tem seu sorriso. Escutei o Baobá e pude ouvir ele dar gargalhada.

A raiz do Baobá generosamente permite seus ramos e frutos crescerem em direção ao céu. Germaine Acogny emancipa bailarinos de todos os continentes, oferece formação continuada, encontros e autonomia para possibilidades de sustento. “A África para os africanos” e a força de se referenciar o mundo da Arte com a África.

A tese é tecida como quem planta uma árvore, primeiro é fundamental preparar e arar o conhecimento (solo), adubá-lo através das referências bibliográficas e escolher as melhores sombras. Depois escolhido o local do plantio (a cidade de Salvador, especificamente a Universidade Federal da Bahia) escolhi a semente do Baobá, representada pela espiral tridimensional, que também simboliza minha assinatura ou rubrica. Todo o encorajamento para prosseguir a pesquisa veio do afeto, da ligação que tenho com a École des Sables, local onde enterrei o cordão umbilical de meu filho Prince Marcel, a história de um menino e sua afinidade.

Para regar a semente busquei memórias, sonhos e minha autobiografia enquanto fonte e disparador de criação, bebendo daquilo que há dentro. O alicerce para a pesquisa veio de autores diversos que também apresentam suas histórias de vida como arcabouço de criação: Germaine Acogny, Inaicira Falcão, Carla Akotirene, entre tantas mulheres que ajudam a

reflorestar os textos.

Laroye

Esù meu protetor
 Abre os caminhos
 Me livra da dor
 Esù, meu grande amigo
 Afasta de mim o inimigo
 Esù, meu sentinela
 Para o mal, feche as portas e janela
 Esù, do movimento
 Força da dança
 Meu firmamento
 Laroye.

Barravento

Ao que anuncia a minha chegada
 Ao que guarda a minha retaguarda
 Ao que chega antes de mim
 Ao que fiscaliza tudo o tempo todo
 Ao que faz justiça começando por dentro de casa
 Ao que me bate para que a rua não precise me bater
 Ao que toma conta e presta conta
 Ao que sabe cobrar o que lhe é de direito
 Ao que não vive sem alegria
 Ao que confunde gargalhando
 Ao que corre gira em meu favor
 Ao que paga para ver
 Ao que fala usando a boca do vento
 Ao que me visita em sonhos
 Ao que cuida do meu nome
 Ao que usa astúcia como caça
 Ao que em mim encontra morada
 Ao que faz, desfaz e refaz
 Ao que foi, é, e sempre será
 Exú!

Ifadeyin Fakolade

REFERÊNCIAS

- ACOGNY, Germaine. **Dança Africana**. Organizado por Daniela Maria Amoroso e Roberta Ferreira Roldão Macauley. Tradução: Roberta Ferreira Roldão Macauley. São Paulo: Giostri, 2022.
- ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine**. Weingarten: Weingarten, 1994.
- ADICHIE, ChimamandaNgozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. Tradução: Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ADICHIE, ChimamandaNgozi. **No seu pescoço**. Tradução: Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade nosamba de roda de São Félix e Cachoeira**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.
- AMOROSO, Daniela Maria. Dança-educação e etnocenologia: uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileiras. *In*: MONTEIRO, Elisabete; ALVES, Maria João (ed.). **Livro Atas do SIDD2011 Seminário Internacional Descobrir a Dança/ Descobrimo através da Dança 10-13 Novembro 2011 FMH**. Quebrada, Portugal: Faculdade de Motricidade Humana Cruz, 2011. p. 386-396.
- AMOROSO, Daniela Maria; MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. Germaine Acogny e sua obra “Danse Africaine” – notas de tradução e partilhas de dança. *In*: 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição, 2021. Salvador. **Anais [...]** Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 2635-2650.
- ARAUJO, André Jolly Emannel (org.). **Bahia Benin Está Vivo Ainda Lá: Ancestralidade e Contemporaneidade**. Salvador: Museu Afro Brasil, 2009.
- ARAÚJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil**. São Paulo: Scipione, 2003.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes - Martins, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Henrique (org.). **Repensando a pesquisa participante**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COUTO, Mia. **O outro pé da sereia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

DUSSEL, Enrique. Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9. p. 153-198, jul./dic. 2008. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero09/meditaciones-anti-cartesianas-sobre-el-origen-del-anti-discurso-filosofico-de-la-modernidad/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazer a melhor através da ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 34-41.

GRIN, Monica. **“Raça”** – debate público no Brasil (1997-2007). Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

GROSGOUEL, Ramón. The dilemmas of ethnia studies in the United States: between liberal multiculturalism, identity politics, disciplinary colonization, and decolonial epistemologies. **Human Architecture: journal of the Sociology of Self-knowledge**, Boston, v. 10, n. 9, p. 81-90, winter 2012. Disponível em: <https://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol10/iss1/9/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p.25-49, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6078>. Acesso em: 02 fev. 2017.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: intencionalidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovick. Tradução: Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2008.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das Tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ICLE, Gilberto. **O ator como Xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JECUPÉ, Kaká Wera. **A Terra dos Mil Povos: História Indígena do Brasil contada por um Índio**. 1. ed. São Paulo: Fundação Peirópolis, 1998.

KHAPOYA, Vincent B. **A experiência africana**. Tradução: Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. 1. ed. Rio de

Janeiro: Garamond, 2011.

LUZ, Marco Aurélio. **Agdá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em tempos modernos**. 3. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 1. ed., v.1. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra: historia e civilizações – Tomo I (até o século XVIII)**. Tradução: Alfredo Margarido. 1 ed. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

MOTT, Simone Silva Reis. **Hamuleto: um olhar multiplicante sobre o imaginário afro-brasileiro**. 1. ed. Curitiba: CRV, 2016.

MUNANGA, Kabenguele (org.). **História do Negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.

NICOLIN, Janice de Sena. **Ecos que entoam uma mata africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2014.

NUNES, Antonietta d'Aguiar. **História baiana: dos tempos pré-históricos ao Brasil Reino**. 2. ed. Simões Filho: Editora Kalango, 2017.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres - construindo um sentido africano para os discursos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARGA, Pablo Parga. **“Investicreacion artística”**: Propuesta metodológica de investigación de la creación artística em el âmbito universitario y de la educación superior. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/44980734/Investicreacion%20Artistica_Pablo_Parga. Acessado em: 15 mar. 2018.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África: para abandonar estereótipos e distorções**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

PRADIER, Jean Marie. **Etnocelologia**, textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADIER, Jean Marie. Etnocelologia. In: GREINER, Christine; BÍÃO, Armindo (org.). **Etnocelologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 23-29.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível, estética e política**. Tradução: Monica Costa Netto. 1. ed. São Paulo: EXO experimental, 2005.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatri Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

SANTANA Bruno, Jéssica. **(INTER)AÇÕES AFIRMATIVAS: Políticas de sentido sobre a**

colonização, decolonização do conhecimento no currículo e na formação docente. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade)- Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento: O griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução de Heci Regina Candiani. 1 ed. São Paulo, Boitempo, 2019.

SANTOS, Barbara. **Teatro do Oprimido – Raízes e Asas: uma teoria da práxis**. São Paulo: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2019.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura do poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia da dança e técnica** Germaine Acogny. 2018. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico da Pesquisas Antropológicas sobre Religião Afro-brasileira**. São Paulo: Edusp, 2000.

TOWA, Marcien. **A ideia de uma filosofia negro-africana**. Tradução: Roberto Jardim da Silva. Belo Horizonte: Nandyala; Curitiba: NEAB – UFPR, 2015.

APÊNDICE A – Tradução da obra de Germaine Acogny para a língua portuguesa

DANSE AFRICAINE – DANÇA

AFRICANAGERMAINE ACOGNY

Tradução –Roberta Roldão com revisão de Daniela Maria Amoroso

Notas da Tradutora: Tendo em vista que eu traduzi a obra original do inglês para o Português, partilho minhas notas de tradução, visto que o livro em Português será publicado pelo selo GIOSTRE em parceria com o PPGAC, tendo em vista que fomos aprovadas (Roberta Roldão e Daniela Amoroso) no Edital n.06/2021, afirmando que a revisão foi feita por Daniela Amoroso (que é fluente em inglês e Francês).

O PPGAC divulga o resultado final referente ao EDITAL N.06/2021 – EDITAL DE PUBLICAÇÃO PPGAC – UFBA: CHAMADA INTERNA PPGAC – UFBA PARA PUBLICAÇÃO INTEGRANTE DA COLEÇÃO/SELO GIOSTRI – PPGAC UFBA. Após apreciação do material enviado, tem-se o seguinte resultado:

Inscrições

• Daniela Amoroso e Roberta Roldão

• Luis Alonso Aude

Prefácio da quarta edição

É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes.

Pessoas de universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras.

Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças.

A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro.

Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.

Germaine Acogny

Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)

Prefácio

Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução.

MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex- presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian.

MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevivência de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural.

A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos “exercícios”, porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção.

Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: “Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro-africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações.”

É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia.

Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África.

Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal.

Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança.

Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoulé. Fanghoulé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos.

Germaine Acogny, primavera de 1988

O novo balé negro-africano

A senhora Germaine Accogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA-BRUXELAS. Com efeito, é o grandecoreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas.

Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta “passos” da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda – eu sonho com a Índia dravidiana – e da África-Mãe.

O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos.

Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny.

Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodou.

A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança.

Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes.

Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico.

Não exista a arte pela arte na Nigéria. A dança, como as outras artes – escultura, música, poesia

– é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas.

Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do “Matador”, se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno.

Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando compalmas ritmadas.

Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês, adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos- dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA.

Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro-africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico.

Eles chamam de “passo” a figura formada por um “conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança” (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o “passo” em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo de um pé ao outro durante o caminhar. “O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra “passo” no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra “movimento” que, no seu significado original significa uma “mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência” (Robert). Utilizando a palavra “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra “movimento”, a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino ao solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma.

Um outro traço característico da dança da senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de Angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o Cocheiro, a Passageira, etc. Onde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a “ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Onde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”.

Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem as surrealidades espirituais. Para

isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.

Léopold Sedar Senghor

Dakar, 21 de julho de 1980

Imagem prospectiva

Ao longo de uma de minhas viagens na Índia, encontrei numa aldeia um velho mestre de Yoga, um sábio, e eu lhe manifestei meu desejo de me iniciar na sua sabedoria. “A palavra Yoga, disse-me ele, significa UNIÃO, maneira de participar integralmente para o outro. Mas a dança, sua arte, é também UNIÃO, continue, porque mudar de rota? Vá até o fundo desta disciplina e você encontrará a Yoga. Seja um dançarino integralmente e você será também um Yogi!”

Dançar, é antes de tudo comunicar, se unir, reunir, falar ao outro nas profundezas de seu ser. A dança é união, união do homem com o homem, do homem com o cosmos, do homem com Deus.

A língua falada fica no campo da ilusão: as palavras, quando nós pensamos entende-las, nos escondem ou nos revelam imagens enganadoras, nos arrastam no labirinto sempre recomeçado pela semântica de Babel. Quando os homens começam a falar por muito tempo, raramente entram em acordo. Discutir quer dizer brigar. A língua divide. E depois dançar é também falar a língua dos animais, comunicar com as pedras, entender o canto do mar, o sopro do vento, conversar com as estrelas, se aproximar do próprio poder da existência. É transcender totalmente nossa pobre condição humana para participar integralmente na vida profunda do cosmos.

Quando eu tive a revelação da dança africana, senti em mim a alegria, a certeza de ter encontrado a DANÇA verdadeira em sua manifestação mais pura e mais total, a mais humana e a mais próxima da REALIDADE. Então criar uma escola MUDRA na África era para mim ao mesmo tempo uma empreitada que fazia meu coração vibrar de entusiasmo, mas também uma interrogação cruel: Como, e sobretudo por que, levar minha contribuição de dançarino num continente onde eu recebia a evidencia da superioridade?

É preciso muita humildade para dar, mas os reis, os próprios ricos precisam de dons. Dar à África a fé de crer na sua dança e de continuar em meio à invasão de uma tecnologia necessária, mas frequentemente, infelizmente, destrutiva, sua integração humana através da dança. Continuar sim, mas não cair na armadilha cruel do folclore onde as tradições são “conservadas” como conservamos as sardinhas em óleo, e não participam mais na vida cotidiana e profunda. Não, não conservar, mas continuar, viver, criar, dar à Dança africana a possibilidade, sempre conservando suas estruturas profundas, de ser uma África de amanhã e não um museu de ontem. Que a tradição seja essa torrente impetuosa que se precipita no mundo moderno para incomodar não um lago adormecido.

Que este livro simples e claro de Germaine Acogny, filha da África, seja um primeiro marco em direção desta Dança africana, imagem prospectiva de um continente cheio de futuro.

Maurice BÉjart

Canção improvisada no momento das louvações dos griôs, em Fanghoulmé

Oh griôs de Fanghoulmé!

Vocês cantam Germaine Coly, mas vocês não conhecem sua história: Germaine Coly nasceu numa aldeia do Benin. Sua mãe chamava-se Penty.

Paz à sua alma! Seu pai casou de novo com uma Senegalesa. É por causa disso que Germaine tornou-se Germaine Acogny. Ela tem dois filhos: um menino e uma menina.

Annette M'Baye descobriu que ela tinha um dom, depois Léopold Sédar Senghor e Maurice BÉjart. Ei! Como vocês podem ver, o dom de Deus pode se aninhar em qualquer lugar! Ela trabalha em Dakar, com Doudou N'Diaye Rose e Julien Jouga.

Sempre as pessoas lhe dizem: “Ei! Você não é daqui não né?”

“Sou, mas eu sou de lá também”. Quando ela ia lá, a chamavam: “Siniga”. Ela decidiu que era africana. Os Brancos lhe diziam: “Você é uma bela Senegalesa, você está por toda parte”. É verdade que ela mesma se considera um camaleão, pois ela se sente bem em toda parte. Os Chineses a chamam de “Xua Pao”.

Naqueles últimos tempos parecia que sua cabeça ia explodir. Ela partiu então de Dakar para se tratar na China, e ver também um curandeiro naquele país.

Ei! Como podem ver, Deus faz bem as coisas. O valente caçador Soly Ibrahima Mandiang Sagna, para quem as plantas não tem nenhum segredo, chegou em Ziguinchor. Coly e Sagna se encontraram na casa dos Carvalho Ananias, professores, e Gertrud, parteira. Coly tinha retornado ao ninho familiar. Soly disse: “Para que eu possa te curar, é preciso que você venha na minha aldeia, quarta, quinta, sexta, sábado e domingo”.

Coly andou pelos campos e encontrou Sadja Sagna: Shérif Sagna era seu companheiro e lhe traduzia tudo.

Eu dancei com as mulheres da aldeia, sou mesmo da aldeia. Sadja me ofereceu uma refeição de rainha! E vocês, os griôs, com todos meus irmãos e irmãs de Fanghoulmé, estavam lá para festejar meu renascimento!

As mulheres me disseram: “A tartaruga quer muito dançar, mas ela não tem nem pernas, nem tronco esguio para conseguir”. Eu respondi que eu, precisamente, só sei dançar. Sou como o viajante que acabou de encontrar um poço, e eis que em Fanghoulmé os poços são muito profundos. Ei Coly, não começa, você não pode nascer hoje e ter tudo amanhã!

Dança africana tradicional

Desde seu nascimento, o homem se expressa com seu corpo. A dança, para mim, é um prolongamento natural dos gestos da vida. A dança reúne a ideia e os sentimentos. É o que ela é ainda hoje na África Preta. É por essa razão, nas danças populares, os velhos dançam mais ainda que os jovens. Os velhos são os que tem mais para dizer, para comunicar, para deixar de legado, de forma que seu conhecimento possa perdurar, se eternizar para as gerações futuras. É a maneira deles de escrever, de marcar no tempo e no espaço as coisas criadas e não-criadas;

Pois, desde que o homem apareceu na terra, ele sempre utilizou a dança para honrar seu criador e suas múltiplas divindades. Isto explica que no início todas as danças eram rituais sagrados. Nossos ancestrais dançaram todos os acontecimentos importantes de suas vidas. Longe de ser uma distração, a dança era uma reza: “Longe de serem expressões puramente instintivas ou espontâneas, daqueles bamboulas (tipo de tambor) cuja literatura colonial fazia sonhar seus leitores, as danças, as cerimônias. (...) não têm como objetivo, não se sabe qual desenrolar coletivo lhe deram: elas são, ao contrário, reguladas rigorosamente segundo os códigos, que por serem diferentes dos que são submetidas as coreografias ocidentais, não são menos precisas e imperativas, e elas estão institucionalizadas, só acontecendo em certas ocasiões – e em certas épocas – com objetivos bem determinados” (J.Laude, em: Michel Huet, Danças de África).

Danças destinadas a chamar a chuva ou danças de colheita que são a manifestação de alegria coletiva, dança da água, dança do fogo, dança de iniciação... A dança, na África, mais que em outros lugares, é ainda hoje a expressão da vida. Os homens colocam Deus acima de tudo: ele é inacessível ao homem. Para se dirigir a ele o homem utiliza os gestos, a dança e os cantos.

Nos Yorubas, antes de começar qualquer cerimônia, era preciso primeiro acalmar a divindade LEGBA, Deus do sexo e da desordem, na forma de um homem ladeado por uma grande vara de madeira, divindade protetora do país, da cidade, da casa e à qual se oferece em sacrifício umgalo em sinal da potência do homem encarregado da procriação. Invoca-se em seguida FA, divindade da paz. Os instrumentos musicais utilizados são um grande e um pequeno. O primeiro tem um som agudo, o segundo, grave. Os Assans, cabaças com grãos que são sacudidos, os instrumentos de música e os cantos formam uma sinfonia. Os ritmos e os cantos são conhecidos pelos percussionistas e pelos dançarinos iniciados. Pois cada divindade tem seu ritmo e é a divindade que conduz a dança. É durante a iniciação que se transmite aos iniciados as regras com as quais eles adquirem o domínio do corpo, o controle do solo, a força e a coragem de vencer as dificuldades e de se superar.

Aloopho ou a herança de minha avó

Aloopho era uma sacerdotisa do Dahomey, da comunidade religiosa dos YAO ORISA, o que na língua yoruba da Nigéria e do Dahomey, quer dizer “mulheres esposas do poderoso, do sagrado, da divindade”. Homens e mulheres consagrados nas divindades yoruba tem o sobrenome YAO ORISA. Aloopho tinha sido escolhida por seus correligionários e sagrada IYA, quer dizer mãe: e a chamavam de IYA ORISA, a mãe do sagrado, do poderoso. Aloopho é o nome que lhe foi dado na sua iniciação. Na tradição Yoruba nem todos são consagrados aos espíritos, às divindades. São escolhidos para toda eternidade para serem adeptos dos deuses, dos ORISA ou VODUM como se diz em fon dahomeano. Esta escolha é confirmada no nascimento, ou durante uma cerimônia que estabelece o horóscopo dos adeptos, cerimônia feita no seio da família fon e yoruba para identificar a alma ou o espírito do ancestral reencarnado no indivíduo, e partindo, para prever as várias peripécias de sua vida, do nascimento até a morte. (Os Fons e os Nagôs do Daomé ou da Nigéria acreditam na metempsicose e principalmente na reencarnação dos mortos nos corpos de seus descendentes).

Portanto Aloopho foi escolhida e consagrada aos ORISÁ por seus correligionários que lhe devotaram um respeito total e um amor sem sombras até sua morte.

Sacerdotisa, Aloopho era também mãe de família. Ela só tinha um filho, mas tinha adotado e educado os filhos de seu marido polígamo. A divindade tutelar de Aloopho era YEWA, deusa da água doce simbolizada por uma pomba.

As danças se organizam debaixo do APATAM: abrigo coberto por galhos de palmeira. Aloopho, sacerdotisa, chefe da cerimônia, conduzia a dança ritual; ela empunhava na mão direita a faca sagrada. Com tremores nos ombros, uma onda percorria todo seu corpo. Os braços em posição de alça de cesta, ela os mexia para frente e para trás com uma leve genuflexão, se revirava e punha a mão na cabeça dos espectadores. A música, a dança, embriagava os dançarinos iniciados que entravam em transe, possuídos por uma divindade; reconhecia-se a divindade pelos gestos e pelos sinais distintos que a caracterizavam.

Se fosse a divindade da caça, o homem tornava-se caçador, pisando forte no chão para invocar as divindades da terra. Aloopho contava que um menino de oito anos, possuído pelo deus da caça, saiu do espaço da dança, foi para a floresta e voltou com um esquilo na boca.

Quando é LEGBA, o deus do sexo e guardião da cidade ou da aldeia, ele semeia a desordem e faz todos os movimentos de acasalamento, rotação da bacia com contrações para frente e para trás. Os iniciados possuídos por este deus são levados para a clausura e tratados, para retornar em seguida na dança. A dança começa naturalmente à tarde e pode terminar muito tarde da noite iluminada pelos tocos de vela e lamparinas.

O uso de máscaras era obrigatório para os dançarinos que representavam certas divindades. Para os GUELEDES em Ketu, a máscara representava um rosto yoruba com cicatrizes. A posição e a forma indicavam o pertencimento a essa ou aquela família. Os gêmeos eram representados por duas estatuetas. O deus do relâmpago SHANGO era representado por um homem que tinha sobre a cabeça um machado em forma de croissant. LISSA, divindade fêmea, era representada por um colar branco. Os brancos são o símbolo da deusa LISSA. Os primeiros brancos que chegaram nos Fons foram bem recebidos e nunca entenderam direito o sentido deste acolhimento. Nos Yoruba, as divindades são também simbolizadas por pedras preciosas, metais como o ouro, a prata, o cobre. As divindades fons são representadas por montes de terra, de troncos de árvore, onde se sacrificam os carneiros, os bois, as galinhas, untando-os também com azeite de dendê. Aloopho ironizava às vezes a representação das divindades de seu marido que era de etnia fon.

Nos Yorubas e nos Fon, dança-se balançando o tronco e as nádegas; a energia ou o impulso é dado pela música. A música é inspirada em acontecimentos felizes, a dança é rápida. Para o luto, nos Mahi, por ter um som melancólico, coloca-se uma cabaça numa bacia de água e batuca-se na cabaça com a palma da mão: É o SINHOUN, o batuque da água.

Aloopho, grande sacerdotisa, encarregada da entronização dos novos adeptos, levava uma vida simples. Ela tinha o poder de fazer tanto o bem como o mal. Ela tinha que ser honesta e disponível. A religião animista é baseada na lei do equilíbrio (o mal é punido e o bem recompensado). A religião cristã não nos trouxe nada de novo no plano dos rituais. O batismo yoruba se fazia no oitavo dia do nascimento. A mãe e a criança tinham que sair da cabana passando sob a água que era jogada sobre o telhado da cabana. Dava-se sal e peixe defumado à criança batizada. Aloopho recusou até sua morte em se converter na religião católica, considerando que o batismo animista era tão válido quanto o cristão.

Ela era a esposa de um homem a quem devia respeito. De manhã ela se levantava, varria o

pátio e ia buscar água no rio. Ela tingia em índigo, era uma tarefa sagrada. Ela vinha do mercado com tabaco, fósforos, preparava bolinhos de milho e de feijão, que ela vendia. Seu marido se ocupava com o trabalho do campo. Mas era Aloopho que gerenciava os bens da casa. Periodicamente, em datas bem precisas, Aloopho entrava durante três meses no convento para preparar a iniciação: Aloopho dizia que a boca que reza para o bem não pode rezar para o mal. Mas quando, na comunidade, alguém arriscava comprometer o equilíbrio das pessoas, Aloopho devia punir o culpado. Ela clamava “heelou” para chamar o mal sobre aquele que profanou. Em caso de perigo as pessoas da aldeia iam busca-la. Foi assim que uma noite os pais de uma criança doente a chamaram e com a Água abençoada, ela molhou a criança que se levantou.

A mulher, guardiã da tradição

Aloopho contava: Um caçador encontrou um dia uma corça listrada numa colina. Para nós os animais das colinas são sagrados. É, portanto, proibido matar um animal que estiver lá, desdenhando a proibição e confiando na sua sorte, o caçador matou a corça e mandou seu cão ir buscá-la, mas eis que a corça e o cão desapareceram na colina. Nosso caçador, com seus companheiros, apesar de seus esforços e de sua força física, não conseguiu trazer o produto de sua caça. Chateado, contou sua desventura à sua esposa que o chamou de covarde e de incapaz. Ela foi buscar suas amigas e com seus utensílios de cozinha (bacias, cabaças caldeirões), se dirigiram para a colina sagrada cantando, dançando, batucando e jogaram tudo sobre a terra que se abriu e deixou sair a corça.

As mulheres têm uma força e uma certa supremacia na sociedade africana tradicional (Fon, Yoruba).

Eu acho que é graças a seus cantos e danças que elas entraram em contato, batendo os pés no chão, com as divindades da terra, do ar e do fogo. Tudo isso formava um conjunto cósmico. Elas atingiram um poder espiritual que o racionalismo moderno não pode explicar. Dançando podemos coordenar a respiração, o ritmo do coração e o bater das pernas e braços para chegar a um desdobramento de si mesmo, num segundo estado. Poderiam ser feitas pesquisas para encontrar uma explicação científica para esse fenômeno. De onde vem a necessidade de uma cooperação entre as antigas gerações, rígidas em tradições e as novas gerações formadas nas escolas racionalistas ocidentais. É todo um programa de pesquisa que se esboça e que deve preocupar todos os que se interessam na tradição e na modernidade da África Preta, principalmente no campo dos cantos e das danças.

Minha história

Quando eu nasci, meu pai me disse, no dia de Pentecostes no ano de 1944, que uma pomba pousou na janela do meu quarto e voltou todos os dias até eu fazer um ano, depois ela desapareceu. Me chamaram de IYA TOUNDE: a mãe que voltou, na língua Yoruba. Minha avó Aloopho tinha morrido quatro anos antes. Sua divindade tutelar era simbolizada pela pomba. Eu sou, em outros termos, sua reencarnação e eu devia revelar, pelo menos em parte, seus traços característicos.

Quando aos dez anos fui levada para as religiosas, as irmãs de São José de Cluny em Medina, Dakar, meus amigos me apelidaram de DOFF BI (a louca) porque eu fazia palhaçada e dançava o tempo todo. Mais tarde, no colégio das moças, eu não me interessava

por nenhuma aula para o desespero de meus pais. No entanto, minha diretora do primário tinha notado minhas aptidões para a educação física e tinha informado meu pai, em março de 1961, depois de ter me excluído do meio turno: “Todavia, devo vos pôr a par de alguma coisa que vai talvez vos agradar. O professor de educação física me informou que Germaine era excepcionalmente dotada nesta matéria. Além disso, ela se mostra nessa aula dócil e disciplinada. Se Germaine quiser considerar que um diploma de educação física traz uma grande parte do ensino geral (segundo grau ou equivalente) e se aplicar, ela pode pensar em ser professora de educação física nas escolas e nos colégios.”

Em 1962, na escola Simon Siégel em Paris, eu descobri a dança rítmica, enquanto preparava minha graduação em educação física. Três anos de estudo sob a direção da senhorita Marguerite Lamotte, que nos ensinou a disciplina, o amor ao trabalho bem feito e a pedagogia.

Quando me inscrevi, a senhorita Lamotte observou que eu tinha os pés chatos. Única africana, eu olhava a curvatura dos pés de meus companheiros. Era preciso portanto trabalhar os pés, imitar os outros. Logo percebi que incapaz de imitar eu devia inventar movimentos que correspondessem à minha natureza.

De volta ao Senegal em 1965, munida de meu diploma de ginástica harmônica, eu pensava em levantar montanhas. Encontrei uma grande dançarina americana, Katherine Dunham, que estava tentando ensinar no Senegal; existia também em Dakar, outros cursos de danças amadoras clássicas dirigidas por europeus. Desde nossa chegada, meu marido foi nomeado em Casamance, onde eu o segui. Eu descobria a dança africana, assistia a todas as festas da aldeia, dançando com os aldeões: foi uma verdadeira revelação.

Dentre as danças que me seduziram desde minha chegada em Casamance e as que eu estudei, tem o KOSONDE. Os dançarinos começam a andar em movimentos cadenciados, seguindo o ritmo do canto. Depois aceleram o movimento e acabam criando ritmos com seus pés formando figuras geométricas com a torsão do tronco à direita e à esquerda. Posição segunda por dentro, braços ao longo do corpo. Os braços seguem os movimentos do tronco. O dançarino pode pular de um pé ao outro com um tempo de salto sobre cada pé. Podem ser feitos também movimentos acrobáticos no chão.

Eis a descrição desta dança que me foi comunicada, junto com as que serão citadas mais tarde pelos arquivos culturais: “o KOSONDE é uma dança que pertence aos Balante, um dos numerosos grupos étnicos da região de Casamance. Muito pouco conhecido no Senegal, este grupo étnico esconde do seu repertório esta dança particularmente rica em ritmos e gestos. É uma dança de pré-iniciação feita depois das colheitas para permitir aos jovens que devem ser iniciados a exercer seus talentos de dançarinos antes de entrar no bosque sagrado. Ela é organizada em sua intenção pelos adultos, mas podem participar também nessa dança as jovens virgens; quanto aos adultos, homens e mulheres, sua contribuição se limita a assegurar a animação. Torso nu, uma mini saia na cintura feita de fibras vegetais, os pés descalços ornados com sinetas, os dançarinos evoluem em círculo num movimento uniforme girando num barulho surdo e pesado, ritmando o canto, o conjunto acompanhado pelo som dos tam-tam e das tubas de chifres.”

De volta a Dakar, fui nomeada professora de educação física no colégio Kennedy; eu continuava minhas pesquisas sobre a dança africana em Dakar. Tinha sobretudo as danças

ouolof como o CEEBU JEEN e o JAXAAY MA LAAN. O CEEBU JEEN (que significa “arroz de peixe”, o prato nacional) “começa por uma introdução ao aquecimento: pequenas corridas saltitando de uma perna a outra, tronco inclinado para frente. Um braço girando, o outro no umbigo ou segurando o dorso.

Juntar as pernas pedalandando depois rodar as pernas no ar para dentro e para fora, o outro pé colocado no nível do tornozelo. Uma mão na cintura, a outra na nuca. Segundo alguns entendidos, o CEEBU JEEN já estava na moda pelos idos de 1928. Era uma dança de mulheres que deve ter surgido nos centros urbanos. Era organizada na época das cerimônias de batismo ou de casamento. As crianças, as jovens e os homens entre vinte e trinta anos, iam assistir ao lado das mulheres a execução do CEEBU JEEN. As crianças sentavam no chão ao lado dos griôs, geralmente na frente das mulheres onde algumas podiam ficar em pé. Os jovens ficavam atrás das mulheres e os homens atrás das jovens. As mulheres mais velhas que normalmente eram donas de casa, as mulheres dos camponeses e dos operários, as mulheres de castas, compunham o centro do público. A sessão começava pelas dezessete horas e terminava no crepúsculo. É preciso observar que não havia um momento preciso do ano onde esta festa acontecia. Mas na estação das secas era o período mais propício para organizá-la. Podia-se também dançar o CEEBU JEEN durante cerimônias rituais como o LAABAAN (cerimônia de danças e cantos no dia seguinte da noite de núpcias), a tatuagem dos lábios que se fazia de manhã bem cedo.

O ritmo da dança do CEEBU JEEN era feito por um conjunto de membrafones (de três a cinco) acompanhado de palmas de mão. É uma dança que é ainda muito popular.

Em 1968, divorciada com dois filhos, abri minha escola de dança no pátio da minha casa, na rua Raffanel, 58 em Dakar. “Dança rítmica africana com tam-tam, kora e balafon”. Meu primeiro ensaio coreográfico tinha como tema “Mulher preta”, poema de Léopold Sédar Senghor. As estrofes, recitadas e acompanhadas pelo kora (Djimbassin) em forma de mímica pela dançarina, o movimento das mãos e dos dedos fazem com que a sensibilidade da melodia sobressaia. O encadeamento entre as estrofes é feito por uma dança joola: BUGEREB. Esta dança é executada batendo alternativamente os pés no chão, no terceiro tempo, de pés juntos (sexta posição clássica) impulsionam o chão em 3 tempos. Os braços podem estar em posição oblíqua, para trás e para frente seguindo o movimento dos pés. Este ensaio foi conclusivo se julgarmos pelo sucesso obtido no palco do Teatro Nacional Daniel Sorano em junho de 1972. Nesse mesmo ano, minha nomeação como chefe do departamento de dança no Instituto Nacional das Artes permitiu que eu me concentrasse cada vez mais nas minhas pesquisas sobre a dança africana. Eis algumas dentre as mais importantes:

O BUGEREB ou JIBOMAJ JATI FONI: é “a dança mais popular nos Joola. Originária, como seu nome indica, do Foni, no decorrer dos anos ele se integrou em todos os sub grupos joola. Parece muito difícil situar no tempo o aparecimento desta dança, mas podemos dizer com certeza que é a primeira dança do sub grupo foni. Sua música se executa graças a um conjunto de vários membrafones (até seis) de formato cilíndrico com aproximadamente 50 a 60 centímetros de altura, denominados UGER e batucados com as mãos nuas por um só percursionista, munido de sinetas nos punhos. Junta-se o ritmo dos passos os cantos e as palmas de mão os quais são substituídos cada vez mais por dois pedaços secos de ramos de rônier (tipo de árvore encontrada nas florestas africanas) batidos um contra o outro. Participam a esta dança todos que são capazes de fornecer esforço físico, habilidade e a graça necessária na execução das fases. O BUGEREB é organizado quando das festas, mas

também para grandes manifestações de caráter religioso. É uma dança de diversão e ao mesmo tempo uma dança ritual. Pode-se ouvir sua execução no dia do falecimento de uma pessoa idosa, para fazer reviver por meio de cantos, sua vida, suas qualidades, etc... É geralmente durante a estação das secas que se organiza a dança do BUGEREB, mas acontece também quando uma pessoa idosa falece. Os participantes dessa sessão formam um círculo em volta do tocador de UGER, que terá à sua direita ou à sua esquerda homens ou mulheres, e misturados aos adultos, os jovens aprendizes. Os versos e o refrão dos cantos executados são alternativamente retomados pelos homens e pelas mulheres. É o momento para todos demonstrarem seus talentos de grandes dançarinos.”.

O BARA, dança dos boubous, dança malinké: Escolhi esta dança dentre muitas variantes. Pois ela me parece ter o movimento típico da base da dança malinké, Movimentos bruscos ou lentos da cabeça para frente e para trás, ou lateral, trabalho da coluna vertebral em ondulações ou em movimentos bruscos: lembrando um gato levantando o dorso ou cavando. Os pés estão em sextaposição por dentro com o calcanhar, depois meia ponta com torsão do tronco à direita ou à esquerda, movimento dos punhos e das mãos em carretel, pousar o pé em meia ponta e depois com o calcanhar. Esta dança se executa lentamente com muita graça e fineza.

O PITAM, dança sérère parecida com o BUGEREB: Os pés, a perna e o braço do mesmo lado trabalham ao mesmo tempo, alternativamente. Pode-se dançar com o tronco ereto ou ligeiramente curvado para a frente. “Nós percebemos a influência das danças mandingues nas danças sereer. Em mandingue, “Sereer” se diz “Cacin cô”, isto é “habitante de Cachine”. Diz a lenda que um grupo de Mandingues saiu da aldeia de Cachine na Guiné Bissau para se instalar no Sine, e se tornariam os Sereer atuais”.

O WANNGO: Dança-se com as pernas esticadas, pés flexionados, batendo palmas e batendo os pés, mesmo braço e mesma perna alternadas. É uma “nova dança popular. Segundo algumas tradições ela foi inventada por um mouro integrado na comunidade Haal poulaar e chamado de Sidi Koyel. Diziam que ele era louco e que morava em Boghe, na República Islâmica da Mauritânia. O WANNGO é uma dança de diversão que reúne toda a comunidade da aldeia sem nenhuma distinção, na praça da aldeia ou do bairro, à noite depois do jantar, mesmo nas estações chuvosas.

Rapazes e moças entram na roda uns após os outros ou em pares, e dançam ao som do TAMA acompanhado por palmas e canções. Algumas dessas danças executadas pelas moças são dirigidas a seus amores que elas fazem questão de louvar. As pessoas mais velhas – homens e mulheres - não dançam o WANNGO, que é sobretudo uma dança para os jovens”.

Em 1974, o encontro com um outro país do Sahel: A Alta Volta. A nova dança africana começava a tomar forma pois os Voltaicos a sentiram assim. Em 1975, em Nova Iorque, o encontro com o jazz e a dança moderna. Depois de ter visto o trabalho de Alvin Alley, que se inspira nas danças negro-africanas, eu estava cada vez mais convencida de estar no caminho certo.

De origem yoruba e fon, conheço o essencial da dança dos países da floresta. Tendo vivido num país do Sahel e num país de floresta (região do Cabo Verde e da Casamance), eu senti profundamente que se fazendo uma síntese das danças do Sahel (dança das pernas) e da

floresta(dança dos ombros e das nádegas), eu poderia obter uma “dança africana”, Claro que cada país africano tem orgulho da especificidade de suas danças, dos seus costumes; mas olhando para o que os une: as danças para todas as circunstâncias da vida.

Todas as descrições de dança neste livro dão os movimentos típicos de base; em seguida, variáveis e encadeamentos são estabelecidos. A liberdade é de permitir aos dançarinos de improvisar nos movimentos de base, conforme sua agilidade e seu talento. Todas as danças têm uma introdução, movimento lento, depois o movimento rápido e o fechamento, para retomar a dança.

A evolução é um fenômeno natural

“Quando nos submetemos a examinar o pensamento, a natureza ou a história da humanidade, ou nossa própria atividade mental, o que nos aparece em primeiro lugar, é o quadro de um emaranhado infinito de relações, de ações e reações, onde nada mais fica o que era, onde era, como era, onde tudo se modifica, se transforma, evolui e passa” Friedrich Engels, Anti-Düring, Introduction).

A dança africana também evolui. Enquanto alguns falam da volta às origens, eles farão um escândalo e me reprenderão por querer introduzir elementos estrangeiros na dança africana. A pesquisa sociológica de Christian Volbert intitulada “O futuro das danças tradicionais na Costa do Marfim” (Artes de África Preta nr. 29) me parece importante, pois ela significa o desmoronamento da cultura tradicional, em proveito da cultura ocidental, marcando as sociedades africanas. A influência é um fato; os elementos estrangeiros são introduzidos quer queiramos ou não. Ao invés de deixar tudo ao acaso, é melhor que nós, africanos, dirijamos nós mesmos esta evolução e que a coloquemos num nível superior escolhendo, na plenitude das influências, as melhores, as mais enriquecedoras. O desenvolvimento da dança moderna nas cidades nos leva a reconsiderar a dança africana tradicional.

A tendência atual dos balés que consiste a transportar no palco “a natureza” deve ser abandonada, porque a dança tradicional só tem sentido real no seu contexto sociocultural. Dizem que os africanos são espontaneamente e naturalmente dotados para a dança, que só lhes basta deixar-se guiar pelo instinto. No entanto, durante a iniciação, eles iam na floresta sagrada para aprender as danças. É preciso, portanto, cultivar o dom natural pelo trabalho. Da síntese das danças africanas (dança saheliana – dança da floresta) progredimos em direção à abertura para as danças do mundo: dança afro-americana, dança europeia dita clássica, dança hindu. O local desta síntese é uma escola de dança de vocação internacional que eu dirijo desde sua criação em 1977: Mudra África: a Floresta sagrada dos tempos modernos.

A dança clássica europeia apresenta um aspecto duplo: treinamento físico completo, esforço para criar em seguida estilos diferentes. “A dança clássica contém uns quarenta passos, mas também, o que é mais importante, uma técnica, isto é, um conjunto de exercícios cujo objetivo é fazer o dançarino ser mestre de todo seu corpo, como a pianista ou a organista, de seus dedos e de seus pés”. (Léopold Sédar Senghor, livro Mudra-África).

Uma outra fonte de inspiração é a dança hindu. Os africanos a encontram através do cinema indiano. Estes filmes são histórias de amor e aventuras ricamente guarnecidas com cenas de danças tradicionais. Os jovens espectadores senegaleses prestaram atenção nos passos, guardaram as melodias e as letras, compraram os discos das bandas. Só na região do

Cabo Verde tem três clubes que praticam esta dança e podemos ver moças senegalesas vestidas com roupas indianas, imitar as dançarinas dos filmes. O que fascina os Africanos, são os gestos lentos ou vivos, mas sempre ondulados assim como a valorização da beleza das mãos e dos pés, a graça dos movimentos da cabeça e do pescoço. Eles gostam dessas músicas onde domina a flauta e o violino, essas árias melodiosas e ritmadas, langorosas e vigorosas ao mesmo tempo, eróticas e artificiais. Não é, no entanto, no sentido de uma simples imitação que os dançarinos e as dançarinas de Dakar e Pikine aprendem o estilo indiano. Eles vêm uma forma de dançar ao mesmo tempo exótica e parecida com o estilo local. Se o gesto, a música e a vestimenta são diferentes, o vigor, a alegria sensual é africana.

Dança Africana

O movimento artístico no qual coloco meu próprio trabalho, se ele pega as raízes da tradição popular, não é uma volta às origens. É, ao contrário, um caminho bem diferente decididamente cidadão e moderno, refletindo o contexto onde vive a África de hoje, a África dos edifícios, a África das grandes contradições internacionais. Nós não queremos subjugar, alienar a dança negra. Nós só desejamos que ela se imponha pelo seu caráter próprio na civilização moderna e que ela retome seu lugar de direito. Ela interpretará então, plenamente seu papel de animação e de recreação.

Dança Africana (pag. 27)

O caminhar nesse método é muito importante para sentir o ritmo, o impulso vital da dança, como uma energia que sobe dos pés ao rim, ao peito, à nuca, depois à cabeça.

O aquecimento é feito em roda, no sentido horário. Os movimentos começam pelo pé direito. Para alterar, inverter o sentido do caminhar. Caminhar com as palmas dos pés no chão, em meiaponta e ponta inteira. – Todos os movimentos do tronco e dos braços podem ser feitos caminhando com a ondulação do tronco. Caminhar com torsão do tronco lembra o caminhar das mulheres senegalesas em *boubou*. (pag.28)

Trabalho do meio, em frente ao professor:

- em pé
- sentado
- deitado

Isto ajuda o dançarino a desenvolver uma boa técnica de base da qual ele precisará no trabalho em movimento. (pag.29)

Posições variadas:

- em pé, tronco ereto, os pés na sexta posição,
- tronco inclinado para frente em 130 graus.
- tronco inclinado para a frente, os braços caídos naturalmente,
- braços em posição de alça de cesta, barriga para dentro, pés na sexta posição,
- braços em posição de alça de cesta abertos,

- braços em posição de alça de cesta fechados

Movimento de equilíbrio:

O corpo balançando o pé atrás sobre o pé da frente (pag.30 e

31)Máscara do Mali (Dogon)

- fechado

- aberto

- aberto para baixo

- cruzado e fechado

(foto de perfil e de frente)

- cruzado e aberto. (pag. 32)

O Ciof:

É uma leve escorregada no chão.

Começa com o pé em sexta posição. O pé

- vai para trás,

- toca ligeiramente o chão em meia ponta, dedos flexionados,

- levanta-se

Pode ser feito para dentro, para fora, em meia ponta. Pequeno encadeamento com o *Ciof*:

- a perna vai para trás,

- pisa o chão depois se levanta,

- coloca-se com a palma dos pés no chão começando com meia ponta. A bacia é impulsionadalateralmente para cima. (pag.33)

Flexibilidade da coluna vertical

A sumaúma:

Em pé, tronco ereto, sexta posição, os pés fincados no chão. Braços fechados em posição de alça de cesta. Abrir em primeira posição, braços abertos em posição de alça de cesta, nádegas contraídas, barriga para dentro. Fechar. Braços e pernas em 4 tempos. Os pés de movimentam escorregando no chão. Os calcanhares não podem se mexer. Este movimento pode ser feito em:

- 4 x 4 tempos

- 4 x 2 tempos

- 8 x 1 tempos

(pag. 34 e 35)

Arco amarrado:

Este movimento lembra um arco que a gente amarra e que a gente solta. Posição de partida: pés em sexta posição, abertura para dentro. A contração começa na bacia e leva a uma flexão dos joelhos. Voltar à posição inicial. Observação: No final do movimento, ficar no máximo de tempo na meia-ponta. Pode começar com o movimento rápido. Ritmo:

- 4 x 4 tempos

- 4 x 2 tempos

- 8 x 1 tempos

(pag. 36 e 37)

Movimento da chuva:

Tronco inclinado para a frente em 90 graus, a cabeça olhando a mão.

- meia ponta, braços em posição de alça de cesta abertos, mesmo braço mesma perna.

- colocar o pé no chão, mão flexionada. Interverter. Sempre terá uma pulsão do tronco a nível do umbigo e uma ligeira ondulação da coluna vertebral, do rim, da nuca, lembrando o caminhar de um gato. (pag. 38 e 39)

Caminhada com ondulação do tronco em 4 tempos:

- torsão à direita

- torsão à esquerda

- ligeira flexão das pernas

- voltar à posição inicial. (pag.40)

Variante: mãos sobre os ombros

(pag.41)**Simbiose:**

Movimento feito para se conhecer as seis posições onde o tronco pode se inclinar.

- segunda posição aberta, deixar-se desmoronar bruscamente à direita em dois tempos, o troco passando em frente às pernas subindo lentamente pela esquerda, em 4 tempos, interverter.

- deixar-se desmoronar reto em frente, subir em dois tempos *tat-ta*.

- torsão lateral do tronco, mão nas cadeiras, mesmo pé para dentro, contração do busto, movimento rápido em dois tempos.

- movimento entrecortado dos braços de cima para baixo. (pag.42 e 43)

Oferenda:

Movimento lento em 8 tempos.

- ondular a coluna vertebral, a contração começa na bacia para terminar no peito, a cabeça encosta nos joelhos.

- desondular impulsionando a bacia, depois nas costas que faz um arco, depois na nuca que endireita a cabeça.

Somente neste momento (ver a foto grande), as mãos se voltam e seguem (terceira foto abaixo e na página seguinte). Retomar a posição inicial. (pag.44 e 45)

Oferenda, variantes:

Embaixo: oferenda de joelhos, fases do endireitamento, movimento brusco em dois tempos. À direita e nas páginas seguintes:

Oferenda com torsão lateral do tronco.

- Erguer as mãos e o pé esquerdo, colocá-lo no chão devagar.

- flexão em carretel dos braços, endireitar o corpo impulsionando o chão. Interverter com o pé direito. (pag.46 a 49)

Movimento lateral da anca:

Em dois tempos, pé para dentro em meia ponta.

- levar as nádegas para cima,

- para baixo. As mãos marcam o ritmo com uma batida em sentido inverso como um leque.

Teup dal, da dança Wanngo (Peulh):

- bater palmas pulando,

- levantar a perna esquerda, bater no pé

- voltar e inverter. (pag. 50 e 51)

Rotação da bacia:

Segunda posição inicial para dentro, girando as nádegas com duas contrações para frente.

Movimento balançado da anca:

Segunda posição aberta, o peso do corpo fica sobre as duas penas enquanto a anca é balançada à esquerda e à direita. A cabeça e as mãos seguem o movimento num vai-e-vem lateral. (pag. 52 e 53)

A galinha d'angola:

Sexta posição: braços ao longo do corpo,

- pé esquerdo em meia ponta, flexão do joelho, o corpo em arco para a frente, a cabeça olha a mão,
- a mão se vira, o pé pousa no chão,
- os dois braços abaixam, o corpo arqueia para trás, a cabeça erguida. Interverter. (pag. 55)

Variantes da galinha d'angola:

À esquerda, batendo os braços com os passos. Última foto: posição antes do salto. Em baixo: se virando (pag.56 e 57)

A galinha d'angola:

Salto e retorno (pag.58 e 59)

A águia:

Movimento em três partes:

- 1) Posição inicial,
 - Jogar os braços em posição de alça de cesta caída, o pé direito atrás passa na frente lateral, torsão do tronco em direção à direita,
 - O pé esquerdo avança, torsão do tronco em direção à esquerda,
- 2) Descanso, endireitar o corpo, movimento lateral com carretel do punho. À esquerda a primeira volta: *tac*. À direita a sequência: *taki taki ta*. (pag. 60 e 61)
- 3) Salto. Braços em arco, jogá-los como em uma corrida, deixar-se levar pelos ombros e pelos cotovelos. Os braços podem se abrir na descida. Pagina da direita: variante do salto correndo. (pag. 62 e 63)

O falcão:

- sexta posição, braços em prolongamento, uma perna em meia ponta, joelho para dentro,
- o calcanhar volta ao chão, punho erguido em movimentos entrecortados. O calcanhar sobe e desce sempre em movimentos tensos, como se esticasse e soltasse um elástico. Movimento entrecortado do punho de cima para baixo, balançando a cabeça.
- pular, batendo as mãos, por um quarto de volta ou uma meia volta ou uma volta. Interverter. Páginas seguintes: sequência do movimento. (pag. 64, 65, 66 e 67)

O nenúfar:

Movimento combinado da cabeça, punhos e tornozelos.

- sentado sobre os calcanhars agachado em sexta posição,
- sentar no chão em sexta posição.
- esticar as pernas, tornozelos acima do chão, pés flexionados, tronco ereto, crescer ao

máximoimpulsionando a bacia, braços esticados, punhos virados para o alto.

- abaixar e erguer a cabeça, as mãos e os pés num movimento entrecortado. Variante: movimento lento. A cabeça balança da esquerda para a direita. (pag.68)

Movimento das mãos:

O carretel

Páginas seguintes:

Escolha de movimentos tirados de uma coreografia de “As linhas de nossas mãos”, poema de Bernard Dadié. (pag.69 a 71)

Movimento da cabeça

Do alto para baixo, da direita para a esquerda, em círculo. Os olhos em ângulo reto do rosto ou ligeiramente mais abaixo, nunca mais alto.

O Cocheiro:

Movimento que lembra os Cocheiros dirigindo os coches. Sentado, as plantas dos pés se tocam. A mão desocupada segura a ponta do pé ou o tornozelo.

- braço, tronco, joelho, sobem e descem,

- flexão do tronco para a frente, com contração da bacia, a cabeça toca os pés.

- levantar as costas, a cabeça olha para o alto. (pag.73)

A Passageira:

Posição inicial do Cocheiro. Os cotovelos sobre os joelhos, uma mão faz o carretel para dentro(1 tempo). Ao mesmo tempo que o braço sobe, impulsionar a bacia e descer com uma contração(2 tempos). A cabeça virada para o lado oposto. (pag.74 e 75)

O Cervo:

Posição do Cocheiro, braços em alça de cesta para trás, a contração começa na bacia para chegar ao peito. Levantar os braços, virá-los e voltar impulsionando as costas. (pag. 76 e 77)

O Cervo dançante:

Posição do Cocheiro aberta, a abertura dos pés é igual ao seu tamanho. Torsão lateral do tronco em 2 tempos, voltar para a posição inicial, levar os ombros até o umbigo para se alongar no chão e levantar-se. Interverter. (pag. 78 e 79)

A Boneca Ashanti:

Enrolamento da coluna vertebral como o Cervo. (pag. 80)

A Passageira e o Cocheiro (pag. 81)

A Passageira e o Cocheiro em quarta posição. (pag. 82)

O Cervo a dois. (pag. 83)

O Cervo de joelhos, quarta posição (pag. 84)

À Sua Excelência

Senhor Abdou Diouf,

Presidente da República do Senegal

Senhor Presidente,

De volta a Dakar depois de quinze dias passados em Casamance, tomei conhecimento, com muita satisfação e reconhecimento, de sua carta de 30 de novembro. Me sinto reconfortada pelo interesse que o senhor continua a ter por MUDRA ÁFRICA. Temos um período muito difícil para atravessar, mas creio que poderemos superar isso de uma forma ou de outra.

Desde minha chegada em Ziguinchor, fiquei seriamente ocupada com o médico chinês do hospital principal, acupuntura e massagens na coluna cervical e na bacia, com exercícios pela manhã. Mais tarde fui passear pelas aldeias, vivendo mais lentamente que os aldeões pois naquele momento eles estavam em plena colheita de arroz e amendoim. Eu os estava observando trabalhar, e durante o intervalo eu conversava com eles. Redescobri com as mulheres da aldeia, os exercícios primários: tirar água, empilhar, catar. Principalmente minha maior satisfação foi de dançar com elas depois da colheita e de comer junto com elas o arroz de 5 horas. Dois grupos se formavam, os homens de um lado, as mulheres de outro, eles com sua força exterior e fácil e nós com nossa força interior e simples. Boas vibrações passavam de um grupo ao outro sem agressividade. Tudo era possível naqueles momentos.

Eu tinha esquecido de como a luz penetra através de uma janela entreaberta num quarto escuro. Todas as manhãs, bem cedo, eu ia observar a lua desaparecer e o sol tomar o seu lugar. Eu estava atenta ao despertar das plantas. Uma manhã uma borboleta amarela e preta pousou sobre as flores que eu tinha nas mãos. Eu olhei para ela durante longos minutos depois fiz um desejo: “Se eu conseguir leva-la até meu quarto para observá-la por mais tempo, meu desejo se realizará...” Eu vi na minha imaginação um campo de ervas e flores de todas as cores: poder andar de pés descalços, dançar como os insetos, seria fantástico.

Estou fazendo uma viagem interior, pois eu sei que é preciso saber se imobilizar a tempo, preparando o movimento.

Nesta viagem, eu me contraí até tornar-me um grãozinho que vai se dilatar no momento certo, para recomeçar. Pois esta primeira experiência de MUDRA ÁFRICA teria feito nascer novas ideias.

Em meio à sua concentração atual para recolocar a ordem nos negócios do Estado, espero que esta carta vos traga um pouquinho da aldeia, para respirar, o tempo de um suspiro.

Agradecendo-vos ainda pelo seu interesse atento, subscrevo-me Senhor Presidente, assegurando minha devoção sempre fiel.

Germaine Acogny

O professor de dança clássica é Jorge Lefebre. (pag. 87 a 89) Ray Phillips dirige o curso de Dança Moderna (pag. 90 a 93)

Aula de Dança Africana – composto de alunos africanos e não africanos. Se a criação da dança africana é bem o domínio dos africanos, ela é aberta a todos; ela pode ser ensinada e aprendida por todos. O aluno não africano alarga seu universo aprendendo nosso método, nossos movimentos, como o aluno africano aprendeu os passos da dança clássica e moderna. (pag. 94 e 95).

À esquerda (pag. 96): Doudou Ndiaye Rose é professor de ritmo. O ritmo é a base das várias atividades entre a dança e o canto, entre o teatro e a vida. O ritmo é o cimento da escola Mudra.

Abaixo (pag. 97): Julien Jouga, diretor do Coro Senegalês, ensina canto e solfejo.

Jogo teatral, ensinado por Alain Louafi. O jogo teatral procura encontrar o sentido do rito, do conto, do drama, do mito e utiliza o menos possível a linguagem falada para deixar as expressões nos gestos, na dança, no canto, no grito. É aí que a linguagem se mostra essencial, cada aluno pode usar a sua própria. (pag. 98 e 99)

Ensaio de “Coumba”, balé segundo a “Colher suja”, conto de Birago Diop. *Pas de deux* de Binta a Órfã, com seu noivo. (pag. 100 e 101)

“Coumba”:

À direita: Penda, a menina má, apresenta a colher à Mãe dos Bichos. (pag. 102 e 103)

esquerda: Os três faunos. Páginas seguintes: *Pas de deux*. (pag. 104 e 105)

Judith Jamison, a grande dançarina do American Dance Theatre d’Alvin Alley, de passagem à Mudra, dá uma aula na presença de Maurice Béjart. (pag. 106 e 107)

Arona Ndiaye, o baterista de Mudra. (pag. 108)

À direita: encontro com os alunos - Reunião dos professores, com Maurice Béjart e Judith Jamison, junho de 1979. (pag. 109)

Páginas seguintes: “Aloopho”, conto yoruba, espetáculo de primeiro ano, junho de 1979 -” Coumba”, junho de 1979 (pag. 109 a 111);

Sem o talento e o entusiasmo constante do meu amigo Wolfgang von Wangenheim, este livro não teria sido concebido.

Por outro lado, tenho que agradecer a F.C. Gundlach por ter participado da fotografia e de ter colocado seu laboratório fotográfico P.P.S, graciosamente, à disposição desta obra. Agradeço o Ministério da Cultura do meu país por ter me facilitado uma viagem de pesquisa em danças da diáspora africana no Brasil e no Haiti, assim como seus Arquivos Culturais por ter permitido a reprodução de textos e fotos da dança tradicional.

Tougoun Servais Acogny, meu pai, me deu de presente suas lembranças pessoais e minha amiga Françoise Courel me deu um imenso socorro em todas as etapas do meu livro. A todos meus amigos que me apoiaram e encorajaram, meus calorosos agradecimentos.

Germaine Acogny

APÊNDICE B – Produção de vídeodança disponível no canal O Movimento dos Baobás, no YouTube

Kle Watan



Klé Watane é um trabalho colaborativo realizado em 2018, na Ilha do Goreé, Senegal, durante a segunda formação na École des Sables, na vivência “As quatro damas da dança africana”.

Disponível em: <https://youtu.be/AXOPYF3ncQ0>

Oea: a flor branca do Baobá



Oea: a flor branca do Baobá é um video que apresenta minhas reflexões sobre branquitude, brancura e branquidade. A metáfora da flor branca do baobá como potência imagética de trabalho e reflexões político filosóficas.

Disponível em: <https://youtu.be/fGvwLto1uuE>

Yemonjá



Yemonjá é um vídeodança que trabalha os mudras (movimento das mãos) para significar a dança das águas na manifestação do Orixá Yemanjá. Gravado na laje de minha casa.

Disponível em: <https://youtu.be/IgFA0614QP0>

A Flor Branca do Baobá



A Flor Branca do Baobá é um Teaser reduzido do vídeo “oea – a flor branca do Baobá”.

Disponível em: <https://youtu.be/mrHu8N-R4YA>

Na areia: A poética do corpo Baobá



Na areia: A poética do corpo Baobá é um videodança realizado na Praia da Paciência, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, em parceria com a orientadora Daniela Maria Amoroso, sendo trabalhada a poética da areia e os movimentos dos Baobás na praia, na água e nas pedras.

Disponível em: <https://youtu.be/pHQwCKbtZSM>

Na mata: a poética do corpo Baobá



Na mata: a poética do corpo Baobá é um trabalho realizado na mata próxima a casa de Luana Lordelo, abordando a poética do Baobá em contato com a terra e as árvores e folhas. As folhas maceradas pelos pés, porque folha tem seiva, tem sangue e cura. Os pés que enraizam, esmagam, fazem som e dançam na floresta sagrada.

Disponível em: <https://youtu.be/0wPbP1Tqtts>
O Corpo Baobá



O Corpo Baobá é um trabalho realizado para o Congresso da UFBA, apresentando os principais aspectos da pesquisa e referências teóricas e práticas.

Disponível em: <https://youtu.be/61opFZy4VOs>

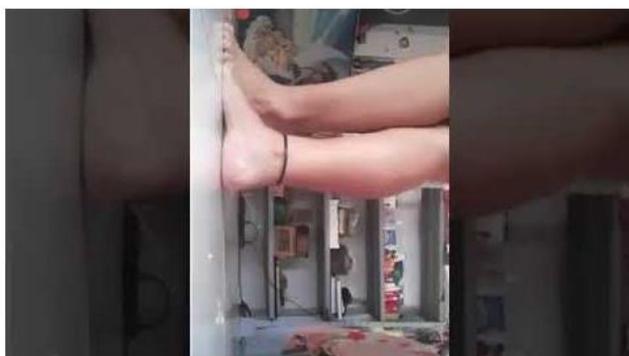
As Grandes damas da dança Africana 2018



Disponível em: https://youtu.be/Hr5e_kFQmyY

As Grandes damas da dança Africana 2018 é um vídeo da apresentação final da segunda imersão na École des Sables (2018), no Instituto Francês de Dakar, capital do Senegal.

Estudando o Samba



Disponível em: <https://youtu.be/IvgNk372OdE>

Estudando o Samba é um videodança com foco nos pés e suas variações no samba. Realizado em casa, de forma intimista, busca orientar exercícios de mobilidade, coordenação e movimentação dos pés.

SABAR (dança do Senegal) no Sobo Bade avec Pape Fall



Disponível em: https://youtu.be/3l5iXF_YiTM

SABAR (dança do Senegal) no Sobo Bade avec Pape Fall é uma performance musical e dança tradicional “Sabar” do Senegal.

Movimento dos Baobás - Roberta Roldão



Movimento dos Baobás - Roberta Roldão é uma sequência completa dos movimentos do Baobá ensinados por Germaine Acogny.

Disponível em: <https://youtu.be/alt43GWJMgA>

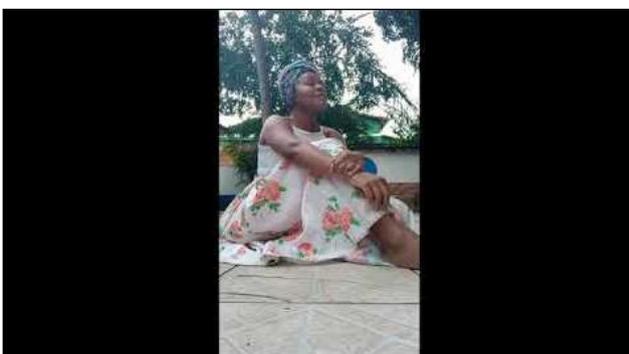
BLACK



Black é uma performance feita pelo integrante do Coletivo O Movimento dos Baobás – Black.

Disponível em: <https://youtu.be/wrj6QbXchg0>

Jongo Terapia com Ana Beatriz



Jongo Terapia com Ana Beatriz é um trabalho realizado pela integrante do Coletivo O Movimento dos Baobás, Ana Beatriz.

Disponível em: <https://youtu.be/qOXJVVXTZ6A>

O movimento dos Baobás



O movimento dos Baobás é uma edição de 1 minuto dos movimentos dos Baobás.

Disponível em: <https://youtu.be/xRyqo7I2TNQ>

Abrindo os caminhos



Abrindo caminhos é um vídeo realizado em Morro de São Paulo, em dezembro de 2021, para abrir os caminhos de conclusão do trabalho saudando EXU Orixá Legba.

Disponível em: <https://youtu.be/NOILauG4Nx8>

Afrique zone



Afrique zone é um clipe gravado em 2018, em Dakar, Senegal, África do Oeste.

Disponível em: <https://youtu.be/Eu3fHFV5xUg>

APÊNDICE C – Lives produzidas em colaboração no instagram @movimentodosbaobas

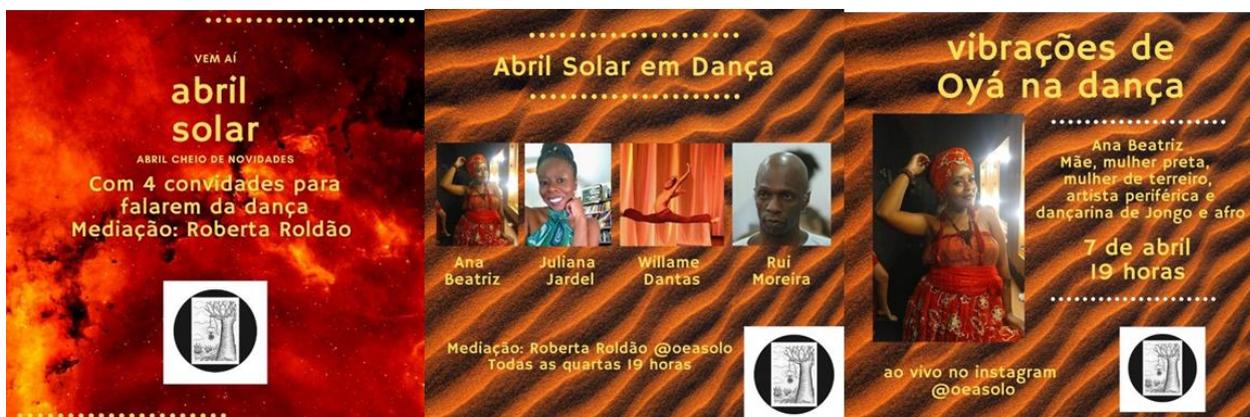
Abaixo estão os cartazes de divulgação das lives do Abril Solar.

Todas as lives se movimentam e dialogam com a tese, elaboradas e executadas com grandes artistas do corpo, trazem luz às questões mais profundas que representam a epistemologia Baobá.

O atual @movimentodosbaobas (<https://www.instagram.com/movimentodosbaobas>) antes era intitulado @oasolo



O material gráfico foi produzido por Júlia Pavan



Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CNYi5K9ly8Q/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

Escritas do Corpo Negro em Dança



Juliana Jardel
 Filha de Oxaguiã.
 Criadora do Grupo Corpo Suspeito (2014).
 Desenvolve um método em Dança Negra Intitulado Movimentos Atlânticos.
 Graduada em Dança (UFG),
 Mestre em Performances Culturais (UFG),
 Doutoranda em Antropologia Social (UFG)

ao vivo no instagram @oeasolo

14 de abril
19 horas



Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CNqgG_UlzDL/?igshid=YmMyMTA2M2Y=

Dos Palcos a Docência



Willame Dantas
 Licenciado pleno em Dança pela UFPA
 Técnico em Danças Clássicas UFPA.
 Formado pela Royal Academy of Dance-Londres
 Especialista e Arte,Cultura e Educação
 Professor do Curso Técnico de Dança da Escola das Artes São Lucas.

ao vivo no instagram @oeasolo

21/04
19 horas



Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CN8h6jpl42Z/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

"Co Ês" (com Eles): partilhas sobre a Ecole des Sables



Rui Moreira
 Sabliste, Bailarino, coreógrafo e investigador de culturas com trajetória profissional de mais de 30 anos, é um dos ícones da arte de dançar no Brasil. Atuou nas companhias: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Cia. SeráQuê?, Cia. Azanie (França), e no Grupo Corpo. Coreografou diversos elencos dentre eles a Cisne Negro Cia de Dança, o Balé do Teatro Guaira e a São Paulo Companhia de Dança.

ao vivo no instagram @oeasolo

28/04
19 horas



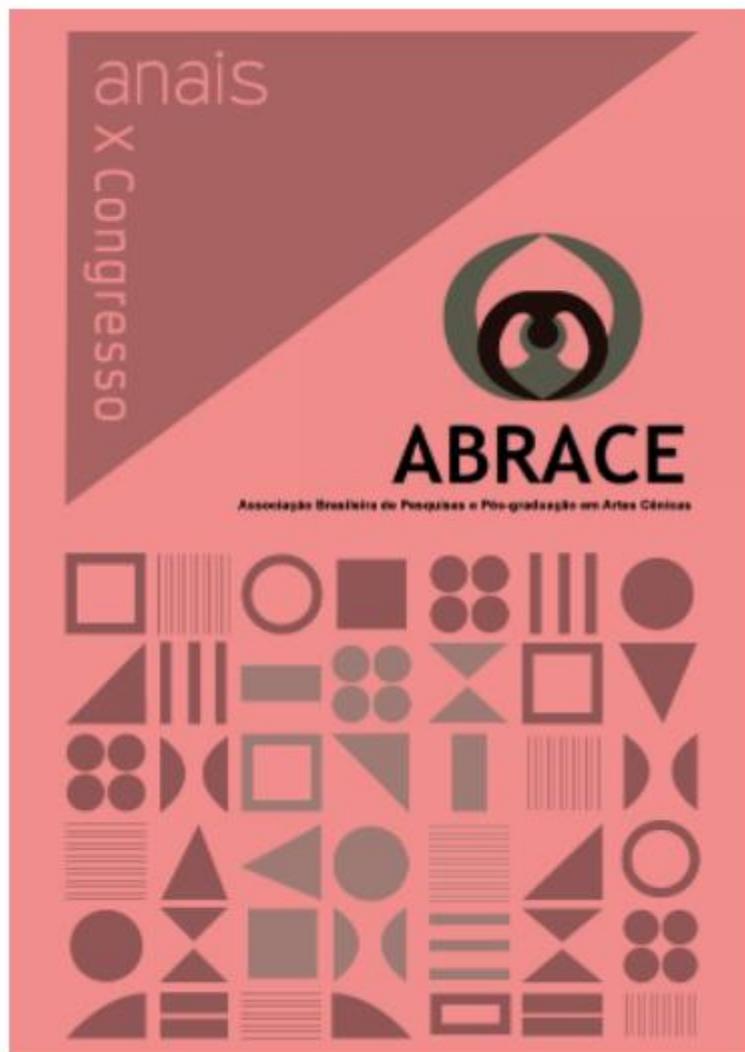
Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/COOkOjkF6To/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

APÊNDICE D – Artigo publicado em 2018 no X Congresso da ABRACE

v. 19, n. 1 (2018)

X Congresso da ABRACE

SUMÁRIO



ISSN 2176-9516

O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização

[Pistas e vestígios da dança afro em Goiânia](#)

Renata de Lima Silva, Olga Raissa Rodrigues

PDF

[Oea: um mergulho na pedagogia africana](#)

[Roberta Ferreira Roldão Macauley](#)

PDF

[Um fazer artístico afro diaspórico a partir da contação de histórias de Orixás](#)

Lia Franco Braga, Teodora de Araújo Alves

PDF

[Afetos cuir pretos: cartografando poéticas interseccionais](#)

Fernando Marques Camargo Ferraz

PDF

[Axé em cena ou quando o artista cênico é a Rainha Nzinga!!](#)

Jonas de Lima Sales

PDF

[Cambindas de triunfo reiventando a tradição](#)

Daiane Nonato de Lima

PDF

[Êmi, Ofô, Asé: a presença cênica e a sutileza performativa das mulheres do áse"](#)

Laudemir Pereira dos Santos

PDF

MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **Oea: um mergulho na pedagogia africana.** Salvador: UFBA. PPGAC; Doutoranda; CAPES-bolsas cota PROPG (vulnerabilidade sócio-econômica). Orientadora: Daniela Maria Amoroso.

RESUMO: “Oea” é um grito, um mergulho à pedagogia africana utilizada na *École des Sables*, a escola de dança nas areias do vilarejo conhecido como “*Toubab Dialaw*”, entre baobás e o Oceano Atlântico; É um solo, um escudo, uma dança futura, um questionamento sobre o chão que pisamos e as águas que atravessamos. O mergulho, momento em que toquei o solo do continente africano, se deu pelos pés (A Dança entra pelos pés), no primeiro estágio profissionalizante (Cruzando caminhos-2011) e a construção do solo iniciou-se na imersão com as quatro damas da dança africana: Germaine Acogny (Senegal), Irène Tassembèdo (Burkina Faso), Flora Thefaine (Togo) e Elsa Welliasthon (EUA). Escrever com o corpo minha rubrica na areia, a espiral invertida, os movimentos ondulatórios na coluna e o movimento enquanto corpo político de mulher. A construção da escrita é retroalimentada pela prática, uma via de mão dupla, com diversas intersecções. O solo apresenta os atravessamentos que rabiscam meu corpo anárquico de poesia e mulher de um país colonizado e conectado com o continente africano. Traz minhas angústias, meus enfrentamentos, histórias e sonhos. Como “Pesquisa-Confronto” também é importante apresentar as dificuldades e contradições encontradas, abordando os aspectos relacionados ao “feminino”, visto que são mulheres que escrevem, orientam e inspiram este trabalho. “Oea” são as três vogais que dão tom ao meu nome, rObErtA. E a sonoridade dessas vogais unidas me remete ao Oruncó da minha cabeça: Oyá (Epa Heji Oyá) e o feminino que me move e remove em comunhão com a busca pela transmissão das danças de matrizes africanas. Conforme ensina Kaká Werá: “O” é simbolizado pela espiral anti-horária e minha busca pelos meus ancestrais, vibra o tom do angá-mirim fogo emora no plexo solar. O “E” tem a “onda” como símbolo gráfico e móvel é a nêe-porã, a fala sagrada do ser. O “A” vibra o tom do angá-mirim “ar” e mora no coração. Utilizo a metodologia participante, abordada por Paulo Freire e Carlos Brandão, que retrata a necessidade de criação de método de pesquisa alternativa, aprendendo a fazê-la melhor através da ação, na relação dialética entre objetividade e subjetividade.

PALAVRAS CHAVE: “oea”, dança africana, feminino

RESUMÉ: “Oea” c’est un cri, un plongée à la pédagogie africaine utilisé dans l’Ecole des Sables, l’école de danse sur les sables du village connue comme “*Toubab Dialaw*”, entre les Baobabs et l’océan Atlantique; C’est un solo, un écu, une danse future, un questionnement sur le sol qu’on marche et l’eau qu’on perce. Le plongée, le moment que j’ai touché le sol du Continent Africain, a commencé par les pieds (La danse entre par les pieds), dans le premier stage professionnel (Cruzando caminhos-2011), et la construction du Solo a commencé avec l’immersion de les quatre dames de la danse africaine: Germaine Acogny (Senegal), Irène Tassembèdo (Burkina Faso), Flora Thefaine (Togo) et Elsa Welliasthon (EUA). Ecrire avec

le corps ma rubrique sur le sable, la spirale inversée, les mouvements ondulants dans la colonne et le mouvement en tant que corps politique de femme. La construction de l'écrit c'est connecté avec l'action pratique, une double voie, avec intersections divers. Le Solo présente les traversées que gribouillant mon corps anarchique de poésie et femme d'un pays colonisée et connecté avec le continent Africain. Ça porte mes angoisses, mes affrontements, histoires et rêves. Comme "Recherche-Confrontation" c'est aussi important de présenter les difficultés et contradictions trouvés, en abord des aspects par rapport au "féminin", vue qui sont femmes qui écrivent, orientent et inspirent ce travail. "Oea" sont les trois voyelles que donne ton à mon nom, rObErtA. La sonorité de cette voyelles unis m'envoyant au Oruncó de ma tête: Oyá (Epa Heji Oyá) et le féminin que me mouvoir et me remue en communion à la quête pour la transmission des danses de matrices africaines. D'après l'enseignement de Kaka Werá: "O" c'est symbolisé pour la spirale anti-horaire et ma quête pour mes ancêtres. Ça vibre le ton du Angá-Mirim feu et habite au Plexus Solaire. Le "E" a une "vague" comme symbole graphique et mobile, c'est la Nêe-Porã, la voix sacrée de l'Être. Le "A" vibre au ton du Angá-Mirim "air" et habite au cœur. J'utilise la méthodologie participant, abordé par Paulo Freire et Carlos Brandão, que décrit la nécessité de la création d'une méthode de recherche alternatif, en train d'apprendre à le faire mieux par l'action, dans la relation dialectique entre l'objectivité et la subjectivité.

Mots-clés: "oea", danse africaine, féminin

A metáfora do trem sempre afetou minha trajetória. A locomotiva sempre foi um meio de transporte presente nas cidades por onde residi: Uberaba, Uberlândia, *Toubab Dialaw*, Abidjan, Salvador e Cachoeira. Em meu cotidiano, o corpo móvel "trem" e o "trem" como substantivo ("Lá vem o trem!", "Pega esse trem aí!") ou nomeação daquilo que não nos vem à mente de imediato ("Que é esse trem dando sopa?") sempre foram fato presente na vida e no vocabulário.

O trem que se move pelos trilhos, como os corpos em diáspora se movem pelo oceano. O ritmo do mover do trem, o "*continuum*" da locomotiva percorrendo pelo espaço, tal qual a pujança do CONTINUUM da civilização africana antes e durante o período colonial, neocolonial e pós-colonial:

Estamos analisando a dança de origem africana procurando diferenciá-la dos outros modelos, mas concordamos com Bunseki Fu-Kiau, que a dança é somente um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto ("amarrado"), o "batucar-cantar-dançar", que seriam então um continuum. Em sua análise ele aponta que em quase todas as religiões africanas os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo. Nessas culturas, os rituais acontecem em

arenas, procissões ou de ambas as formas, complementarmente. Nesses espaços, devotos tocam tambores, dançam e cantam em honra aos deuses e ancestrais: “A vida seria impossível em qualquer comunidade africana sem os invisíveis e reconciliadores poderes de cura gerados pelo poderoso trio de palavras-chave da música e do divertimento.” 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.” Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual (LIGIÉRO, 2011, p 135).

O “trem-oceano”, “trem-metal”, “trem-areia”, “trem-verbo”, “trem-móvel” e movediço da dinâmica da civilização Africano-brasileira e o corpo investigador neste espaço de trilhos e trincheiras sempre habitou meu imaginário.

Golfos, baías, geografias e histórias que deságuam em nós, imensos oceanos de memória e imaginação. Águas que continuarão passando, como nascentes e roteiros das infinitas navegações humanas; internalizadas e dialetadas permanentemente em novos públicos. (José Carlos Capinan, Presidente da AMAFRO, agosto de 2009)

O solo “Oea” começou a nascer após minha imersão nas quatro pedagogias das damas africanas: Germaine Acogny (Senegal), Irène Tassebédó (Burkina Faso), Flora Théfaine (Togo) e Elsa Welliaston (EUA), no curso denominado “As Grandes Damas da Dança Africana”, que ocorreu na *École des Sables*, centro de referência de Germaine Acogny, sob a direção artística de Patrick Acogny, de 19 de fevereiro a 3 de março.

Porém, o anseio de pesquisar e aprender surgiu em 2011. A busca teve início na reflexão teórico-metodológica sobre a minha prática, junto a *École des Sables* em *Toubab Dialaw*, Senegal, África, no ano de 2011, no período em que representei o Brasil em uma série de oficinas e aulas de danças tradicionais e afro contemporâneas. A participação neste projeto me fez refletir sobre a mediação da técnica de Germaine Acogny na preparação do ator-bailarino na contemporaneidade, tornando seu corpo decidido e dilatado para a encenação. Com o passar dos anos e a nova imersão, que ocorreu recentemente, fui amadurecendo o processo de criação e distanciando a pesquisa dos moldes eurocêntricos e aproximando dos aspectos específicos da decolonização, buscando novas

referências bibliográficas e modelos menos cartesianos de pesquisa.

O processo de criação foi sendo tecido entre aulas práticas, reflexões, entrevistas e sonhos soprados. “Oea” é o nome sagrado que me habita, lição de Kaká Wera Jecupé, que transmite a sabedoria Tupi guarani em relação as vogais sagradas do nome.

Cada vogal vibra uma nota do espírito que os ancestrais chamavam de angá- mirim, que comporta o ayvru, estruturando o corpo físico. São sete tons, e quatro deles referem-se aos elementos terra, água, fogo e ar, coordenando a parte física, emocional, sentimental e psíquica do ser. E três desses sons referem-se à parte espiritual do ser. (1998, p.24).

“Oea” são as três vogais que dão tom ao meu nome, rObErtA. E a sonoridade dessas vogais unidas me remete ao Oruncó da minha cabeça: Oyá (Epa Heji Oyá) e o feminino que me move e remove em comunhão com a busca pela transmissão das danças de matrizes africanas.

Conforme ensina Kaká Werá: “O” é simbolizado pela espiral anti- horária e minha busca pelos meus ancestrais, vibra o tom do angá-mirim fogo emora no plexo solar. Os pajés antigos chamavam-no Kuaracymirim, ou seja, Pequeno Sol do Ser. A vibração irradia o sol interior e a dança do sol representa um ritual de purificação.

O “E” tem a “onda” como símbolo gráfico e móvel, vibra na altura da garganta, onde esse tom faz sua morada. É a própria expressão da alma atuando na forma da palavra, sendo esta região responsável pela liberdade, éa nêe-porã, a fala sagrada do ser.

Enfim o “A” vibra o tom do angá-mirim “ar” e mora no coração, fazendo a união do céu com a terra, ou seja, das partes interna e externa do ser. Seu tom vibra os sentimentos.

Iniciei a pesquisa usando a metodologia participante, abordada por Paulo Freire e Carlos Rodrigues Brandão, que retrata a necessidade de criação de método de pesquisa alternativa, aprendendo a fazê-la melhor através da ação. Assim, a realidade concreta se dá na relação dialética entre objetividadee subjetividade, sendo assim afirmativo dizer que não se pode reduzir determinada cultura a mero objeto de pesquisa. Simplesmente, não há como conhecer a realidade de uma técnica a não ser que a pratique e vivencie. Pablo Parga

apresenta como metodologia de pesquisa a *“Investicreacion artística”*: “Propuesta metodológica de investigación de la creación artística en el ámbito universitario y de la educación superior”. Toda creación artística es una investigación invisible. Tal metodología apresenta em seu contexto o “professor-investigador” e o “docente-investigador”, a fim de gerar novos conhecimentos que, nem sempre, respondem a critérios científicos.

A metodologia de Pablo Parga permite validar formalmente os processos de criação artística como atividade de investigação no âmbito universitário da educação superior. A atividade artística é uma forma de investigação, mesmo a investigação científica tendo características diferentes e específicas em relação ao campo artístico.

Trata-se de valorar a “investi Creación” em seu respectivo contexto, de forma participativa, como afirma a metodologia inicial utilizada.

Fiz seis vezes a travessia pelo Oceano Atlântico, idas e vindas entre Brasil, Portugal, Espanha, Marrocos, Senegal e Costa do Marfim. As águas que atravessamos e nos banham, o sal que nos toma por inteiro, nas ondas de uma ponte feita de líquido e sonhos, tudo isso que nos faz meio peixe e meio humano, metamorfoseando em sereia, Yemonjá e feto. Nunca mais voltamos o mesmo. Sou hoje aquele grão de areia que viaja no Oceano, mas também sou suas águas revoltas e posso escutar as vozes de tantos corpos e memórias que sussurram histórias apagadas e invisibilidades perpetuadas pela mentira que nos contam nas escolas.

Atravessar o Atlântico negro foi um trajeto em busca de minha própria identidade, foi ziguezaguear pela história e memória que compõem meu corpo de mulher, mãe, brasileira e dançarina.

A constituição de uma identidade afro-brasileira é uma questão bastante sensível para mim. Meu corpo carrega referenciais históricos, estéticos e simbólicos e constituem minha identidade.

O TRÁFICO de africanos para as Américas durou mais de 300 anos. Foram mais de 11 milhões de almas. O objetivo era levar mão-de-obra para as colônias que representavam o maior empreendimento das principais potências europeias da época – Inglaterra, Portugal, Espanha, França e Holanda. Inaugurava-se um novo sistema produtivo com base no trabalho escravo intensivo, em grandes propriedades e na monocultura de extensas plantações, voltados para o abastecimento do mercado mundial com produtos de largo consumo (açúcar, algodão, tabaco, minerais, etc). (PEREIRA, 2012, p. 48).

A palavra “diáspora” carrega um valor simbólico muito grande. A metáfora da diáspora como semeadura e a Terra como um jardim de corpos espalhados, ora por vontade própria e na maioria por dores, processos de escravização, genocídios e etnocídios, sendo corpos resistentes e resilientes, afeta bastante a tecitura de minha escrita.

Também sinto que estou semeando palavras e como jardineira, escolho cada letra, cada poda e cada regar dessa construção que acontece concomitantemente com a criação do solo ‘oea’. Arar a terra do meu conhecimento, exige que eu abandone estereótipos e distorções sobre a África.

A África tem uma história e isso proclamava Joseph Ki-Zerbo, historiador de Burkina Faso. Reconhecer esse fato implica em uma série de apontamentos e é uma tarefa bastante árdua, perante o contexto político que vive o Brasil após o Golpe sexista e machista que ocorreu contra a primeira mulher eleita Presidente: Dilma Roussef. Vivemos no agora uma ditadura do conhecimento. É com muita resiliência que insisto em pesquisar e investigar a história da África e uma mulher africana, Germaine Acogny. É preciso entender como se dá o pertencimento.

O patrimônio cultural e histórico de matriz africana sempre foi invisibilizado oficialmente em detrimento dos conhecimentos europeus, apesar dos brasileiros sentirem que seu pertencimento está no continente africano.

A África não é um país. Ela é um continente: o segundo maior continente. Não somente ele é vasto, mas também prevalece por completo sobre o resto do mundo pela diversidade do seu povo, pela complexidade de suas culturas, pela majestade de sua geografia, pela abundância de seus recursos e pela alegria e vivacidade do seu povo. (KHAPOYA, 2016, p.15)

O oceano atlântico é esse diálogo que nunca foi interrompido e permanece em constante fluxo na forma de diáspora. A dinâmica da civilização afro-brasileira sempre existiu, mesmo nos nossos ideais de pangeia, mesmo sobrevivendo aos epistemicídios, que forjaram os metais de nossos trilhos de resiliência. “O que não mata, fortalece”, porém sem negar quantos mataram e morreram em prol de uma história de opressão de colonizadores contra colonizados. A história de colonização que afeta a América Latina, fazendo na voz de Eduardo Galeano sangrarem as veias abertas, tem o mesmo resultado da colonização que se deu no continente africano: saqueamento de conhecimentos, corpos, memórias... Há algo que nos une sim: a dor e vontade de contar nossa própria história.

Escrever sobre mim, sobre a trajetória de atravessar seis vezes o Oceano Atlântico e tocar o solo do continente africano, foi um despir-me como mulher americana, que desconhecia e mitificava o continente africano e sua multiplicidade. Foi um verdadeiro esvaziar-se.

As pessoas que escrevem sobre a África geralmente começam com uma breve referência a como a África é pouco conhecida entre os americanos. Diferentemente das potências europeias, os Estados Unidos nunca tiveram colônias na África, embora a Libéria (na África Ocidental) tenha sido fundada em 1847 por escravos africanos livres dos Estados Unidos e o governo norte-americano tenha mantido laços especiais com a Libéria desde então até agora. Desde os inícios dos anos de 1960, quando dezenas de colônias africanas se tornaram nações independentes, a ignorância dos Estados Unidos sobre a África diminuiu marcadamente. A viagem aérea entre a África e a América aumentou desde então, e a televisão americana transmitiu em larga medida os problemas africanos – desde a severa seca e fome em todo o Sael e o Chifre da África até as crises políticas na Líbia, na Nigéria e no Ruanda. Americanos educados agora percebem que países como o Egito, que foram inicialmente (e erradamente) vistos exclusivamente como parte do Oriente Médio (Ásia Menor), estão realmente localizados na África. (KHAPOYA, 2016, p.15)

A reflexão acima pode ser usada em relação ao Brasil, que também apresenta portes continentais e muitas vezes compreende sua dimensão apenas quando um estrangeiro nos questiona como sair da Bahia para Manaus ou Rio Grande do Sul.

Apesar desses desenvolvimentos e do fato de que a cobertura dos eventos da mídia na África independente tenha melhorado significativamente desde a época colonial (antes de 1960), muitos americanos não avaliam completamente o tamanho físico e a diversidade étnica do continente africano. Vivendo em um país tão enorme como os Estados Unidos, os americanos tendem a ver a África mais como um país único do que como um continente que inclui mais de cinquenta países diferentes; eles admitem mesmo que é tão fácil viajar dos Camarões para a Tanzânia como dirigir do Colorado para o Tennessee. Por exemplo, não

é incomum para um americano perguntar a um visitante africano da Nigéria se ele conhece alguém do Senegal ou da Zâmbia. (KHAPOYA, 2016, p.16)

O continente africano é o segundo maior do mundo e somente a Nigéria apresenta a quantidade de grupos linguísticos dos povos do Xingú.

A sua área de terra é de 30 milhões de quilômetros quadrados, estendendo-se aproximadamente de 8.000 quilômetros da Cidade do Cabo (África do Sul) ao Cairo (Egito) e mais de 5000 quilômetros de Dakar (Senegal) a Mogadíscio (Somália). Ela é aproximadamente três vezes e meia o tamanho continental dos Estados Unidos. A geografia política deste enorme continente consiste de cinquenta e quatro nações modernas, incluindo repúblicas insulares fora do seu litoral. Com a exceção do Saara ocidental, anexado unilateralmente e à força pelo Marrocos quando a Espanha de repente renunciou ao seu controle colonial em 1976, estes países africanos são estados independentes com suas próprias instituições políticas, líderes, ideologias e identidades. Todos estes países pertencem a um fórum continental chamado União Africana (inicialmente Organização da Unidade Africana), que está permanentemente sediada em Adis Abeba, a capital da Etiópia. (KHAPOYA, 2016, p.17)

O apartheid e todos as questões que englobam também a África do Sul, fez com que a mesma somente fosse admitida na Organização da Unidade africana em 1994, depois de ter sido excluída por mais de 30 anos, exatamente porque sua minoria branca negava constitucionalmente os direitos a “plena cidadania” dos povos negros, ou seja, a maioria não branca.

O grande erro é descrever a África, geograficamente, como um grande planalto, ignorando seus relevos e oscilações. Reconhecer o chão “irregular” e conhecer a Geografia do Continente africano reverberou muito em minhas ideias e concepções de dança.

Geograficamente, a África tem sido descrita como um vasto planalto e ela é o mais tropical de todos os continentes, vivendo montado sobre o equador e se estendendo a distâncias quase iguais tanto em direção ao norte quanto ao sul do equador. Dominando o terço setentrional do continente está o maior deserto do mundo – o vasto deserto do Saara. As características geológicas mais significativas da àfrica – as maiores elevações e as maiores depressões. Os maiores lagos, e a fonte do rio mais longo do mundo, formado por padrões únicos de “vento” entre as placas continentais africana, somali e arábica – se encontram ao longo do Vale do Rift, a fenda continental mais profunda da terra. Uma extremidade do Vale da Grande Fenda segue o mar vermelho ao norte do lago Assal (Djibuti) até o mar Morto (Palestina); ao sul, ao longo da fenda entre as placas continentais africana e somali, encontram-se as montanhas mais elevadas e os maiores lagos da África . Enquanto o lago Assal fica a muitas centenas de metros abaixo do nível do mar, estes vulcões há muito extintos, como o monte Kilimanjaro (5.900 metros ou 19.340 pés) e o monte Quênia (5.200 metros ou 17.040 pés) são centenas de metros mais alto do que o mais altos picos nos Estados Unidos continentais. Muitas cadeias de montanha em todo continente (p. ex, as

montanhas da Etiópia, de Drakensberg, dos Camarões e de atlas) incluem picos entre 914 4m e 1.493, 52m acima do nível do mar. Muitos dos platôs e planaltos da África forneceram sustento (e em alguns casos refúgio) para algumas das populações mais densas e mais produtivas do continente (KHAPOYA, 2016, p.18)

Se a visão distorcida da África apresenta um chão planificado, liso, sem distorções e sulcos, não há enraizamento. O chão que caminhamos, irregular, movediço, que se relaciona, contrapõe, entrecruza e mistura com nossos pés, sonhos, composições coreográficas, imaginário e política do movimento e da dança influencia em como se dança e aprende a dançar.

“oea” é a trajetória de um nome pelo espaço e som è meu grito de liberdade e identidade, enquanto mulher livre dos grilhões da dor e da inferioridade que assombrou sempre a diáspora forçada de corpos pelo atlântico negro.

É a reconstrução de minha identidade enquanto mulher latino- americana e afro-brasileira, brasileira e ameríndia.

Enquanto pesquisadora e mulher, orientada por uma mulher, me inspirando em mulheres para escrever e compreender os caminhos que tomariam minha pesquisa, o feminino me permitia um trânsito entre as vertentes de empoderamento e o reconhecimento de que algo devia ser feito: Para o que serve o conhecimento pessoal e social que a minha ciência acumula com a participação do meu trabalho? Para que, afinal? Para quem, afinal? Para que usos e em nome de quem, de que poderes sobre mim e sobre aqueles a respeito de quem, o que eu conheço, diz alguma coisa?

Referências Bibliográficas

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine**. Weingarten: Weingarten, 1994.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Para educar crianças feministas: um manifesto**. Tradução: Denise Bottmann. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **No seu pescoço**. Tradução: Julia Romeu. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AMOROSO, Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira.** / Daniela Maria Amoroso, 2009.

ARAUJO, André Jolly Emanuel. **Bahia – Benin;** está vivo ainda lá (Ancestralidade e contemporaneidade). AMAFRO: 2007.

ARAÚJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil.** São Paulo: Scipione, 2003. COUTO, Mia. **O outro pé da sereia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DUSSEL, Enrique. **Anti-meditaciones cartesianas:** sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. Tabula Rasa, V. 9. p. 153-197, 2008a.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GRIN, Monica. **“Raça”** – debate público no Brasil (1997-2007). Rio de Janeiro: Muad X: FAPERS, 2010.

GROSGOUEL, Ramon. **The dilemmas of ethnia studies in the United States:** between liberal multiculturalism, identity politics, disciplinary colonization, and decolonial epistemologies. Human Architecture journal of the Sociology of Self knowledge, V. X.

_____. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas:** racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Soc. estado. [online]. 2016, vol.31, n.1, pp.25-49. ISSN 0102-6992. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>. Acesso em: 02/02/2017.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário:** sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII; tradução Beatriz Perrone-Moisés. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** intencionalidades e mediações culturais/ Stuart Hall; Organização Liv Sovick. Tradução Adelaine La Guardia Resende...et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2008.

JECUPÉ, Kaká Wera. **A Terra dos Mil Povos:** História Indígena do Brasil contada por um Índio. Editora: Fundação Peirópolis, 1998.

KHAPOYA, Vincent B. **A experiência africana;** tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2ª edição revista e atualizada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

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

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agdá:** dinâmica da civilização africano- brasileira. 3ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

_____. **Cultura Negra em tempos modernos.** 3ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

M'BOKOLO, Elikia. **África negra:** história e civilizações. Tradução: Alfredo Margarido;

revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira: Valdemir Zamparoni; assistentes: Bruno Pessoti e Monica Santos. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2008.

MOTT, Simone Silva Reis. **Hamuleto**: um olhar multiplicante sobre o imaginário afro-brasileiro. Curitiba: CRV, 2016.

MUNANGA, Kabenguele (org.). **História do Negro no Brasil**. Brasília: uma publicação da Fundação Cultural Palmares – MinC com apoio do CNPq, 2004.

PARGA, Pablo. **“Investicreacion artística”**: *Propuesta metodológica de investigación de la creación artística em el âmbito universitário y de la educación superior*. Disponível em:

<<file:///C:/Users/rober/Desktop/metodologia%20parga.pdf>> Acessado em: 15 de março de 2018.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África**: para abandonar estereótipos e distorções. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Pesquisa participante/ Carlos Henrique Brandão (org.). – São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTANA Bruno, Jéssica. **(INTER)AÇÕES AFIRMATIVAS**: Políticas de sentido sobre a colonização, decolonização do conhecimento no currículo e na formação docente. Salvador, 2018.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **O griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura do poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005.

TOWA, Marcien. **A ideia de uma filosofia negro-africana**. Tradução: Roberto Jardim da Silva. Belo Horizonte: Nandyala; Curitiba: NEAB – UFPR, 2015.

APÊNDICE E – Artigo publicado no 6^a Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança



Para citar esse documento:

MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. Klé Watane: a trajetória do bailarino Pape fall (Processo de criação em dança realizado em 2018). *Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA*. Salvador: ANDA, 2019. p. 2455-2464.

Anda associação nacional de pesquisadores em dança

www.portalanda.org.br

REALIZAÇÃO

CO-ORGANIZAÇÃO

APOIO FINANCEIRO

KLÉ WATANE:**A TRAJETÓRIA DO BAILARINO PAPE FALL (PROCESSO DE CRIAÇÃO EM DANÇA REALIZADO EM 2018)**

Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)
Orientadora: Daniela Maria Amoroso

RESUMO: Klé Watane é um videodança produzido na *École des Sables*, escola internacional de dança fundada por Germaine Acogny (Toubab Dialaw, Senegal, África do Oeste), na Ilha de Gorée, por quatro mulheres de diferentes nacionalidades (Louise, Julie, Roberta e Valentine), visando contar através do movimento, a trajetória de Pape Fall, bailarino da Mauritânia, que não possuía a documentação necessária para viajar, apesar da perfeição técnica e da experiência com dança africana. Mergulhados no Workshop das Quatro Damas da Dança Africana, as pessoas envolvidas no processo de criação colaborativo produziram o vídeo para apresentar na conclusão final do estágio e proporcionar visibilidade e questionamentos sobre a questão do corpo africano em trânsito. O processo colaborativo trouxe reflexões sobre branquitude, privilégios e encontros e desencontros de trajetórias pelo Atlântico.

PALAVRAS-CHAVE: *École des Sables*, processo colaborativo, videodança

KLÉ WATANE:**THE PAPE FALL DANCER TRAJECTORY (DANCE CREATION PROCESS DONE IN 2018)**

ABSTRACT: Klé Watane is a videodance produced by *École des Sables*, an international dance school founded by Germaine Acogny (Toubab Dialaw, Senegal, West Africa), on the Island of Gorée, by four women of different nationalities (Louise, Julie, Roberta and Valentine), aiming to tell through the movement the trajectory of Pape Fall, a Mauritanian dancer, who did not have the necessary documentation to travel, despite technical perfection and experience with African dance. Plunged into the African Women's Four Checkers Workshop, the people involved in the collaborative creation process produced the video to be presented at the final conclusion of the internship and provide visibility and questioning on the issue of the African body in transit. The collaborative process brought reflections on whiteness, privileges and encounters and misunderstandings of trajectories across the Atlantic.

KEYWORDS: *École des Sables*, collaborative process, videodance

A voz de Germaine Acogny ecoa sempre na escrita: “Muitos vão atrás de suas raízes, eu sou a raiz” como motivação, respeito e esperança de um lugar comum onde possamos criar as danças e tecer pensamentos e epistemologias afro referenciadas: a *École des Sables*, a escola internacional de dança erguida nas areias de Toubab Dialaw, um pequeno vilarejo de pescadores próximo a Dakar, Senegal, África do Oeste.

A poética da Escola de Areia, um lugar de encruzilhada, encontros e desencontros,

alicerça o processo de criação que resultou no vídeo disponível no youtube, na página do bailarino Pape Fall, podendo ser acessado: <https://youtu.be/TIb1sC3A5mA>. É no ambiente movediço, repleto de diversidade, pluralidade e corpos heterogêneos que o processo colaborativo foi sendo tecido e resultou na videodança e após um ano de visibilidade, na documentação do bailarino, através dos órgãos competentes do Senegal.

Com os ninhos e as conchas, estávamos evidentemente diante das transposições da função de habitar. Tratava-se de estudar intimidades quiméricas ou toscas, aéreas como o ninho na árvore ou símbolos de uma vida duramente incrustada na pedra, como o molusco. Queremos falar das impressões de intimidade que, mesmo sendo fugidias ou imaginárias, têm uma raiz mais humana (BACHELARD, 2008, p. 145).

A areia que permite criar um lugar de instabilidade e equilíbrio precário, por ser movediça e não estática, gerando força, tônus muscular e enraizamento das plantas dos pés, que são sensibilizados pelo contato direto com cada grão do solo. Eis o ponto de partida, os pés, cada parte da planta dos pés reflete o corpo, todogrão de areia penetra o espaço entre a sola do pé e o chão que se toca. Ser um indivíduo, ser um “*sabliste*” (termo que usamos para conectarmos todas as pessoas que passaram pela *École des Sables*) e também fazer parte de uma coletividade.

Imagem I: Areia de todos os continentes, 2018, École des sables



A técnica de Germaine Acogny trabalhada no solo de Pape Fall nos traz principalmente a harmonia do corpo. Os elementos trabalhados em total comunhão com as energias vitais e musicais que também permeiam o movimento celular, dos astros, da lua e das estrelas.

Enraizada, cíclica, ancorada em sua ancestralidade e corpo em movimento, a técnica ACOGNY preenche o solo de Pape Fall com movimentos ondulatórios, tronco móvel e capaz de se locomover em todas as direções e um olhar futurista, de quem realiza o seu levante em direção a construção de soluções e alternativas para a dança. No “*Prefácio à quarta edição*”, Germaine Acogny nos apresenta um pouco de sua trajetória:

É significativo que nesses últimos anos passados longe do continente africano eu escreva o prefácio da nova edição de meu livro. Depois da África e da Europa, o mundo inteiro se tornou meu local de trabalho, e dançantes, meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diferentes descobriram meu trabalho, minha cultura, compreenderam minha mensagem numa língua que vai além das palavras. Este livro me acompanhou por todos os cantos, tornou-se para muitas pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e uma companhia rica em recordações. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora. Agradeço calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, pelo trabalho formidável, comprometido e sensível. Considero hoje, com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças a sua grande experiência irá garantir a distribuição, de hoje em diante, de meu livro. Que esta nova edição deste livro abra os caminhos da dança africana ao maior número de pessoas e que possa ajudar cada ser a dançar a vida e viver a dança. Germaine Acogny. Sidney, Janeiro de 1994 (Um verão australiano). Tradução de Vinícius Sabino.

A primeira observação que podemos fazer em relação aos pés é que nas danças de matrizes africanas, os mesmos encontram-se enraizados, em contato absoluto com o solo. O solo em que pisamos, cheio de tropeços e carregado de memórias e desejos também tem relevância para a composição e criação coletiva.

O local escolhido, A Ilha de Gorée, possui uma carga histórica enorme no processo de escravidão e diáspora, sendo que o vídeo ocorreu devido a um passeio marcado para que fosse feito turismo no local.

Porém, durante a viagem terrestre da *École des Sables* até Dakar, Pape veio contando sua trajetória como bailarino e as dificuldades que tinha para obter a documentação de viagem, confessando que já havia tentado por vários meios conseguir tirar a identidade e o passaporte.

Sensibilizadas com a transmissão oral da memória e história desse bailarino, Louise, Roberta, Julie e Valentine se propuseram a criar um vídeo que contasse com o corpo aquilo que ele transmitiu nas palavras.



Klé Watane, imagem da autora, 2018

Tal processo de criação me fez pensar sobre o apagamento e invisibilidade de sujeitos coloniais.

De acordo com Grosfoguel (2016, p. 25), “Argumenta-se que o privilégio epistêmico do homem ocidental foi construído às custas do genocídio/epistemicídio dos sujeitos coloniais.”. Para que ocorresse a colonização, milhares de pessoas foram invisibilizadas, violentadas e forçadas a deixar seus territórios de origem

O racismo/sexismo epistêmico é um dos problemas mais importantes do mundo contemporâneo. O privilégio epistêmico dos homens ocidentais sobre o conhecimento produzido por outros corpos políticos e geopolíticas do conhecimento tem gerado não somente injustiça cognitiva, senão que tem sido um dos mecanismos usados para privilegiar projetos imperiais/coloniais/patriarcais no mundo. (GROSFUGUEL, 2016, p. 25).

O perigo do discurso da “universalidade” gera um verdadeiro *Apartheid* epistêmico. É preciso sempre ressaltar a heterogeneidade do continente africano e a pluralidade de culturas e etnias que compõem esse lugar tão diverso chamado África. Como esta videodança foi produzido por mulheres exclusivamente, também abordo as questões relativas ao sexismo e a

desvalorização do trabalho feminino.

Mais ainda: o conhecimento produzido por mulheres (ocidentais ou nãoocidentais) é também visto como inferior e fora do elenco do cânone do pensamento. As estruturas fundacionais do conhecimento das universidades ocidentalizadas são epistemicamente racistas e sexistas ao mesmo tempo. (GROSFOGUEL, 2016, p. 28).

Quais os processos históricos que produziram as estruturas do conhecimento fundadas no racismo/sexismo epistêmico? Por que mesmo sabendo da grandiosidade e da qualidade da produção de pensamento e conceitos advindos do continente africano, ainda insistem em ensinar nas escolas as referências eurocentradas, pautadas apenas na visão do colonizador sobre os povos colonizados e por eles violentados?

O conhecimento produzido deve ser dialógico, ou seja, em relações sociais com outros seres humanos. A principal implicação disso seria o desmoronamento da pretensão de um “EU” capaz de produzir certeza em um conhecimento isolado nas relações sociais com outros seres humanos.

Sem o narcisismo epistêmico, o “EU” estaria situado nas relações sociais particulares, em contextos históricos e sociais concretos e, então, não haveria uma produção de conhecimento monológica deslocada de lugar e antissocial.

Se o conhecimento é produzido nas relações sociais particulares, ou seja, dentro de uma sociedade particular, então não se pode argumentar que o “EU” humano pode produzir conhecimento equivalente à visão do “olho de Deus”. (GROSFOGUEL, 2016). A filosofia cartesiana é um ponto de vista que não assume a si mesma como ponto de vista. “A pretensão de uma „não localização“ da filosofia de Descartes, um conhecimento „não situado“, inaugurou o mito da egopolítica do conhecimento, um “EU” que assume produzir conhecimento de um não lugar” GROSFOGUEL, 2016, p. 30).

E nessa relação crítica me enxerguei enquanto mulher branca, num lugar privilegiado e comecei a jornada de questionamentos sobre branquitude, engajamento em uma luta antirracista e como estabelecer uma relação capaz de gerar criatividade, respeito e reconhecimento das diferenças enquanto potências.

Reconhecer que estou em um lugar de privilégio e preciso compreender as estruturas que agregam o conceito de branquitude.

Privilégio

Eu, dentro desse meu corpo branco, todo revestido em minha classe, ornamentado nos vários salários mínimos que ganho,

nunca fui sufocada até a morte por ser branca.

Enquanto os outros olhavam em silêncio nunca fui seguida ou vigiada pela segurança da loja de roupas.

Nunca deixei de ter emprego por causa da cor pálida de minha pele e a polícia não gritou comigo.

Também não me olharam com olhar de medo apenas por conta do que eu sou.

Cabe a mim, dentro de minha imensa ignorância de mulher branca, que olha em silêncio o sofrimento daqueles que não vivem meu alienado privilégio,

Reconhecer que minha humanidade foi silenciada e minha compaixão não reconhece o legítimo sofrimento daqueles que morrem apenas por serem o que são.

Adaptação do poema de Caetano Mondadori

Enquanto pesquisadora e mulher, orientada por uma mulher, me inspirando em mulheres para escrever e compreender os caminhos que tomariam minha pesquisa, o feminino me permitia um trânsito entre as vertentes de empoderamento e o reconhecimento de que algo devia ser feito: Para o que serve o conhecimento pessoal e social que a minha ciência acumula com a participação do meu trabalho? Para que, afinal? Para quem, afinal? Para que usos e em nome de quem, de que poderes sobre mim e sobre aqueles a respeito de quem, o que eu conheço, diz alguma coisa?

Aqueles cujas pesquisas “de realidade social” pretendem estar integradas em projetos — ou seja lá o que for de “promoção”, “mudança”, “desenvolvimento social”, “transformação de estruturas”, pouco a pouco descobrem a artimanha eticamente safada e politicamente imposta, com graus variáveis de sutileza e aparente boa fé, que sempre houve na prática do conhecimento de cientistas e agentes sobre: comunidades, classes, categorias, áreas ou problemas sociais “do povo”, “populares”, “de marginalizados”, “indígenas”. Na verdade, até aqui este tem sido o trabalho científico que divide o mundo sobre o qual realiza a prática de “conhecer para agir” em dois lados opostos: o lado “popular” dos que são pesquisados para serem conhecidos e dirigidos, versus o lado “científico”, “técnico” ou “profissional” de quem produz o conhecimento, determina os seus usos e dirige “o povo”, em seu próprio nome ou, com mais frequência, no nome de para quem trabalha. A expressão aparentemente neutra que existe na ideia de “objeto de pesquisa”, muitas vezes subordina a ideia e a intenção de que aqueles cujas “vida” e “realidade” afinal se “conhece”, sejam reconhecidos para serem objetos também da História (BRANDÃO, 1999, p.10)

Nesse videodança em específico buscamos romper com esse padrão de “objeto” e pelo

caminho do fortalecimento e ativando a memória, o bailarino é o protagonista de sua história e de sua corporeidade. Rompe com a ideia de um corpo negro hipersexualizado, objetificado e faz do corpo em movimento a semente lançada para o futuro.

O discurso colonial acentua masculinidades negras pelo olhar racista e cheio de estereótipos, esta é a estratégia discursiva e os estereótipos são constructos exagerados, excessivos e que impõe ao sujeito colonial papéis subalternos e marginalizados.

Romper com esse padrão de discurso pelo viés da dança em forma de levante, atirando as pedras para as águas do futuro, que carregam tantas memórias do passado e que se faz no agora a semente.

A experiência coletiva da escravidão vivenciada pelos homens negros no continente africano influenciou no exercício de dançar uma masculinidade contra-hegemônica, num fluxo que se faz através da diáspora.

A palavra “diáspora” carrega um valor simbólico muito grande. A metáfora da diáspora como semente e a Terra como um jardim de corpos espalhados, ora por vontade própria e na maioria por dores, processos de escravização, genocídios e etnocídios, sendo corpos resistentes e resilientes, afeta bastante a tecitura desta videodança.

Também sinto que estou semeando palavras e como jardineira, escolho cada letra, cada poda e cada regar dessa construção que acontece concomitantemente com tecitura da tese de Doutorado.

Arar a terra do meu conhecimento exige que eu abandone estereótipos e distorções sobre a África. A África tem uma história e isso proclama os historiadores africanos engajados em contar a própria história. Reconhecer esse fato implica em uma série de apontamentos e é uma tarefa bastante árdua, perante o contexto político que vive o Brasil após o Golpe sexista e machista que ocorreu contra a primeira mulher eleita Presidente: Dilma Roussef. Vivemos no agora uma ditadura conhecimento.

O patrimônio cultural e histórico de matriz africana sempre foi invisibilizado oficialmente em detrimento dos conhecimentos europeus, apesar dos brasileiros sentirem que seu pertencimento está no continente africano.

As narrativas do oprimido emergem como urgências e emergências em tempos de crise de identidade, liberdade e democracia. Nessa tensão buscamos estudos que possam possibilitar um novo modo de pensar e agir, que abordem questões decoloniais e traga esperança. Esta videodança fala de esperança, de futuro, de novos horizontes e possibilidades históricas.

A dança é um ato revolucionário. O corpo é político e grita sua trajetória enquanto sujeito ativo, proponente de novas narrativas e capaz de solucionar conflitos através do movimento e da ação.

Referências

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine**. Weingarten: Weingarten, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi, 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2008.

M^ˆBOKOLO, Elikia. **África Negra: histórias e civilização**/Elikia M^ˆBokolo; tradução de Alfredo Margarino; revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira Valdemir Zamparoni; assistentes: Bruno Pessoti e Mônica Santos. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2008. TOMO I.

M^ˆBOKOLO, Elikia. **África Negra: histórias e civilização**/Elikia M^ˆBokolo; com a colaboração de Sophie le Callennec e de Thierno Bah; tradução de Manoel Resende; revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira, Daniela Moreau, Valdemir Zamparoni; assistente: Bruno Pessoti. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011. TOMO II.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Salvador: EDUFBA, 2008.

GRIN, Monica. **“Raça”** – debate público no Brasil (1997-2007). Rio de Janeiro: Muad X: FAPERS, 2010.

GROSGOUEL, Ramon. **The dilemmas of ethnia studies in the United States: between liberal multiculturalism, identity politics, disciplinary colonization, and decolonial epistemologies**. Human Architecture journal of the Sociology of Self – know ledge, V. X.

_____. **A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Soc. estado**. [online]. 2016, vol.31, n.1, pp.25-49. ISSN 0102-6992. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>. Acesso em: 02/02/2017.

GRUZINSKI, Serge. **A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol**. Séculos XVI-XVIII; tradução Beatriz Perrone-Moisés. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUERREIRO, Goli. **Terceira Diáspora, culturas negras no mundo atlântico**. Salvador: Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: intentidades e mediações culturais**/ Stuard Hall; Organização Liv Sovick. Tradução Adelaine La Guardia Resende...et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2008.

KHAPOYA, Vincent B. **A experiência africana**; tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. 2ª edição revista e atualizada. Petrópolis, Rj: Vozes, 2016.

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

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agdá: dinâmica da civilização africano-brasileira**. 3ª Ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PARGA, Pablo. “Investicreacion artística”: Propuesta metodológica de investigación de la creación artística em el âmbito universitario y de la educación superior. Disponível em:
<file:///C:/Users/rober/Desktop/metodologia%20parga.pdf> Acessado em: 15 de março de 2018.

PEREIRA, Amauri Mendes. **África: para abandonar estereótipos e distorções**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

Pesquisa participante/ Carlos Henrique Brandão (org.). – São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTOS, Daniel dos. **Como fabricar um gangsta: masculinidades negras nos vídeos de Jay-Z e 50 Cent**. 1 edição. Salvador: Devires, 2019.

i Mestre em Artes, Doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA, orientada por Daniela Maria Amoroso, formada na École des Sables (2011/2018), bacharel em Direito e especialista em Direito Ambiental e Recursos Hídricos, dançarina e pesquisadora de danças de matrizes africanas, sendo componente do Grupo de Pesquisa Umbigada, na Escola de Dança e Teatro da Universidade Federal da Bahia.

APÊNDICE F – Capítulo publicado em 2020, no livro intitulado *Rasuras epistêmicas das (est)éticas negras contemporâneas*

**COMISSÃO ORGANIZADORA
II SEMINÁRIO RASURAS**

Dra. Ana Lúcia Silva Souza
(UFBA/PROFLETRAS)

Dra. Denise Carrascosa
(UFBA/PPGLITCULT)

Dr. Henrique Freitas
(UFBA)

Me. Jancleide Góes
(UFBA/PPGLITCULT)

Me. Jorge Augusto
(IFBAIANO)

Me. Maria Dolores Sosin Rodriguez
(UFBA)

Dr. Marielson Carvalho
(UNEB/PPGLITCULT)

Dra. Silvana Carvalho da Fonseca
(IFBAIANO)

COMISSÃO CIENTÍFICA

Dra. Ana Lúcia Silva Souza (UFBA/
PROFLETRAS)

Dr. Ari Sacramento (UFBA/PPGLITCULT)

Dra. Denise Carrascosa (UFBA/PPGLITCULT)

Dr. Henrique Freitas (UFBA/PPGLITCULT)

Me. Jancleide Góes (UFBA/PPGLITCULT)

Me. Jorge Augusto (IFBAIANO)

Dra. Luciana Moreno (UNEB)

Dra. Márcia Rios (UNEB)

Me. Maria Dolores Sosin Rodriguez (UFBA/
PPGLITCULT)

Dr. Marielson Carvalho (UNEB/PPGLITCULT)

Me. Rosangela Souza da Silva (UFRB)

Dra. Silvana Carvalho da Fonseca (IFBAIANO)

Dr. Silvio Roberto Oliveira (UNEB)

Me. Vérciah Gonsalves (UFBA/PPGLITCULT)

Dra. Zoraide Portela (UNEB)

S729 SOUZA, Ana Lúcia et al.

Rasuras epistêmicas das (est) éticas negras contemporâneas

Seminário Rasuras 2017/ Ana Lúcia Souza, Denise Carrascosa, Jorge Augusto, Henrique Freitas, Maria Dolores Rodriguez e Silvana Fonseca – Salvador:

Edição Organismo e Grupo Rasuras, 2020.

457 p.

ISBN: 978-85-67614-15-1

1. Grupo rasuras 2. Epistemologias negras 3. Estéticas negras 4. Artigos

I. Universidade Federal da Bahia II. Seminários Rasuras

CDD: 378.242

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
IV - CIRCUITOS ÉTICO-ESTÉTICOS DA CULTURA E DA POLÍTICA NEGRA	305
Breves panoramas do racismo no Brasil e o dissilenciamento em músicas ativistas de MC Soffia Flaviane Gonçalves Borges	307
O grave tá batendo: Cultura <i>soundsystem</i>, corpo e mulheres negras Mariana Bittencourt	325
A lei nº 10.639/2003 e o ensino da educação física: por uma nova epistemologia descolonizadora Anália de Jesus Moreira e Maria Cecília de Paula Silva	337
Quizila na perspectiva da saúde e segurança alimentar em povos de Candomblé Joise Santos	349
As imagens de África e a construção da subalternidade: o Quilombismo como enfrentamento aos múltiplos genocídios David Gomes	363
Quando o corpo negro dança afrocentrado: percepções de si na experiência de ser um ativista negro e acadêmico de dança Jadiel Ferreira	379
Identidades negadas porque encarceradas ou encarceradas porque negadas? – A negação do direito educacional para pessoas em situação de cárcere Ícaro Jorge	391
Para além da moldura: a reconstrução da representação de si Ernesto Nascimento	405
Estella dança solta no vento Andréia Oliveira Araújo da Silva	417
Mapuabas e a apreensão oralizada Roberta Roldão	427
Linguagem musical e espaço de convivência negra, como forma de descolonizar pensamentos e corpos Juliana Guimarães	437
Entre Adinkras e Provérbios: a sustentação da oralidade e a aplicação da lei 10.639/03 na Educação de Jovens e Adultos - EJA - Salvador - Profletras - UFBA Aldaíce Damasceno Rocha e Ana Lúcia Silva Souza	445

Mapuabas e a apreensão oralizada

Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

A Congada possui como base de sua transmissão a oralidade. Transmitir oralmente significa que não há um livro em que os cânticos estejam escritos, mas, sim, que eles são repetidos muitas vezes pelos que o sabem, e os iniciados devem ouvi-los e guardá-los na memória. Tal aspecto de aprendizado é sublinhado pela pesquisadora Meira:

As formas de ensino e aprendizagem das culturas populares são chamadas aqui de aspectos populares da educação, nelas, fazer e aprender são uma coisa só; apresentar faz parte de aprender; há integração e diálogo com o contexto; há influências de diferentes processos e expressões da cultura; a expressão é formada por diversas linguagens artísticas; o convívio se dá entre pessoas com experiências e capacidades distintas; o conhecimento é passado por oralidade, corporalidade e musicalidade... (MEIRA, 2007, p.2- 3).

A partir da realização da pesquisa de campo, observou-se a questão dos saberes populares transmitidos de pais para filhos por meio da tradição oral. O Congado é um fenômeno intergeracional, conforme afirma Meira (2007, p. 76), sendo essa característica “importante e estruturante da dinâmica intrínseca das tradições que existe entre permanência e transformação”.

A Griô Maria Luzia do Rosário afirma que muitos dos cantos foram transmitidos a ela por meio de sua mediunidade: “*Os antepassado sopra nos ouvido e a gente faz a música, a gente não inventa não*”. Conta-nos que um dia não conseguia fazer nada, não podia dormir, arrumar a casa e nem mesmo fazer comida, porque o espírito de um antepassado (ancestral) soprava em seu ouvido, repetidamente, a seguinte canção (que hoje integra o Terno de Congo Minas Brasil):

“Ai que viagem longa

Quantos dias demorô

Ceguei na porta do céu

São Pedro mandou eu rezá em louvô
 Uma Ave Maria para Santa Efigênia
 Abençoa os congadeiro

No balanço dessa pena” (Canto Mapuaba, Transcrição da autora).

E o mesmo se sucedeu com diversos cantos (repertório musical), como os cantos de chegada, despedida, passagem, pagamento de promessas, coroação do Rei ou Rainha, visitação, adoração, desafios. Os Mapuabas possuem um canto de abertura dos trabalhos para o treze de maio, que expressa a importância e simbologia dessa data de festividade para todos:

Nós tudo, nós tudo nesse mundo é nada
 Nós tudo, nós tudo nesse mundo acaba

Só não quero que acabem com esse dia Treze de maio é a nossa
 alegria”.

E com voz de comando a Griô abre os trabalhos (ensaios ou cortejos)
 perguntando: “Mas o que que nós viemos fazer?”
 Todos respondem em coro: “Celebrar!!”

Ela pergunta: “Olha o barcoooooooooooooo.....

Tá seguro. (Canto Mapuaba, Transcrição da autora).

E todos, formando duas filas, arrumam os quepes, ajeitam a roupa no corpo e respondem com firmeza: “Tá seguro!” E como um verdadeiro barco que parte para o mar, o Terno de Congada parte para as ruas, mas agora seus navegantes são princesas (muitos escravos trazidos à força para nosso continente eram reis, príncipes e princesas na África), capitães, generais e congadeiros.

Seu leme são as bandeiras e o vento, são os cantos e o som dos tambores, que impulsionam o andar e pés do congadeiro. Ao complementar a força da transmissão oral na tradição, Ana Elvira Wuo e Valdir Luciano Pfeifer da Silva afirmam que:

Na tradição de pai para filhos é revelado um movimento sócio- educacional produzido pelo conhecimento alegre de uma experiência festiva que não se ensina formalmente, mas se aprende fazendo junto com o grupo como um saber popular, como nos aponta Saura (2009), o saber popular está no gesto, no olhar e no fazer. Esse essencial invisível que mora no lugar da não palavra (WUO; SILVA, s.d., p.3).

E essa transmissão oral acontece, muitas vezes, por meio das músicas da Congada, que se desenvolvem dentro de uma dinâmica situada no universo das

tradições orais, sendo que “a Congada representa a reatualização de um evento sagrado que teve lugar em um passado mítico” (WUO, SILVA, p.8).

A transmissão oral se concretiza por meio das letras de músicas e das narrativas, na tradição das Congadas. A palavra do congadeiro vem investida de força e de poder, pois, ao integrar um ritual, retoma aos antigos costumes africanos tribais, em que música e dança se juntam e são também corporificadas.

É no ambiente de ensaio que a transmissão se efetiva, por meio da repetição dos passos e dos cantos. É função dos ensaios limitar as escolhas e também tornar claras as regras de improvisação. Os ensaios funcionam para construir um roteiro, um comportamento pré-estabelecido; cada participante concorda em fazer ou não-fazer, como, por exemplo, não pisar em bueiros e ralos, que, de acordo com os Mapuabas, traz má sorte, afundando a vida do congadeiro, “levando-o para o buraco”.

A denominação genérica dos grupos que integram os congados é a de ternos ou guardas. São grupos de pequena e média envergadura, primários – caracterizam-se por íntima cooperação e associação frente a frente – cujas atividades não se desprendem totalmente do conteúdo mágico-religioso do passado, apesar de suscetíveis às influências secularizantes do processo de mudança social. Seus elementos, em frequência significativa, ainda acreditam em “coisa feita”, protegem-se contra malefícios, fazem promessas a santos, recorrem a Nossa Senhora do Rosário, em cuja homenagem programam suas festas.

Os Mapuabas possuem, em média, 300 integrantes (no ano de 2013, o número de integrantes estava bastante reduzido na data de 13 de maio, devido ao fato deste dia ser dia útil e não feriado. O reinado compõe-se de reis negros, príncipes, princesas e reis brancos – tradicionalmente eram os senhores de escravos.

Entre os congados pesquisados, os reis congos e seu séquito não são necessariamente negros e os reis brancos são chamados de reis do ano ou reis festeiros. O critério de seleção dos reis brancos – que também podem ter a pele escura – obedecem a duas categorias: por escolha da própria guarda ou por promessa do candidato ao cargo.

Eu era uma “entrante”, que reconheço meus privilégios e estava apreendendo a “oralitura”, como ensina Leda Maria Martins.

O significado que a palavra “entrante” apresenta e significa para mim é o de principiante, ou seja, a condição de ser entrante. No dicionário Aulete o termo “entrância” apresenta vários significados, como condição de “principiante”, “início de um Governo/função”, “graduação de cargo” ou “categorias de comarcas”, porém a significância que me cabe, é a primeira.

Eu estava na condição de entrante e principiante, me sentia atraída pelo batuque. Porém, muito antes de “ser entrante” eu era uma curiosa, afoita por conhecimentos e experiências, me sentia impulsionada por uma atração que a música me causava, através do som do tambor.

Meu interesse em dançar e vivenciar o som dos tambores me impulsionou, e a família Mapuaba foi meu arcabouço, me recebendo como “entrante”. Eu ainda não sabia ou compreendia a complexidade que envolvia a Congada. Não conhecia a função dos adereços e a simbologia das cores, mas a música agia como um chamado e retumbava ecoando em meu corpo, que mesmo sem saber os passos, dançava ao lado do Terno numeroso, repleto de ritmo.

Dançar congada originou em mim comoções, e me fez perceber as afetações que a música me causava. A música é a linguagem que me toca além da etnia e que coloca, ao meu ver, negros e brancos em um lugar comum, que vai além da luta travada entre escravizados e opressores.

Outro fator que me inspirava no Terno de Congo dos Mapuabas era o uso de suas cores primárias: verde e amarelo (amarelo-ouro). Era óbvio o nome “Minas Brasil” em comunhão com as cores de nossa bandeira, mas o mais interessante foi descobrir que estas cores remetiam ao animal totêmico da família: o canário amarelo, ou o “canário do bico dourado”. Tal animal aparece nas canções e simboliza o espírito dos ancestrais.

Eu escutava canções semelhantes àquelas que eram cantadas em uma Tenda de Umbanda que frequentava as segundas-feiras. O Centro de Umbanda que eu participava, apesar de não ser da família Mapuaba (lembrando que eles possuem um Centro de Umbanda “Nossa Senhora do Rosário”), também trazia em suas orações e cantorias, semelhanças com os cantos entoados pelos Mapuabas.

O som do tambor da Congada retumbava e ecoava nessa entrante e em meu corpo/memória. O ritual religioso e a festa se encontravam.

“Subindo as escadas de Jacó, à procura de Oxalá

Encontrei os “preto-velhos” sentadinhos a trabaiá...

Encontrei os “preto-velhos” sentadinhos a trabaiá... Aiê

aiê salve o povo de Aruanda

Aiê Aiê São Jorge venceu demanda”. (Canto Mapuaba, transcrição da autora).

A música e a dança formam o epicentro das festividades, e o som dos tambores funciona como elemento significativo que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito Mapuaba, assim como ocorreu com o sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria.

E desse mesmo modo o tambor e a canção, a música, me restituíam lembranças das quais eu não tinha consciência, mas me afetavam e me comoviam. Encontro similaridade entre o que meu corpo experienciava a cada festa e as palavras de Sterling quando escreve sobre esse fenômeno de ligação entre instrumento de percussão e memória:

O uso de um objeto material tão importante (o tambor) como propulsor da dança na presença de seu “rei” era, para muitos africanos, e não apenas para os que haviam nascido em África, uma lembrança de seu irrecuperável passado e uma fonte de dor, apesar da atmosfera festiva do feriado (STERLING, 1994, p.68).

O som foi o que fez despertar em mim o anseio de dançar e experienciar a Congada. E mesmo a cor de minha pele sendo branca, o som do tambor e a presença dos elementos africanos, na Congada e no terreiro, que me levavam a querer mergulhar no universo dos Mapuabas. Eu sentia um forte elo com a África, o qual aparecia na Congada e formava uma conexão entre minha imaginação, minhas lembranças e meu corpo. Entendendo esse processo de memória/imaginação, as observações de Martins (1997, p.39) me fizeram compreender, também, o que acontece no corpo dos congadeiros:

...e foram essas lembranças do passado, esse choro d’ingoma, essa memória fraturada pela desterritorialização do corpo/corpus africano, esses arquivos culturais que fomentaram as novas formas rítmicas melódicas e dançarinas do negro nas longínquas Américas, afrografada, afromatizada pelos gestos da oralitura africana. (MARTINS, 1997, p.39).

A Congada, em si, também é fruto desse corpo/corpus africano (afro brasileiro) pleno de lembranças. Para os ternos de Congada de Uberaba, o "Treze de Maio" constitui uma data muito simbólica. Pela força histórica, a qual representa a "libertação", e também porque é nesta data que os Ternos de Congo e Moçambique se concentram no centro da cidade, para então subirem a ladeira "Treze de Maio", que desemboca na porta da Igreja Santa Terezinha.

O momento mais emocionante para mim é quando dançam e cantam, subindo a ladeira íngreme. Eu me emocionava vendo os Mapuabas naquele espaço, naquele momento do cortejo. Quando pude vivenciar tal instante, como participante do cortejo e integrante principiante do Terno Minas Brasil, observei que o cansaço se transforma em êxtase e a euforia e o suor nos dá a impressão de estarmos todos em comunhão, nos colocando em contato com os antepassados que também pisaram naquela rua, descalços sobre a terra quente – algo acontece no campo do sensível, do subjetivo e do intraduzível, sendo impossível encontrar palavras para conseguir transpor o que é sentido naquele momento.

A marcha que se faz, o esforço em manter o ritmo e o compasso, além de promover o enraizamento dos pés. O enraizamento, segundo a pesquisadora Graziela Rodrigues, faz parte desse contato íntimo que os pés têm com o solo, conforme descreve (2005, p.46):

Os pés apresentam uma íntima relação com o solo. Penetram a terra como se adquirissem raízes, sugam-na como se recolhessem a seiva; amassam o barro; levantam a poeira; mastigam, devolvem e revolvem a terra através de seus múltiplos apoios. (...) Dentre as várias funções exercidas pelos pés, salientamos algumas encontradas nas giras de Umbanda e também nos ritos de Candomblé. No início dos rituais e durante o seu desenvolvimento os pés exercem a função de sintonizar cada indivíduo consigo próprio e de estabelecer a relação com o espaço ritual.

O enraizamento se dá mantendo o contato de toda a planta dos pés com a terra, o movimento desenvolve-se pela impressão no solo e, ao mesmo tempo, pela mobilidade dos apoios dos metatarsos e dos calcaneares. Um dos pés recolhe a energia do solo enquanto o outro libera a energia para o solo. Na ação de recolher, os pés sugam o solo e na ação de liberar, os pés expandem o solo.

A imagem que se criava em minha imaginação era de um barco de congadeiros, que submerge e emerge no mar da memória – nesse caso, de uma memória que eu não tenho consciência, mas que é percebida pelo meu corpo. Devo aqui fazer outra observação

importante sobre “memória”, pois a mesma não se restringe à memória particular de uma pessoa ou história cultural.

Sem dúvida, ao menos para mim, a experiência que vivi na Congada deu-se através da percepção sensível, ou melhor, de uma sensibilidade imaginativa, a qual fez com que o sujeito atuante (no caso eu) adentrasse outras realidades/mundos. Tal experiência me proporcionou uma expansão da compreensão e do olhar diante da realidade/evento que estava vivenciando, me auxiliando a transcender estruturas de entendimentos cotidianos.

Eu me sentia também mergulhando nas profundezas de um mar de memória ou de água salgada, sensação trazida pelo suor/sabor de mar que escorria em meu rosto. A presença do gosto do sal e da imagem do mar me fez/faz lembrar da Santa, tão homenageada nos ternos de Congada.

Sobre o mito de Nossa Senhora do Rosário, há uma das 28 versões que afirma que a santa surgiu em uma gruta. Um grupo, também chamado de terno de Marujo/Marinheiro, vestido com seus uniformes brancos e azuis, assim como são as cores de Yemonjá, foi até ela e dançou e cantou para que de lá ela saísse, mas a santa sequer se mexeu. Depois veio o grupo de Catopés, que também dançou e cantou. Para eles, a Santa quase saiu, mas voltou ao seu lugar. Por fim, veio o Moçambique, que dentro da Congada, segundo as relações dos Mapuabas, são considerados os representantes dos primeiros negros que chegaram ao Brasil e que conservavam seus laços com a África ainda mais fortes.

Os moçambiqueiros foram chegando com suas gungas amarradas aos tornozelos, suas patagongas e instrumentos de percussão (tambores, caixas, congas, pandeiros, tamborins), e tanto dançaram e cantaram e tão belos eram seus cantos e bailados, que a Santa saiu de seu esconderijo e os acompanhou. Por esse motivo, os Moçambiques têm prioridade (estão à frente dos ternos e guardam a coroa) no séquito que conduz a Santa e a família real da Congada. Sobre os instrumentos que fazem parte da Congada e dança, tem-se a concepção de que: Os antigos grillhões – instrumentos de aprisionamento dos escravos – são transformados em instrumento de dança: são as gungas, (latinhas com chumbo por dentro, sustentadas por correias de couro, que abraçam os tornozelos). Os pés investidos pelas gungas ajudam no transporte para um outro mundo, onde o passado, o presente e o futuro fazem parte de uma mesma caminhada. Durante o percurso das guardas, o moçambiqueiro levanta a poeira, estremece a terra e arranca de seu interior a força. Os pés entram no solo empregando um esforço máximo, numa entrega absoluta de que o corpo participa. A imagem é de que a

terra se move em resposta ao chamado, impulsionando os pés de volta. Em certos momentos, quando este contato atinge o auge, tem-se a impressão de que o corpo é transportado. No decorrer do tempo, o diálogo pés-terra toma conta do corpo, ocasionando uma suspensão do tronco e os pés quase flutuam (RODRIGUES, 2005, p.47).

Segundo informações colhidas entre os Congadeiros em geral, o termo “catopé” também conhecido como “catupé” surge de “quatro pés”. Quando os negros fugiam, eram instruídos a fazê-lo em quatro pés, para que não fossem vistos no meio do mato. Por isso, o Catopé deve ser dançado com as pessoas um pouco curvadas. Dentro das manifestações do Congado em Minas Gerais, destaca-se a linguagem dos pés dos moçambiqueiros.

No corpo destes devotos, os pés passam a assumir outros sentidos e funções. O respeito e a hierarquia fazem com que ainda hoje alguns grupos de Congo não saiam de seus quartéis sem antes tocar o ritmo do Moçambique. Talvez por representarem os mais velhos. Acredita-se que as orações desse terno, entrecortadas por muitas palavras e expressões ditas em dialetos africanos - que aos poucos estão se tornando segredos conhecidos apenas pelos mais velhos e por isso, morrendo com eles - tenham mais poder em se comunicar com os orixás.

E é pela relevância atribuída as vozes dos tambores como meio de comunicação com os ancestrais, que alguns ternos acreditam que não se deve sair do quartel, que geralmente é a casa do capitão, ou mesmo um terreiro de Umbanda pertencente à família fundadora do terno e que assiste a seus membros, sem antes dançar e tocar as caixas para os santos homenageados, para Deus e para as entidades e divindades presentes, pedindo-lhes a benção e a proteção durante o percurso que farão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCÂNTARA, Ana Paula. **Congos, Moçambiques e Marinheiros: olhares sobre**

ÁVILA, Carla Cristina Oliveira de. **Itinerâncias e inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação de performance em dança contemporânea.** Campinas: Unicamp, 2007.

BIÃO, Armindo. **ETNOLOGIA: textos selecionados/ Christine Greiner e Armindo**

Bião, organizadores. São Paulo: Annablume, 1999, 194p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Peões, pretos e congos: trabalho e identidade étnica em Goiás.** Goiânia: universidade de Brasília, 1977.

BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas em Minas Gerais.** Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOBBSAWM, Eric. **A Invenção das Tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MEIRA, Renata Bittencourt. **Baila bonito baiadô: educação, dança e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais.** Campinas, SP: [s.n], 2007.

RODRIGUES, G. (1997) Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte. (Reedição 2005)

WUO, A. E.; SILVA, V. L. P. **Congada.** 2012

APÊNDICE G – Capítulo publicado em 2020, no livro intitulado Dança e diáspora negra

ANDA Editora.

1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores. Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

C754d Conrado, Amélia Vitória de Souza

Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras/ Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 674. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 6).

ISBN 978-65-87431 02 4

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Dança Negra 3 Políticas Título II Série III Alcântara, Celina Nunes de IV Ferraz, Fernando Marques Camargo V Paixão, Maria de Lurdes Barros

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
 associação nacional de
 pesquisadores em dança

ANDA Editora

Av. Adhemar de Barros s/n Ondina
 – Salvador, Bahia. CEP 40170-

A FLOR BRANCA DO BAOBÁ

Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

“Muitos procuram suas raízes, eu sou a raiz” Germaine Acogny

O presente artigo apresenta a metáfora do Corpo-Baobá utilizada para ilustrar a tese de doutoramento, cuja metodologia utilizada é a pesquisa participante (Vários autores, 1999), que foi organizada por Carlos Rodrigues Brandão, Rosiska Darcy de Oliveira, Miguel Darcy de Oliveira, Paulo Freyre, Orlando Fals Borda, Ivandro da Costa Sales e trabalhadores e lavradores de Goiás, Nova Iguaçu, Recife e Olinda, sendo várias pessoas e grupos autores da prática política de compromisso popular, pautada na ideia de conhecimento coletivo do mundo.

Os textos de Pesquisa Participante são o que foi possível reunir até agora, de tudo o que já se fez e escreveu sobre uma modalidade nova de conhecimento coletivo do Mundo e das condições de vida de pessoas, grupos e classes populares. Conhecimento coletivo, a partir de um trabalho, que recria, de dentro para fora, formas concretas dessas gentes, grupos e classes participarem do direito e do poder de pensarem, produzirem e dirigirem os usos de seu saber a respeito de si próprias (BRANDÃO, 1999, p.9 e10).

Além da pesquisa participante, tenho a estética do oprimido (a qual deveria se chamar estética das oprimidas, retirando da linguagem o vício da dominação masculina na produção do conhecimento) como referência e inspiração, através da árvore do teatro do oprimido, cuja existência motivou a continuação do trabalho de pesquisadora, mesmo mediante situação de extrema violência doméstica e perseguição contumaz. Quantas vezes me perguntaram: “Por que você não desiste?” ; “Por que não volta para perto da sua família?”.

O que me motivou a seguir adiante foi a Rede Internacional de Teatro das Oprimidas e a força das palavras de Bárbara Santos. Com quem tive contato nos eventos e jornadas do Teatro do Oprimido realizadas na Escola de Teatro da UFBA.

Inspirada na trajetória não acadêmica de Bárbara Santos resisti ao processo de revitimização que eu sofria por parte da sociedade, do meio acadêmico e jurídico, construí o desenho da minha tese, O Corpo-Baobá, fazendo florescer a flor branca do

Baobá para refletir sobre branquitude, privilégio branco e formas de criar e potencializar o sofrimento de uma violência continuada a meu favor.

Seria possível falar de educação sem pensar em criação? Seria possível falar em criação sem pensar no atual contexto político? Qual o comprometimento da arte com as lutas antifascistas? A obra da Professora Inaicyrá nos mostra como os estudos de danças e música de matrizes africanas sempre sofreram perseguições epistemológicas e policiais:

Na trilha do mito da senhora *Ayántoke*, mulher estéril que Xangô fertiliza depois de ouvi-la fazer soar o batá, encontra-se a concepção dos músicos profissionais tocadores de tambores e a proteção as suas famílias. Enlaçando o mito do alto e trazendo-o ao solo brasileiro, Inaicyrá permite compreender uma peculiaridade do tempo em que havia perseguição policial aos que seguiam o culto dos Orixás: os tambores eram destruídos antes dos iniciados serem presos. (SANTOS, 2019, p.20)

Estar viva é um ato de coragem, sempre repito que a maior vingança da vítima de violência é sobreviver, da mesma forma que a ancestralidade resistiu a anos de genocídio assistido e epistemicídio, resistiu até mesmo ao assassinato de corpos e etnias inteiras. A ancestralidade ilumina o caminho, são as vozes ancestrais intuindo a criação. É a seiva!

Essa seiva habita o corpo de todos os seres, mesmo aqueles que não acessam e não acreditam, possuem sua ancestralidade percorrendo ser corpo, pois são vários mundos num universo desigual ou plural que apresenta a mesma heterogeneidade do continente africano. O seu tamanho, também remete a imensidão da sabedoria corporal e das ancestralidades africanas (usarei o plural, por acreditar na luta antirracista e na pluralidade como resistência a homogeneização colonizadora).

A árvore que é original de Madagascar carrega uma lenda muito interessante, contada pelos malgaxes: “Deus criou o Baobá como uma obra prima para finalizar o seu trabalho com as plantas. No entanto, por ser tão bonita e grandiosa, o Baobá se tornou soberbo e Deus, para ensinar a árvore a ter humildade, a enterrou de cabeça para baixo. Por isso a sua aparência, que parece ter o tronco e as

raízes para fora. Para outros povos, ainda há lendas como a de que, se alguém tiver o seu corpo velado e enterrado dentro do seu tronco, o seu espírito permanecerá lá enquanto a árvore estiver viva. Dá para perceber como a árvore é importante, não é? É um símbolo de resistência do continente africano e de devoção do seu povo” (trechos de <https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, acessado em 26/11/2019, às 08:09).

O Baobá foi o símbolo escolhido para representar a tese, sua estrutura pedagógica, princípios afrodiaspóricos (SILVA, 2018), especificidade estética e vontade política de criar ramificações interdependentes e coerentes com o pensar e a poética das africanidades em dança e teatro.

O solo onde enraizo a pesquisa é a *École des Sables* (Escola de Areia), adubado pelas duas experiências que tive, uma em 2011 e outra em 2018, nas vivências coletivas “Cruzando Caminhos” e “As quatro damas da dança africana”, através do intercâmbio de saberes e experiências que alicerçam as criações.

A ancestralidade é a seiva que alimenta o Baobá, desde as raízes passando pelo tronco multirreferenciado, atravessando ramos, galos, folhas e a flor branca do Baobá.

A metodologia que me motiva a busca por justiça social é aquela oferecida pelo Teatro das Oprimidas, apresentado por Bárbara Santos, onde ética e solidariedade são fundamentos e guias.

Bárbara Santos (Rio de Janeiro, Brasil). É uma das idealizadoras e principal difusora do Teatro das Oprimidas. A autora é fundadora e referente artístico-metodológico da Rede Ma(g)dalena Internacional, composta por grupos feministas da América Latina, Europa, África e Ásia. No Brasil, atua como consultora do Centro de Teatro do Oprimido, editora da revista METAXIS e como diretora artística do grupo Cor do Brasil e do Coletivo Madalena-Anastácia. Bárbara tem 29 anos de experiência ininterrupta com o Teatro do Oprimido, em mais de 40 países. Vive na Alemanha desde 2009, onde é diretora artística de KURINGA – espaço para o Teatro do Oprimido em Berlim e do grupo Madalena-Berlim. Idealizadora e coordenadora do Programa KURINGA de Qualificação em Teatro do Oprimido, que teve avaliação externa da Universidade de Bologna, integra a ITIA Alemanha, o Instituto Internacional de Teatro da UNESCO. Como autora e diretora, tem se destacado por produções artísticas que abordam temas contextuais (capitalismo, racismo, machismo, migração, etc.) e pela pesquisa de formatos coletivos para a intervenção da plateia no Teatro Fórum. Como atriz, fez Filomena, no filme A Vida Invisível de Eurídice Gusmão, de Karim Ainouz, ganhador do Grand Prix de Melhor Filme, da mostra Un Certain Regard, do Festival de Cannes de 2019. Como performer, em Travessia, investiga a conversão do corpo cênico em corpo político (Fonte: <https://revistaphilos.com/2019/06/30/teatro-das-oprimidas-por-barbara-santos>, acessado em 25/11/2019, às 08:11).

Todo o trabalho que brota é influenciado por mulheres, desde a orientação amorosa de Daniela, o olhar aguçado de Amélia Conrado (membro da Banca), como na raiz que existe no protagonismo de Mamah Germaine Acogny (Fundadora da Escola de Areia no Senegal), assim como na seiva que percorre o Corpo-Baobá, fluindo nas palavras de Inaicyra Falcão. Essa multiplicação criativa representa uma estratégia de resiliência ao patriarcalismo, sexismo, misoginia e machismo que faz perpetuar a dominação masculina nos meios acadêmicos e políticos.

O Baobá está em constante movimento e diálogo, metáfora de como a prática deve dialogar com a cultura, a história e o contexto social de onde se enraíza, assim como a árvore comunica com o solo, o ar, o sol, o vento, os pássaros e até mesmo com o lenhador. O Baobá não nega sua sombra nem mesmo ao opressor.

É símbolo de pertencimento para diferentes povos africanos, testemunha ativa de vidas comunitárias, palco de cerimônias sagradas de morte e renascimento, ele localiza a comunidade, possui uma força que vai terra adentro, criando possibilidades de avançar no espaço externo.

Expandem-se para baixo e cresce para cima, em constante movimento *“assim como está em cima, está embaixo”*. Aparentemente, acreditamos que está fixo em um lugar, porém busca e armazena água, produz frutos, gera sementes que são levadas por pássaros e fertiliza diferentes lugares, indo sempre em direção ao céu, buscando luz, fotossíntese e ar.

Na experiência de compartilhar “O Movimento dos Baobás” recebo críticas, sugestões, elogios e depoimentos que me fazem estar em pé, como o depoimento de Georgiana (Mestre em Dança pela Escola de Dança da UFBA):

Um grão de areia da África e a farinha do baobá na boca

Roberta, os fios são muitos e nosso fio também tem a sua importância. Sinto que sua presença, assim como sua dança, já vinha ecoando por entre meus caminhos e, depois do suor que se escorreu no Teatro do Movimento, tudo ecoa no vai e vem das ondas. Antes da sua aula, você me presenteou na defesa. E, naquele dia que fomos ao mercado São Joaquim, após um almoço de conversa, me senti próxima a você. Nós no ponto de ônibus e o macho que desrespeitou a moça passante e nós duas revidamos, ele ficou inconformado e revoltadíssimo, e nós mais ainda!

Meses depois da sua vivência, eu visitei seus sonhos e compreendi que sua prática de dança foi energia vital para o corpo e equilíbrio do campo áurico. Essa semana, Roberta, assisti a um vídeo da École de Sables e tudo se renovou novamente. Senti ainda um desejo de ir para o Senegal e dançar na areia, um desejo inquietante que se assemelhou a minha querência de estudar da Escola de

Dança de UFBA há alguns anos, e, querência quando vem assim, sematerializa.

Na sua vivência de dança, em conjunto com toda a programação da III Jornada de Estudos do Grupo Umbigada, acessei um estado de reconhecimento de mim mesma. Foi um mergulho Baobá de sábia compreensão das potências em dançar em conjunto. A presença do tambor com as fortes e rítmicas batidas, sinto que acolhem e elevam nossa vontade de dança. Desbloqueio com ajuda e permissão do tambor. A permissão pessoal para a dança. Eu permito a mim mesma a permitir minha dança com o tambor. Ele abre meus caminhos para o desconhecido. Ele abre um canal. Tarefa difícil ser permissiva. Processo de desconstrução. Músculos duros. Cabeça zonza. Trata-se também do amaciar do inconsciente euro-racional com o pé no tambor, meu pé e minha pele branca na Bahia. Minha tarefa mais difícil.

A história do Baobá, a onda sagrada que vem da batida; também me reconheci como árvore e foi de um folhear que me ajudou no desfrute da dança. O desfrute da própria dança é como saber cozinhar.

Dessa maneira, sinto que a materialização de tantos processos de pesquisa na forma de conhecimento em movimento, é afetoso. Primeiro porque não tratamos nossas pesquisas como um conhecimento chapado, restrito ao escrito chapado: nossa matéria- conhecimento tem volume, tem velocidade e textura, assim como cor e contexto. E nós, mulheres, que sabemos das terras em que pisamos, dançamos, e pra mim, mais que tudo, isso é princípio profundo de autoconhecimento.

O Corpo-Baobá me mostra como me adaptar às condições objetivas, sem deixar de ser quem eu sou, a flor branca do Baobá, uma mulher branca, que reconhece o lugar de privilégio e os feminismos plurais. Me relacionando com o meio, permito minha transformação, ratifico, dialogo com a chuva, a seca, a enchente, o fogo no mato, o sol, a neve, confirmando a identidade, respeitando a existência de outras árvores, outras vidas, outros lugares.

O solo da Escola de Areia me fala de instabilidade, é adubado pela história de Germaine Acogny, pelo cordão umbilical do filho que carreguei no ventre, pelo conjunto de saberes acumulados pelos diversos pés que se enraizaram na sala Aloopho, essa convivência que a dança permite de forma generosa, nem sempre pacífica, mas grandiosa em articular heterogeneidades.

O Baobá possui diversos ramos, representados pelos que vieram antes de nós, como Mestre Didi, a avó de Germaine Acogny, a mãe de Lau e cada pessoa que influenciou e sustentou os frutos e flores da árvore da vida.

Germaine por sua vez, integrou-se a cultura senegalesa e específico aqui que sua avó (IYA TUNDE) foi a sacerdotisa de um culto animista, onde tudo que existe tem alma. O mesmo culto que na América, originou o nascimento do Vodou. Germaine Acogny percorreu um caminho supostamente inverso de muitos bailarinos, que primeiro mergulham

nas tradições europeias. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para assim integrá-los ao movimento do balé europeu.

Em 2011, Germaine nos conduziu a uma imersão na floresta dos Baobás. Acordamos pela madrugada, tomamos banho e ainda em jejum nos reunimos na escultura que há no centro da escola de areia, representando a primeira bailarina de dança africana da região. Com as coordenadas de que era fundamental manter o silêncio e “ouvir os Baobás”, iniciamos a caminhada pelo vilarejo até chegarmos ao bosque dos Baobás, cuja imagem ilustra este artigo.

Ainda em silêncio, fomos estimulados a tocar, massagear, abraçar e dançar o movimento dos Baobás. Neste dia eu pisei em um espinho que atravessou meu pé, sangrando e sentindo dor, compreendi que estava distraída e por isso me machuquei. Aprendi a força da atenção, da presença, da vontade e a importância que a dor possui para aprendermos com nossos próprios passos e erros.

DORORIDADE (PIEIDADE, 2017) é uma expressão apresentada por Vilma Piedade para falar da sororidade que existe entre as mulheres negras, que na maioria das vezes não são contempladas pelo feminismo branco. Munidas de uma ancestralidade que move o mundo, o feminismo negro possui potencial agregador. Germaine Acogny moveu o meu mundo.

Em 2018, no meio da aula de Acogny, sentia-me exausta, prestes a desistir, senti a sua presença ao meu lado. Ela sussurrou em meus ouvidos: “Não desista nunca, você pode mais, muito mais!”. A voz de Germaine ainda ecoa em meu corpo e sempre que sinto estar no limiar ativo esse lugar que ela atribuiu a mim, lugar de resiliência e força, perante as dificuldades da vida e memórias dos episódios de violência que vivi.

Observando os movimentos da Técnica de Germaine Acogny e experimentando-os, como fiz nas duas imersões na École des Sables, é contorcer, retorcer e espiralar as linhas e retilíneas dos padrões do balé europeu é desengessar o torso e mover a coluna vertebral, ondulando-a em forma ritmada, como uma serpente, sem perder a soltura do quadril e enraizamento dos pés.

Mamah Germaine Acogny partiu de uma concepção negro-africana da dança, e reitero que não foi excluída da África do Norte, sendo inclusive referenciada pelos povos

Berberes, sempre presentes, naquilo que veio a unir-se, em simbiose, aos movimentos da cultura árabe.

Assim como as duas vivências na escola de areia me proporcionaram experienciar epistemologias afrocentradas, o corpo do mato reposicionou tais conhecimentos, mediando o caminhar das árvores, na experiência Ara Okô, que possibilitou a relação com o ambiente externo, com a música orgânica e com os diferentes membros que participam das aulas.

IMAGEM I: Ara Okô



Experiências com Ara Okô – corpo do mato, 2019Fotos de : Guiovan Clementino de Oliveira

Diálogos dinâmicos com as diferentes autobiografias gerou o registro acima, demonstrando a beleza e potência de cada corpo como expressão individual em um coletivo. Estar com pessoas diferentes permite o exercício da alteridade, a prática do respeito e o exercício de escuta criativa, que se difere de passividade e comodidade.

Eu observo o outro, percebo, sinto, porém não me anulo, não aniquilo a potência que há em minha memória, nas “encruzilhadas epistêmicas” (SANTOS, 2018) de encontros e desencontros transatlânticos. As experiências corporais nos deslocam da ideia de monopólio do conhecimento, rompendo com a ideia capitalista de propriedade, partindo para a partilha e oferenda do que há de melhor em cada ser, gerando observações que vão além de comparações e discursos de ódio inflamados pelo dualismo cartesiano.

Aquilombando o conhecimento, como fizeram os povos em diáspora em parceria

com os povos ameríndios que conheciam o território e as opressões da colonização. Aprendizado que acessei sendo tutora no Edital PROPCI/UFBA 01/2015-PIBIC e PIBIC/AF, que me propiciou a convivência com a comunidade quilombola de Santiago do Iguape (Distrito de Cachoeira/Recôncavo Baiano), onde residi por um ano. Entre rodas de samba do miudinho e banhos de maré, compreendi que as danças populares brasileiras e as danças de matrizes africanas resistem ao etnocídio, sem perderem a beleza do encontro das águas.

Luana Lordelo e Thaise Reis (alunas contempladas pela bolsa do edital) me ensinaram sobre processos criativos, mostrando a mim que é possível pesquisar sem competir, andar de mãos dadas sem hierarquia imposta por títulos acadêmicos, através da escolha de caminhos metodológicos do aprender fazendo.

A importância desse trabalho de campo na Rota da Liberdade, a Rota das fazedoras de dendê no pilão confirma a “trança de pessoas” (SANTOS, 2019) que compõem o Corpo-Baobá. Para estar em pé, como o “povo-em-pé” (as árvores) eu busco a força da floresta, que simboliza o coletivo. Aprendi com as graduandas, com o povo quilombola, com milhares de pessoas que nunca frequentaram o meio universitário. Nunca aprendi nada sozinha.

A concepção de que o corpo negro e/ou indígena é um gerador de conhecimentos ancestrais no ato da produção de presença deve ser compreendida como uma ação afirmativa contra o colonialismo e suas políticas epistemicidas, difundidas por uma hegemonia pedagógica eurocentrada que durante séculos dita os paradigmas para se pensar e produzir presença no campo das artes da cena na América Latina (SANTOS, 2018).

Como mulher latino-americana, colonizada, também sangro as feridas da colonização, também almejo a saúde física e mental para seguir adiante. Os povos que foram colonizados já lutam há milhares de anos, muitos não admitem o argumento da Europa de superioridade.

Os europeus mataram, saquearam, estupraram e se apropriaram com a justificativa de uma missão de “civilização” de povos ditos primitivos. Como eles conceberam essa missão? Como executaram? Eles segregaram, incentivaram o ódio entre povos, separaram mães de filhos, objetificaram a mulher e se autodefiniram detentores do conhecimento.

O apartheid e todos as questões que englobam também a África do Sul, fez com que

a mesma somente fosse admitida na Organização da Unidade africana em 1994, depois de ter sido excluída por mais de 30 anos, exatamente porque sua minoria europeia negava constitucionalmente os direitos a “plena cidadania” dos povos negros, ou seja, a maioria dos povos ditos “primitivos”.

O grande erro é descrever a África, geograficamente, como um grande planalto, ignorando seus relevos e oscilações. Reconhecer o chão “irregular”, movediço, não estável e conhecer a Geografia do Continente africano reverberou muito em minhas ideias e concepções de dança, as quais se enraizam no “chão em que pisamos”, na areia, no solo onde cresce o Baobá.

Baobás também possuem incríveis benefícios para a saúde, fazendo parte das árvores que curam, produzem frutos, chamados de Mukua, que carregam sementes em seu interior. Da extração deles, é possível adquirir componentes importantíssimos, tanto para a saúde do organismo quanto para a pele. Das sementes vem um óleo rico em vitamina A, F, ômega 3, 6 e 9. A polpa possui um leite tão importante para os africanos que, diz a lenda, muitas mulheres costumavam alimentar seus filhos com o leite extraído do fruto para que eles crescessem fortes e se tornassem guerreiros. Isso por ser um líquido rico em vitamina C, cálcio e com propriedades antioxidantes (<https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, 26/11/2019)

Um Baobá resiste, assim como Germaine Acogny nos fala de como superou dificuldades com a dança. Através da minha vivência e experiência criei uma sequência de movimentos chamada “O Movimento dos Baobás”, que comecei a experienciar no grupo de pesquisa Umbigada, coordenado por Daniela Maria Amoroso, sendo que tal prática foi realizada em diferentes localidades e com diferentes indivíduos.

Tal prática foi fundamental para a composição do Corpo-Baobá e para a compreensão da estrutura de minha tese de doutoramento em andamento. O Grupo Umbigada é a base para meu enraizamento, assim como a disciplina de “Dança e Africanidades” fundamentou a poética da areia e a poética do “estar- juntos” para a composição coreográfica que está em andamento.

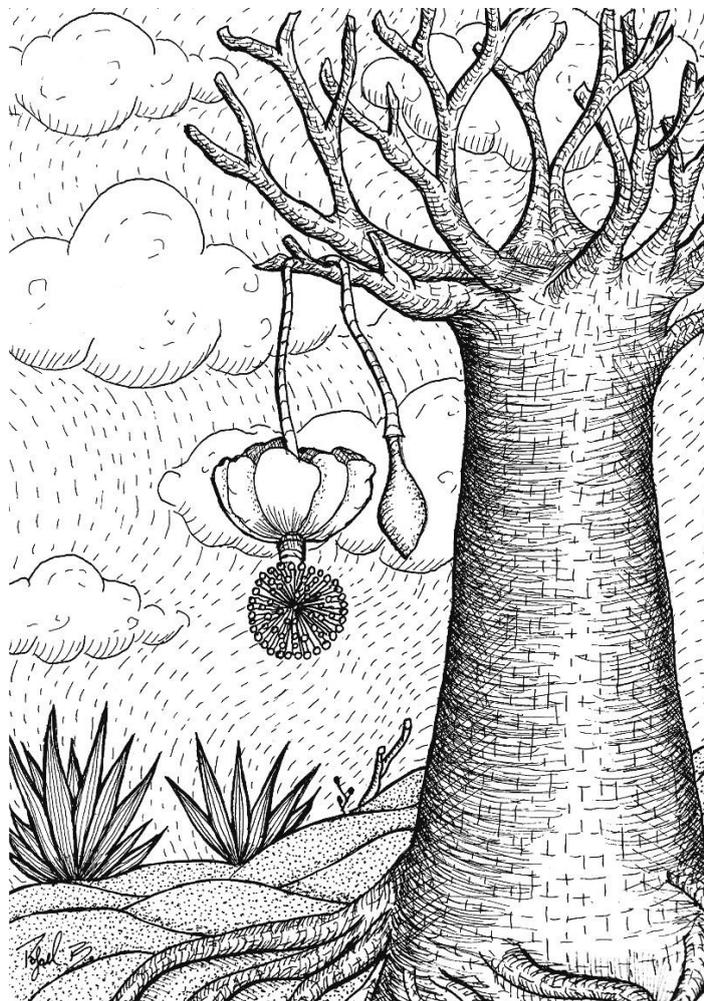
IMAGEM II: Baobá



Baobá, Toubab Dialaw, 2011Foto:
da autora.

Através das aulas práticas criei uma célula de movimentos (meus e dos demais participantes), na disciplina “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”, que compõe o processo de criação em dança “Oea: a flor branca do Baobá” que é a dança que é tecida e destecida em meu corpo, concomitantemente com a tecedura da tese e da “oralitura” (MARTINS, 1995) para a defesa após qualificação, buscando a poética do Baobá, da Ancestralidade (Inaicyra) e da Caboclagem (Amélia Conrado), em coletivo com os colegas (Beatriz Gonzalez, Carolina Luisa, Cleonildes Maria, João Paulo, Renata Celina, Robson Correia, João Vitor, Francis, Zé, Soiane, Luzia) que também dialogam, discordam e dão corda para a primeira disciplina a tratar africanidades no espaço acadêmico da pós graduação em dança.

IMAGEM III: Corpo-Baobá



Eu, persona do teatro, doutoranda em artes cênicas, sinto o quão importante é a consolidação desta disciplina em pleno Golpe político, enquanto um verdadeiro desmonte na educação força a Universidade a fechar as portas por motivos de segurança. No meio ao sucateamento descobri a força ancestral da resiliência coletiva.

Por que é tão importante uma disciplina específica sobre dança e africanidades? Porque somos obrigados a fazer várias disciplinas que abordam o modelo hegemônico de conhecimento europeu, o que acaba legitimando o mesmo como modelo único de conhecimento, colaborando para a perpetuação do racismo epistemológico.

É preciso que as disciplinas sobre africanidades também sejam obrigatórias, como forma de reparação histórica e decolonização do conhecimento (escolho o uso do termo

decolonização e não descolonização, pois acredito que o processo de colonização seja contínuo e operante e que não é possível “voltar atrás”, mas é possível seguir adiante descobrindo formas de fissurar as estruturas da colonização).

Inaugurar, mesmo que inicialmente como disciplina optativa, o componente curricular “Dança e Africanidades: perspectivas educacionais, poéticas e políticas”, na escola de Dança, que tem sua base de constituição europeia, sem dúvidas é um ato de decolonização do conhecimento.

Ter a possibilidade de aprender com docentes qualificados (Inacyra Santos, Lau Santos e Amélia Conrado) e dispostos a mergulhar com os alunos em busca de contribuições da diáspora negra no campo das artes e suas mediações aos processos educacionais, estéticos, históricos e políticos é um ato revolucionário. Concretiza-se o estudo de teorias críticas que reposicionam os fazeres e saberes africanos na produção do conhecimento, contribuindo para desfazer estereótipos sobre o continente africano, analisando epistemologias que discutem processos criativos e artísticos com foco em experiências africano-brasileiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CONRADO, Amélia. **Artes Cênicas Negras no Brasil: das memórias aos desafios na formação acadêmica.** Revista repertório e Dança do PPGAC da UFBA, numero 29, ano 2017.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória.** Editora Perspectiva, 1995.

Pesquisa participante / Carlos Rodrigues Brandão (org.). – São Paulo: Brasiliense, 1999.

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade.** Editora: Nós, 2017.

SANTOS, Bárbara. **Teatro do Oprimido: Raízes e asas – uma teoria da práxis** – 1 ed. – Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2016.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação.**/Inaicyra Falcão dos Santos. 4ª Edição.-São Paulo: Terceira Margem, 2019.

SANTOS, Lau. **Èmí, Ofò, Asé: A Presença Cênicas e a Sutileza Performativa da Dança das Mulheres do Asé.** Natal: In ABRACE, 2018.

SILVA, Luciane da. **Corpo em Diáspora. Colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny.** Campinas, 2018.

TOWA, Marcien. **A ideia de uma Filosofia Negro-Africana.** NEAB: UFPR, 2015.

SITES ACESSADOS:

<https://www.thebodyshop.com.br/beleza-do-mundo/baoba-no-brasil-conheca-historia-da-arvore-inspiracao-para-o-pequeno-principe/>, 26/11/2019;

<https://revistaphilos.com/2019/06/30/teatro-das-oprimidas-por-barbara-santos>, acessado em 25/11/2019;

APÊNDICE H – Artigo publicado em 2021, no 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança



Para citar esse documento:

AMOROSO, Daniela Maria; MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. Germaine Acogny e sua obra “Danse Africaine” — notas de tradução e partilhas de dança. *Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual*. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança — Editora ANDA, 2021. p. 2635-2650.

Anda associação nacional de pesquisadores em dança
www.portalanda.org.br

Germaine Acogny e a sua obra “Danse Africaine”– notas de tradução e partilhas de dança

Daniela Maria Amoroso (UFBA)

Roberta Ferreira Roldão Macauley (UFBA)

Dança e Diáspora Negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras

Resumo: Nossa proposta consiste na partilha das notas de tradução e dos comentários tecidos por nós no decorrer do processo de tradução da obra de Germaine Acogny, *Danse Africaine*, publicada em 1994, nos idiomas Francês, Alemão e Inglês. Ressaltamos que esta será a primeira tradução da obra para a língua portuguesa e que recebemos a autorização da autora para essa realização. Germaine Acogny escreve no prefácio do livro que “o mundo inteiro se tornou meu local de trabalho” e que seus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Traduzir esta obra de Germaine Acogny vem possibilitando ampliar o conhecimento sobre epistemologias afro referenciadas em dança, além de mover o pensar sobre a existência de grandes mulheres africanas que movem o mundo. Entendemos a importância dessa artista da dança no combate ao cenário crítico de apagamento e racismo epistemológico, demonstrando que a dança é um campo legítimo de conhecimento e agente de mudança social.

Palavras-chave: GERMAINE ACOGNY.DANÇA AFRICANA.TRADUÇÃO.

Abstract: Our proposal is to share the translation notes and comments made by us during the translation process of the work of Germaine Acogny, *Danse Africaine*, published in 1994, in French, German and English. We emphasize that this will be the first translation of the work into Portuguese and that we have received authorization from the author for this realization. Germaine Acogny writes in the book's preface that “the whole world has become my workplace” and that her feet have touched the ground of five continents. Translating this work by Germaine Acogny has made it possible to expand knowledge about Afro epistemologies referenced in dance, in addition to moving thinking about the existence of great African women who move the world. We understand the importance of this dance artist in combating the critical scenario of erasure and epistemological racism, demonstrating that dance is a legitimate field of knowledge and an agent of social change.

Keywords: GERMAINE ACOGNY. AFRICAN DANCE. TRANSLATION.

1. Introdução: As vozes desse artigo

Uma embarcação a velas, um saveiro, vai se afastando do continente e vai deixando um rastro, um caminho nas águas por onde navega. É com essa imagem, inspiradas pelas perspectivas que entendem as trajetórias e as vivências de quem fala, escreve, dança,

como parte da própria coisa que é falada. A palavra dita, escrita, dançada carrega elementos que nem sempre se esgota nas definições de dicionários. Vivências trazem os sentidos das experiências para as palavras, para as comunicações e é nesse caminho de pensamento aberto por autoras (es) como Conceição Evaristo, Leda Maria Martins e Armindo Bião que apoiamos as reflexões desse artigo. Um artigo com muitas vozes, vários ecos e imaginários tecidos através de diálogos e, nesse sentido, de interculturalidades. A voz principal de Germaine Acogny, a voz grave de Roberta e a voz aguda de Daniela podem ser reconhecidas também por vezes com (fundidas) num coro que estrutura a melodia dessa escritura.

Germaine Acogny nasceu no Benin, em Porto Novo, do grupo étnico Yorubá, ex Daomé (Documentário Iya Tundé, minuto 29:22 ela se apresenta). Nascida em 28 de maio de 1944, ela desenvolve sua própria técnica de dança africana moderna e é considerada mundialmente como a “mãe da dança africana contemporânea”. De 1977 a 1982, foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Béjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar. Ela dança, coreografa e ensina em todo o mundo e tornou-se uma poderosa embaixadora da Dança e da Cultura Africana. Em 1997, Germaine Acogny foi nomeada diretora artística da seção de dança do *Afrique en Création*, na cidade de Paris. Ela criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a *École des Sables*, um Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas inaugurado em junho de 2004. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a *École des Sables* é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo, considerada uma escola de referência como local de encontro e formação para a dança e coreografia africana contemporânea.

Germaine Acogny coreografou muitas peças, para sua companhia de Dança JANT-BI, que viaja com sucesso ao redor do mundo, criando e dançando seus próprios solos. Sua última criação, o solo *A un endroit du début* estreou no Grand Théâtre du Luxembourg, em junho de 2015, disponível em: *A un endroit du debut - Germaine Acogny - Mikaël Serre - YouTube - YouTube* .

Germaine Acogny possui os títulos de „*Chevalier de l'Ordre du Merite*“, „*Oficial e Comandante de l'ordre des Arts et Lettres*“, „*Chevalier et Officier de l'Ordre de la Légion d'Honneur*“ da República Francesa. Ela também é „*Chevalier de l'Ordre National du Lion*“ e „*Officier et Commandeur des Arts et Lettres*“ da República do Senegal. Em 1999, Germaine Acogny foi condecorada como "Mulher Pioneira" pelo Ministério da Família e da

Solidariedade Nacional do Senegal. Em 2007, recebeu, juntamente com a japonesa Kota Yamazaki, o *Bessie Award* em Nova York pela coreografia *Fagaala*. Em 2018, ela recebeu o *Prêmio Bessie* de Nova York por desempenho excepcional no solo *Mon élue noire-sacre # 2* e um Prêmio pelo conjunto de sua obra no campo da coreografia, movimento e dança do Festival Internacional de Teatro Experimental e Contemporâneo do Cairo. Em janeiro de 2019, Germaine Acogny recebeu o Prêmio de Excelência da CEDEAO (Comunidade Econômica dos Estados da África Ocidental), na categoria Artes e Letras. Dançou e coreografou para o corpo de balé do XFactor a abertura do quarto *Live Show*, em 2018. O Programa *Why We Dance*, transmitido pela Sky Arte em 2019, dedicou um de seus cinco episódios a ela.

Conheci (eu, Roberta Ferreira Roldão Macauley) Germaine Acogny em 2011, após uma noite de tempestade e trovoadas, madrugada em que cheguei no Senegal. Pela manhã, ela me recebeu em seu escritório na École, cujas paredes terracotas combinam com os flamboyants floridos. Mamah sorriu e deu as boas vindas e disse que já estavam acontecendo as aulas em Aloopho. Aula de *Sabar* com *Cire Beye*, seguida pela aula de Solo *Badolo*, cuja aula na areia era guiada por tambores senegaleses, os Djembés. Em 2014, finalizo o mestrado em artes na Universidade Federal de Uberlândia, quando a voz de Leda Maria Martins ecoava em meu trabalho e na minha memória, tendo sido parte de minha banca e de minha trajetória artística como pesquisadora. Leda me sussurra sobre memórias afetivas transmitidas ao pé do ouvido, nos sonhos e no dançar com os Congadeiros de Minas Gerais. O mestrado me impulsiona para o Doutorado em Artes Cênicas, ainda em 2014, como aluna especial no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde sou recebida pelas águas de Yemonjá na pessoa de Suzana Martins, que me presenteou com sua obra sobre Ogunté e me guiou ao estágio docente com Daniela Maria Amoroso, que no ano seguinte se tornaria a orientadora dessa pesquisa de doutorado e com quem compartilho a escrita deste artigo.

Volto a reencontrar Germaine Acogny em 2018, na vivência “As quatro damas da dança africana” e a sua obra sobre dança africana me promove agora um novo conhecer através de sua escrita e imagens, como esculturas vivas das aulas de técnica Acogny. Assim, minha segunda imersão na École des Sables me fez reavaliar o significado da sala de areia, Aloopho, cujo nome é o mesmo da avó de Mamah Germaine Acogny, sendo que em seu documentário *Iya Tunde*, de Laure Malecot, afirma ser a reencarnação dela, como pode ser visto no documentário citado, cuja tradução para “*iya tunde la mère est revenue*” é “*iya*

tunde mãe voltou”.

Nesta sala de areia, enterrei o cordão umbilical de meu filho, Prince Marcel Roldão Macauley, ritual que acredito ser de gratidão ao retorno e de ser mãe de uma criança que é fruto de minha primeira imersão no Senegal, na Escola de Areia (2011). As subjetividades que afetam minha escrita, tradução e aquilombamento junto aos sablistes (pessoas que passaram pela École des Sables) são trazidas como a força que move minhas palavras e também que vão impulsionando um pensamento de dança que se comunica intimamente com as vivências durante esses 10 anos.

Esse projeto também tem uma história para mim, Daniela, a de ter conhecido Roberta há 4 anos quando iniciei seu processo de orientação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na sua entrevista, Roberta trazia uma paixão, um brilho de quem estava profundamente movida pelo desejo da pesquisa. Apesar de não ser a orientadora desde o início, me senti por motivos diversos convocada a orientar sua pesquisa que estava na linha de pesquisa: Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Nos processos de formação do PPGAC, durante as disciplinas de Corpo e Criatividades, Seminários Avançados e Etnocenologia fui conhecendo Roberta. Conheci, no casarão Barabadá, seu filho Marcel que a acompanhava em todas as atividades, sim Roberta está sozinha em Salvador e sim, uma mãe doutoranda precisa de agenciamentos outros e de entendimentos que vão para além das formalidades. Estávamos tendo aulas numa casa antiga do centro histórico no Bairro do Santo Antonio, na disciplina de Etnocenologia, pois ensinar Etnocenologia para mim prevê fundamentalmente sair do quadrado da sala de aula e nos colocarmos em contato direto com a vida que é diversa nos lugares onde as espetacularidades cotidianas também são diversas. Fui conhecendo também sua própria história vivenciada nos caminhos encantados entre o Senegal e Salvador. Ela se casou (1 de setembro de 2011) em África, na Costa do Marfim, e veio para o Brasil onde nasceu seu filho brasileiro com origens Guèrè, tendo adquirido a dupla nacionalidade. Essa trajetória de vida, escrita nas linhas de seu próprio trabalho nos aproximam do imaginário intelectual de Roberta.

Realizamos algumas empreitadas juntas nesse caminho, como o projeto PIBIC (Programa de Iniciação à Pesquisa) nos anos de 2016/2017¹, no qual ela foi tutora, e no qual viajamos para as cidades do Recôncavo baiano no intuito da criação em Dança. Roberta decidiu passar um tempo em Cachoeira para escrever o texto de sua qualificação de tese e realmente o fez. Conheceu a Irmandade da Boa Morte, o Samba de roda de Dona Dalva e

tantas outras experiências desse lugar manancial da cultura baiana que é a região do Rio Paraguaçu. Assim, Roberta me iniciou no pensamento africano da dança através da obra de Germaine Acogny e através da tese de doutorado de Patrick Acogny, filho de Germaine Acogny e ali nascia um fio de comunicação no nosso imaginário intelectual: a etnocenologia. Eu, que fiz meu doutorado no PPGAC, sob orientação de Suzana Martins, cursei duas vezes a disciplina de etnocenologia lecionada pelo professor Armindo Bião e que ali encontrei uma abordagem que me permitia entender e caminhar nos estudos estéticos e políticos do samba de roda. Resta dizer que a etnocenologia possui origens na interculturalidade Brasil-França, e que Jean-Marie Pradier, fundador da disciplina na Universidade Paris8, foi também o orientador da tese de Patrick Acogny. Ele, Jean-Marie Pradier foi também meu tutor na época de meu pós-doutoramento em 2015/2016. Germaine, Patrick, Roberta, Daniela, Suzana, Bião, Pradier. Faltava conhecer a madame Acogny. Pois foi em uma reunião virtual para falarmos deste projeto de tradução que Roberta me apresentou a ela e a Helmut, seu companheiro. Essa costura, esse alinhavo das relações e da força da convivialidade nos interessa muito pela própria natureza da obra, que se relaciona com a vida em pensamento de Dança de Germaine Acogny.

2. Germaine Acogny: protagonista, intelectual e autora da obra

Germaine Acogny escreveu sua obra sobre Dança Africana em três idiomas: inglês, alemão e francês o que demonstra, desde a publicação da obra, sua vontade de tornar sua obra acessível e multiplicar o conhecimento, enquanto artista, professora e intelectual da dança. Antes de adentrar na obra *Danse Africaine* propriamente dita, estamos entendendo que conhecer a trajetória de Germaine Acogny se faz imprescindível para uma tradução contextualizada e implicada de sua obra. Por isso, iniciamos pelo documentário IYATUNDE:

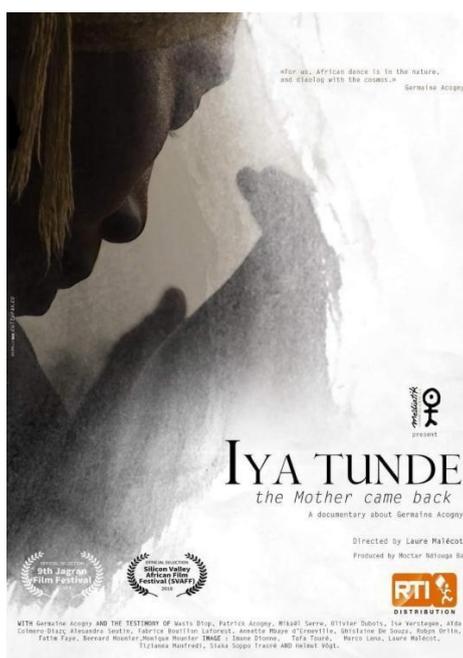


Imagem 1: Peça de Divulgação do documentário: IYA TUNDE: The mother came back, 2018.

O documentário-filme IYA TUNDE, *La mère est revenue*, que pode ser acessado no seguinte link: <http://www.film-documentaire.fr/>, apresenta a biografia e trajetória artística de Mamah Acogny. De acordo com release do documentário:

Le parcours de Germaine Acogny, chorégraphe, danseuse et professeure de danse franco-sénégalaise, à travers son enseignement et ses créations, en parallèle avec la période charnière de ses 70 ans, âge à partir duquel elle s'est enfin consacrée entièrement à sa carrière personnelle (de 2014 à 2015). Des stages à l'École des Sables de Toubab Dialaw, au Sénégal, qu'elle a fondée, aux masters class qu'elle donne en Afrique, en Asie, en Europe, à ses chorégraphies, souvent autobiographiques, et aux témoignages de ses collaborateurs, ce film lève le voile sur la personnalité, les motivations et le parcours de cette artiste hors du commun, qui depuis plus d'un demi-siècle est toujours à l'avant-garde.² (Documentário IYATUNDÉ, 2018).

Uma das passagens do documentário que nos chama atenção faz referência a sua trajetória artística, Germaine Acogny conta:

Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos. O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido

representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia. Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes, mas que ele gostaria de ter “a vida” de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem”. (12:40 -13:45).

Algumas frases de Germaine nos guia também nesse documentário e deixamos aqui como compartilhamento de inspirações:

Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. Água é a paz, afasta todas as energias ruins” (0:33 - 0:45).

Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos (1:53 - 1:58).

E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11);Escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44);

E então sintam.Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois(4:23 - 4:32);

Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo. Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra seproteger (4:55 - 5:13);

A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM) (5:55 - 6:23).

3. A obra *Danse Africaine*.

O livro *Danse Africaine* teve até os dias de hoje quatro edições, tendo sido a primeira publicada no ano de 1980 e a última no ano de 1994. Estamos trabalhando e nos referenciando na quarta edição, do ano de 1994. Segue a capa do livro, na qual Germaine Acogny está em primeiro plano, realizando um dos movimentos de sua técnica.

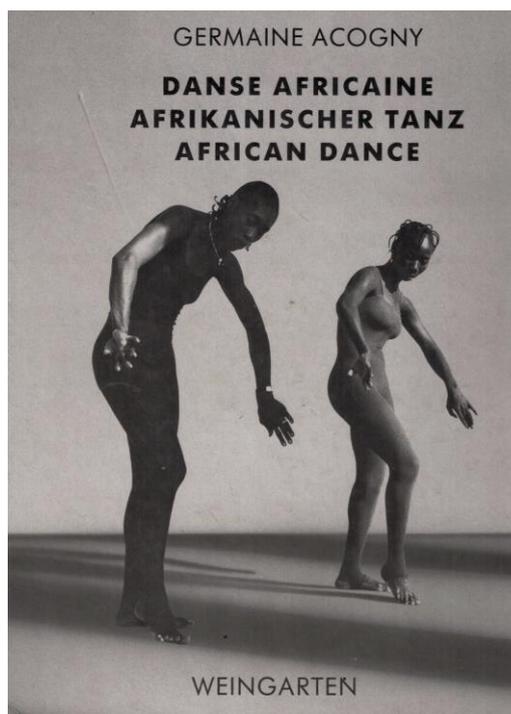


Imagem 2: Capa do Livro de Germaine Acogny

A apresentação da obra nas palavras de Germaine Acogny pode ser lida na citação a seguir que consiste na tradução dos prefácios da edição de 1994, a quarta edição de *Danse Africaine* (ACOGNY, 1994, p.3) escrito pela própria autora em Janeiro de 1994:

Prefácio da quarta edição³

É significativo desses últimos anos que seja longe do continente africano que eu escreva o prefácio da nova edição do meu livro. Pois depois da África e da Europa, o mundo inteiro tornou-se meu local de trabalho e dançando meus pés tocaram o solo dos cinco continentes. Pessoas de universos e horizontes muito diversos descobriram meu trabalho, minha cultura e entenderam minha mensagem numa língua que dispensa palavras. Este livro me acompanhou por toda parte, ele se tornou para várias pessoas uma fonte de inspiração, de descobertas e um companheiro rico em lembranças. A presente edição desta obra está nas mãos de uma nova editora, e eu faço questão de agradecer calorosamente Dieter e Mechthild Fricke, meus antigos editores, por todo seu formidável trabalho, sensível e engajado. E eu visualizo hoje com prazer, uma colaboração com esta nova editora, que graças à sua grande experiência assegurará de agora em diante a distribuição do meu livro. Que esta nova edição abra o acesso da Dança Africana para o maior número de pessoas e que ela ajude cada um a viver a vida e a viver a dança.

Germaine Acogny

Sydney, janeiro de 94 (um verão australiano)

Prefácio da terceira edição⁴

Chegou o momento agora de fazer a terceira edição de meu livro. E é uma grande felicidade, porque este livro levou, através do mundo inteiro, uma mensagem sobre a dança e a dança africana, mais particularmente a dança africana moderna que está em plena evolução. MUDRA AFRIQUE foi criada em 1977 em Dakar por Maurice Béjart, sob a iniciativa do ex-presidente Léopold Sédar Senghor, com o apoio inicial da UNESCO e da Fundação Calouste Gulbenkian. MUDRA AFRIQUE foi uma escola pan-africana do espetáculo. O ciclo de formação era de três anos. Duas grades completas foram realizadas, a terceira não pode ser realizada por falta de financiamento. A sobrevivência de MUDRA deveria ser assegurada pela participação dos Estados membros, mas foram muito poucos a sustentar este pesado projeto cultural. A dança era ensinada em três cursos: clássica, moderna e africana. Nós começávamos pelos “exercícios”, porque a dança clássica é um treino físico completo que demanda um esforço intenso e equilibrado e é a base, a partir dela se pode escolher uma outra opção. Faz três anos que MUDRA está fechada, mas todo ano eu volto fielmente a Dakar. O presidente Senghor descreveu o objetivo e o espírito da nossa escola: “Além do aporte dos passos e dos movimentos das danças negro- africanas, MUDRA AFRIQUE integra com seus passos, os valores das outras danças para criar uma nova dança negro-africana, mais sentida, experimentada por todos os homens de diversas civilizações.” É este objetivo que, meu marido Helmut Vogt e eu, perseguimos incansavelmente. Criamos também várias associações para que se conheça e se propague esta ideia. Os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos de MUDRA AFRIQUE. Mas eu sei que é o itinerário que deve ser adotado na África. Durante MUDRA AFRIQUE eu ganhei muito. Quero agora devolver, dar, dispersar este tesouro na forma de criações coreográficas contemporâneas cuja verdade e autenticidade sejam reconhecidas no mundo inteiro, visto que a linguagem da dança é universal. Agradeço aqueles a quem eu devo esta certeza e que me ajudaram: o presidente Senghor, Maurice Béjart e todos os apaixonados pela dança. Tive que me expatriar na Europa para trabalhar, ensinar e transmitir minha mensagem. Depois nasceu a ideia do Fanghoumé. Fanghoumé-Village é a floresta sagrada dos tempos futuros como MUDRA AFRIQUE foi para nós a floresta sagrada dos tempos modernos.

Germaine Acogny, primavera de 1988.

Entendemos ser interessante também a leitura do prefácio escrito por Léopold Sedar Senghor, presidente do Senegal entre os anos de 1960 a 1980, como forma de contextualização da obra no âmbito da dança senegalesa. Consideramos extremamente importante o letramento do imaginário intelectual sobre como a dança é pensada pela autora e o impacto dessa obra no contexto africano para aí sim, podermos traçar pontos de conexão com o contexto da dança africana no Brasil:

O novo balé negro-africano

A senhora Germaine Accogny é a diretora artística da escola de dança MUDRA-AFRIQUE. Isto nos leva a pensar naturalmente em MUDRA- BRUXELAS. Com efeito, é o grande coreógrafo Maurice Béjart que fundou as duas escolas. Como se sabe, Maurice Béjart, cujo pai, Gaston Berger, era um franco-senegalês, entrou no mundo da dança para revolucionar, renovando o balé europeu. Vindo da dança clássica, Béjart foi buscar sua inspiração na América, mas principalmente na Ásia e na África. É que ali a dança se aproximou de suas origens. E lá, ela é arte total pois

é um espetáculo audiovisual, ao mesmo tempo música, dança, canto e poema articulado. Mas Béjart fez mais, integrando aos aproximadamente quarenta “passos” da dança clássica, outros movimentos vindos da Ásia profunda — eu sonho com a Índia dravidiana — e da África-Mãe. O que o levou de volta à terra natal de seu pai: à terra senegalesa, onde a dança é ainda uma primeira arte, criada desde a pré-história, antes mesmo da escultura e da pintura, para expressar o homem integralmente, corpo e alma, por imagens analógicas: imagens-símbolos. Por isso Béjart fundou MUDRA-AFRIQUE, e que ele a confiou à senhora Germaine Acogny. Se esta tornou-se uma total senegalesa devo assinalar que sua avó era uma sacerdotisa de um culto animista: o mesmo que na América originou o culto Vodou. A senhora Acogny percorreu o caminho inverso de Béjart. Ela partiu da dança negro-africana, dos passos negro-africanos, para integrar os do balé europeu. Ela partiu sobretudo da concepção negro-africana da dança. Deixo claro que não estou excluindo a África do Norte, mas aqui foco mais particularmente nos assentados berberes, sempre vivos, nos quais vieram se fundir em simbiose, aos aportes árabes. Portanto, em Ur-Afrika e também na África preta, a dança é o primeiro e o mais importante meio de expressão artística. Dança-se para expressar melhor os sentimentos: as ideias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando fui contar meu primeiro sucesso universitário, no vestibular. Ela não falou, não gritou, não chorou; ela começou a dançar lentamente e com graça, seu rosto brilhando de felicidade. E de fato, na África preta, as pessoas de destaque na sociedade e os anciãos dançam frequentemente, por ordem de idade. O que dá à dança todo seu significado simbólico. Não exista a arte pela arte na Nigéria. A dança, como as outras artes — escultura, música, poesia — é feita de imagens simbólicas, melodiosas, isto é, acordadas e ritmadas. Quando, por exemplo, se dança a dança do Leão para simbolizar a força, a coragem, a generosidade do “Matador”, se executam movimentos impulsionando, conforme a ideia-sentimento, com rugidos, com lamentos ou apresentando um passo tranquilo, um rosto sereno. Todas as imagens que o público, já advertido, compreende imediatamente acompanhando com palmas ritmadas. Foi dessa concepção que a senhora Acogny partiu. Mas ela começou sua obra de ensinamento, conforme o método senegalês, adotando-o na Europa, não a sua inspiração, mas sua técnica do balé. Com seus alunos ela começa em etapas: com os exercícios de barra, que dão aos alunos-dançarinos, o domínio de seus corpos. Não se pode nunca esquecer este aspecto de sua pedagogia lendo o manual DANÇA AFRICANA. Antes de ir além, eu gostaria de chamar a atenção para o vocabulário da senhora Acogny porque ele caracteriza bem a negritude de sua dança. DANÇA AFRICANA tem por objetivo fazer com que se execute corretamente as diferentes figuras de dança inventadas pela senhora Acogny a partir de danças populares negro-africanas. Com isso, ela procede exatamente como os coreógrafos europeus que inventaram as figuras do balé clássico. Eles chamam de “passo” a figura formada por um “conjunto de passos e de movimentos exigidos para a execução de uma dança” (Dicionário Paul Robert). O fato é que nesta definição, o “passo” em seu significado original, significa uma ação de passar o apoio do corpo de um pé ao outro durante o caminhar. “O que é característico e portanto, significativo no vocabulário da senhora Acogny, é que onde os coreógrafos clássicos utilizam a palavra “passo” no sentido derivativo e técnico para designar uma figura de dança, a senhora Acogny usa a palavra “movimento” que, no seu significado original significa uma “mudança de posição no espaço em função do tempo em relação a um sistema de referência” (Robert). Utilizando a palavra “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para tirar o homem da terra e projetá-lo no céu. Preferindo a palavra “movimento”, a senhora Acogny acentua o valor simbólico da figura da dança e a aderência do dançarino no solo: na Terra-Mãe que lhe dá sua alma. Um outro traço característico da dança da senhora Acogny é que, com ela, o movimento leva ao passo no sentido primeiro, concreto, das duas palavras. De onde o uso de imagens-símbolos para designar suas figuras de dança: a sumaúma, a palmeira, o arco contraído, o movimento da chuva, a galinha de angola, a águia, o nenúfar, uma boneca ashanti, o Cocheiro, a Passageira, etc. Donde estes movimentos tipicamente africanos e naturais, como a “tremulação”, a “contração”, a

“ondulação”, a “flexão”, a “torsão”, a “rotação”. Onde com frequência, a utilização do verbo, que é mais concreto, mais vivo, como “enrolar”, “desenrolar”, “bater palmas”, “bater com os pés”, “jogar os braços”, “abaixar e levantar os punhos”. Vemos assim, que a senhora Acogny procedeu como todos os artistas negro-africanos, como os pintores, os escultores, os arquitetos, os músicos e cantores, mas sobretudo os poetas. Para expressar a mais alta espiritualidade ela recorre às aparências do mundo visível, mas é para penetrá-los a fim de se apropriar dos arquétipos das imagens depositadas no fundo da memória ancestral: as imagens-símbolos que exprimem assurrealidades espirituais. Para isso, portanto, ela faz como os artistas negro-africanos, pois as imagens analógicas não teriam sentido, não seriam símbolos, se elas não fossem melodiosas e ritmadas, se elas não fossem cantadas e dançadas.

Léopold Sedar Senghor

Dakar, 21 de julho de 1980

4. Engajamento na luta por uma epistemologia contra-hegemônica

Traduzir a obra de Germaine Acogny tem sido uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os (as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos (RATTS, 2006, p.11) ”. Durante a tradução do livro temos percebido esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições⁵ ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

Entendemos ser precioso esse acesso à obra *Danse Africaine*, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por uma epistemologia contra hegemônica. Sabemos da escassez de obras de Dança que referenciam as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Temos assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas seja em programas de intercâmbios. Assim:

Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de nossas partilhas de

Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retomamos a etimologia da palavra tradição, "tradere" que nos aporta a entrega, o passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. Entendemos que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixam pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/estudante mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Evitar plágios de tradução e apropriações indevidas do conteúdo também é luta epistemológica pelo não apagamento de conhecimento científico e metodológico produzido por intelectuais negras, que muitas vezes possuem suas obras acessadas apenas por quem possui a capacidade de ler em outro idioma, realidade de uma elite e classe de privilegiados, que ainda se favorecem de duplo privilégio ao traduzir a obra e por vezes, não a referenciar.

A luta antirracista perpassa o lugar de não precarização do trabalho de mulheres negras e efetivamente requer “pelos acessos” que pensadores possam ler, compreender e colaborar com mudanças de paradigmas, a fim de que obras contra hegemônicas ocupem o mesmo lugar nas bibliotecas universitárias.

Assim, devemos nos organizar coletivamente para permitir que nossos diálogos, nossos processos políticos e nossas parcerias seja permeáveis a esses fatores, a fim de que nossas diversidades não sejam obstáculos para os projetos políticos de transformação social nos quais nos engajamos. Afinal, a precarização do trabalho, e especialmente a do trabalho feminino, não se resolve individualmente, mas demanda um nível de organização política que visa, nas suas práticas e nos seus horizontes, a abolição de todo e qualquer tipo de exploração. (DEVULSKY, 2021, p.144-145)

As ideias tecidas pela coleção *Feminismos Plurais*, sob orientação de Djamila Ribeiro aborda em vários livros a necessidade de não se criar espaços subalternos e também de evitarmos a precarização do trabalho de escritoras e mulheres negras em geral e segui o fluxo da pesquisa dinâmica, que dança a epistemologia africana pelo Atlântico negro sabendo que,

...adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanos e africanas. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não-humanos. No

mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sobre o oceano. (AKOTIRENE, 2019 p. 20).

Importante afirmar que a tradução primeiro se deu pelo corpo e pelaprática da técnica ACOGNY na École des Sables e na Escola de Dança da UFBA, sendo a obra trabalhada em sua linguagem corporal e oral, com muito cuidado e respeito ao que Germaine Acogny pretende comunicar, através de uma escuta sensível e zelosa, sem a necessidade de impor um modus operandi academicista, que pretenda encaixar a obra de Germaine Acogny em alguma corrente de pensamento ou modismo.

A tradução de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.233) deve reconhecer que a linguagem é uma “instituição social” e afeta o comportamento social daqueles que trabalham com oralitura e cosmopercepção iorubas. Sendo a obra escrita em três línguas (Alemão, Francês e Inglês) e a autora sendo uma mulher nascida no Benin, de origem Iorubá, as problemáticas que envolvem as línguas no ocidente, tais como questões de gênero devem ser levadas em consideração no sentido de não distorcer especificidades da sociedade ioruba, que não faz distinções de gênero e sim distinções etárias.

A questão que isso levanta é a seguinte: em um ambiente em que essas duas línguas em interação — ioruba e inglês — articulam valores culturais diferentes, como distinguimos entre a ausência de gênero na língua ioruba e a andronormatividade do inglês no discurso e na escrita de pessoas iorubas bilíngues? Essa questão tem um significado especial quando analisamos a literatura e a tradução cultural de culturas (OYÈWÙMÍ, 2021, p.234).

Se nas teorias feministas ocidentais o gênero é o princípio organizador principal, as distinções de gênero acabam refletidas na língua, porém se alguém cresce e aprende uma língua sem especificidade de gênero, as ausências de categorias específicas de gênero estarão naturalmente absorvidas na linguagem.

Além da linguagem demonstrar diferenças de pensamento e filosofias, acredito que é importa salientar que um cenário diferente é vislumbrado, demonstrando que na sociedade ioruba o tipo de corpo não era a base da hierarquia social, sendo que o olhar do Ocidente cria uma percepção de África pautada na sua própria dimensão hierárquica, que muitas vezes impõe um olhar colonizador sobre o que lhe é desconhecido.

Toda essa reflexão se faz necessária porque ao traduzir uma obra de uma protagonista nascida no Benin e criada em uma cultura ioruba (consulte o vídeo Iya Tunde), além da linguagem ser parte central da tradução, faz-se fundamental um engajamento contra a homogeneização da cultura africana, conforme OYÈWÙMÍ (2021, p.21) ressalta:

Embora esteja nítido que as conclusões deste estudo são aplicáveis a algumas outras sociedades africanas, hesito em aplica-las amplamente, sobretudo porque não quero cair na armadilha comum de apagar uma multiplicidade de culturas africanas fazendo generalizações fáceis, processo que resulta em homogeneização injustificada. O apagamento de culturas africanas, um importante defeito de muitos estudos sobre a África, motiva meus esforços para não fazer um caso de generalização simplista sobre a África a partir do exemplo ioruba.

Cuidado esse que Germaine Acogny apresenta na introdução de sua obra, quando apresenta um contexto histórico e sociológico da chamada dança africana, evitando que a cultura africana seja desprezada e ignorada mesmo em estudos específicos sobre danças de matrizes africanas.

Escutar Germaine Acogny foi um despir das filosofias ocidentais, que desqualificam muitas vezes, através de um pensamento homogenizador, a escritade mulheres negras, por querer ditar regras puristas aos conceitos apresentados, conforme a própria Germaine Acogny (1994, p.4) aponta ao afirmar “Les puristes de la négritude ont violemment critique l’ esprit et les projets de MUDRA AFRIQUE”, como se fosse possível atingir uma raça pura, sem levar em consideração a história de opressão de colonizadores e de resistência de oprimidos.

Um bom exemplo dessas construções similares, mas não assimiláveis umas às outras é o que ocorreu no Haiti no início do século 20. De modo a reagir ao racismo e ao colorismo que reservava espaços de poder, O Haiti construiu uma categoria à parte de organização de poder, o *noirisme*, que poderia ser traduzido como “negrismo” (DEVULSKY, 2021, p.191)

O negrismo foi uma ideologia promovida por Louis Diaquoi, Lorimer Denis e François duvalier, tendo como fundamento a vontade de africanização da sociedade através da retirada de vantagens das pessoas brancas, incluindo a população miscigenada. Alessandra Devulsky (2021, p.191) explica que: Contudo, o que havia sido criado para promover a igualdade entre as raças, eliminar o colorismo e estabelecer novas balizas de uma sociedade racialmente justa acabou se tornando uma ideologia rígida, racista e repressiva.

Em rota diferente a reinvenção de um apartheid, a obra de Germaine Acogny pretende ampliar o conhecimento. Ancoradas na complexidade do paradoxo “*traduttore traditore*” e de acordo com SILVEIRA (2008, p.07), na Nota do tradutor do livro *Pele Negra, Máscaras brancas*, a tradução trai para ser mais fiel: “Ao pé da letra, o provérbio italiano, pretende que a verdadeira natureza da tradução é atração, mas quero crer que há uma pitada de ironia nesse jogo de palavras”. Nosso intuito nesse compartilhamento é o de ampliar o alcance de

saberes não hegemônicos e visibilizar potências no contexto da dança africana.

Além disso temos nessa relação de orientação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. Entendemos que seja importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na *École des Sables* desde 2011, no Estágio de Formação Profissional “*Croisement des Chemins*” (Cruzando Caminhos) e que já qualificou sua tese de doutorado, tendo o Pesquisador Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução.

Roberta Ferreira Roldão Macauley

UFBA

oeadoutorado@gmail.com

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/9990054896245493> Mestre em Artes (UFU), sendo a dissertação fruto de sua vivência com a família Mapuaba, representou a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dakar, em uma formação profissional de danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela *École des Sables*, sob a direção de Germaine Acogny e Patrick Acogny.

Daniela Maria Amoroso

UFBA

daniela.maria.amoroso@gmail.com

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/7502274109504758> Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint-Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine=Afrikanischer Tanz**/Germaine Acogny. [Photo: F.C.Gundlach; Wolfgang von Wangenheim].-4.Aufl.-Weingarten:Weingarten, 1994 ISBN 3-8170-4005-9

AMOROSO, Daniela. **No miudinho se corre a roda: Trajetos a partir das noções do Passo, da Etno[Skênos]Logia e da Criação**. In Matrizes Estéticas Na Cena Contemporânea: Diálogos Entre Culturas, Práticas, Pesquisas e Processos Cênicos. Salvador: EDUFBA, 2021.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**/Frantz Fanon; tradução de Renatoda Silveira.-Salvador:EDUFBA, 2008.

MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **A Flor Branca do Baobá**. In: Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão. (Org.). *Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras*. 1ed.Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 525-537.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículos: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares**. Currículo sem fronteiras, v.13, nº 3, p. 427-435, set/dez 2013.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá**.

São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**.

Instituto Kuanza: São Paulo, 2006.

OYEWUMI, Oyeronke. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**; tradução Wanderson flor do nascimento- 1. Ed. — Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

APÊNDICE I – Capítulo publicado em 2021, no livro intitulado Como Alfabetizar com Paulo Freire

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Como alfabetizar com Paulo Freire [livroeletrônico] / organização Janaina M. Abreu, Paulo Roberto Padilha. -- São Paulo : Instituto de Educação e Direitos Humanos Paulo Freire, 2021.

PDF

Vários autores.

ISBN 978-65-87735-03-0

Índice para catálogo sistemático:
1. Alfabetização 2. Educação 3. Freire, Paulo, 1921-1997 I.
Abreu, Janaina M. II. Padilha, Paulo Roberto. Educação 370.1 Aline
Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

A itinerância formativa de educadores na perspectiva freiriana de construção de conhecimentos

Maria Cristiane Correia Maia

Paulo Freire, Emilia Ferreiro e suas ideias acerca da alfabetização: convergentes ou divergentes?

Naíra Oliveira Maltez

Um sorriso negro, um abraço negro: o preconceito como temerador

Nilma Sladkevicius

A importância das múltiplas linguagens: a arte de contar histórias no ambiente prisional

Ricardo Acácio de Almeida

O húmus do solo africano: como Paulo Freire floriu o Baobá [Roberta Ferreira Roldão Macaulley](#)

Leitura do Mundo nos Círculos de Cultura: educar as relações de convivência intertranscultural pacífica

Roberto Baron

Utilização da pintura e do desenho para a leitura do mundo com crianças residentes em assentamento rural do semiárido baiano

Rodrigo Freitas Bittencourt

O pensamento computacional como um processo de temerador em um mundo imerso por algoritmos

Soraya Roberta dos Santos Medeiros

O papel da Ecopedagogia e do ensino de Paulo Freire na formação da Cultura Oceânica

Thais S. Roque

POSFÁCIO

Janaina M. Abreu e Paulo Roberto Padilha

O HÚMUS DO SOLO AFRICANO: COMOPAULO FREIRE FLORIU O BAOBÁ

MACAULEY, Roberta Ferreira
Roldão

RESUMO

O presente artigo fala sobre a influência de Paulo Freire na tecedura da tese de doutorado “O Corpo Baobá”, apresentando o trabalho do pedagogo no continente africano e como esse húmus fez o solo por onde cresce o Baobá fértil, fazendo brotar ideias, conceitos e mudanças de paradigmas na pesquisa em Dança que segue em andamento e florescimento. É abordado aspectos da metodologia freiriana lecionados no curso **Como alfabetizar com Paulo Freire - Edição 2021, da EaD Freiriana do Instituto Paulo Freire** além de apontar caminhos didáticos como o círculo de cultura e a aprendizagem dialógica. De acordo com a etnocologia brasileira é no corpo (skéné) que o entendimento estético acontece (AMOROSO, 2021) e nesse sentido foi possível dançar alguns princípios da Técnica Acogny, através da vivência “O Movimento dos Baobás” no Teatro experimental da Escola de Dança, em 2019. Além disso há nessa relação um processo dialógico de ensino aprendizagem a partir da leitura da obra. É importante dizer que Roberta Roldão vem desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado a partir de sua prática, na *École des Sables* desde 2011, no Estágio de Formação Profissional “*Croisement des Chemins*” (Cruzando Caminhos) e que já qualificou sua tese de doutorado, tendo o Pesquisador Patrick Acogny como membro da banca. Deste modo trazemos a etnoimplicação (MACEDO, 2013), o compartilhamento coletivo das reflexões da tradução, como diálogos transatlânticos (RATTS, 2006) e principalmente a interlocução com a própria autora da obra enquanto procedimentos metodológicos da tradução. Neste artigo relataremos algumas passagens deste processo, presando também pela ressignificação da obra na contemporaneidade.

Palavras-chave: Corpo-Baobá. Paulo Freire. África

ABSTRACT

This article talks about the influence of Paulo Freire in the weaving of the doctoral thesis “O Corpo Baobá”, presenting the work of the pedagogue in the African continent and how this humus made the soil where the fertile Baobá grows, giving rise to ideas, concepts and paradigm shifts in dance research that is ongoing and flourishing. Aspects of Freire’s methodology taught in Course 2021 are discussed, on how to teach literacy with Paulo Freire, in addition to pointing out didactic paths such as the circle of culture and dialogic learning. According to Brazilian ethnocology, it is in the body (skéné) that the aesthetic understanding takes place (AMOROSO, 2021) and in this sense it was possible to dance some principles of the Acogny Technique, through the experience “The Baobab Movement” in the experimental Theater of the School of Dance, in 2019. In addition, in this relationship there is a dialogical process of teaching and learning from the reading of the work. It is important to say that Roberta Roldão has been developing a PhD research from her practice at *Ecole des Sables* since 2011, in the Professional Training Internship “*Croisement des Chemins*” (Crossing Paths) and that she has already qualified her doctoral thesis, having the Researcher Patrick Acogny as a member of the panel. Thus, we bring ethnoimplication (MACEDO, 2013), the collective sharing of translation reflections, such as transatlantic dialogues (RATTS, 2006) and especially the dialogue with the author of the work as methodological procedures of translation. In this article we will report some passages of this process, also taking into account the re-signification of the work in contemporaneity.

Keywords: Body-Baobab. Paulo Freire. África

INTRODUÇÃO

“A partir daqui, fendas se transformam em pontes
 Pontes se abrem em
 abismos Abismos oferecem chance
 de voar. A partir daqui, a política é
 poética As mãos múltiplas se
 multiplicam: Diversas, complexas,
 solidárias.
 A partir daqui, não se caminha só
 Voo é
 cooperação E o ato de parar integra
 o de seguir. A partir daqui, conflito
 é semente
 Divergência é
 processo Sororidade é
 inspiração Comunidade é
 método” Bárbara Santos
 (2019, p.11)

O Corpo-Baobá floresceu nas areias da *École des Sables* (Escola de Areia, tradução da autora), no vilarejo conhecido como Toubab Dialaw, localizado próximo a Dakar, no Senegal, África do Oeste, um lugar-comum, lugar de encontro coletivo para quem dança em todos os continentes. Nas areias sagradas de Aloopho (sala de dança construída dentro da escola, sendo toda de areia, em ambiente aberto, proporcionando o contato com a natureza) enterrei o cordão umbilical do filho da autora Marcel e também a semente da tese em andamento. Naquele solo de areia houve a compreensão da força do coletivo e de pessoas que dançam juntas, se ajudando, colaborando e se expandindo. A fertilidade da ajuda autêntica, como nos fala Paulo Freire:

A ajuda autêntica, não é demais insistir, é aquela em cuja prática os que nela se envolvem se ajudam mutuamente, crescendo juntos no esforço comum de conhecer a realidade que buscam transformar. Somente numa prática, em que os que ajudam e os que são ajudados se ajudam simultaneamente, é que o ato de ajudar não se distorce em dominação do que ajuda sobre quem é ajudado. Por isso é que não há real ajuda entre classes dominantes e classes dominadas nem entre as “sociedades imperiais” e as chamadas sociedades dependentes, de fato, dominadas, na compreensão de cujas relações não se pode prescindir da análise de classe (1978, p.11)

Trazer o contexto conforme foi ensinado na aula sobre círculo de cultura, através da fala do professor Carlos Rodrigues Brandão, que trouxe sua experiência de infância como escoteiro, quando fazia a fogueira do conselho e depois formava equipes de trabalho, refere-se a formar uma nova pedagogia de aprendizado, rompendo com a quadradura da sala (EAD FREIRIANA, 2021).

A concepção de círculo de cultura caminha complementando e retroalimentando a etnocologia, visto que a proposição da etnocologia de articular prática e teoria, arte e ciência sempre foi motivo de avaliação, crítica e reflexões criativas, sendo que hoje o Brasil é um dos polos expoentes de discussão epistemológica e reconfiguração da etnocologia, antes moldada por uma cultura hegemônica, a França.

É fundamental reconhecer que a presença predominante de uma abordagem francesa na etnocologia foi alvo de muitos desencontros e críticas e que o Brasil se destaca em reconfigurar as perspectivas metodológicas, visto que há aqui o interesse por sua própria cultura e pela criação artística, como parte do próprio percurso epistemológico, além de existir uma identificação maior no Brasil das culturas de matrizes africanas e diaspóricas com um novo modo de falar, pensar e articular a etnocologia, podendo assim dizer, que há um léxico e um modo criativo “à brasileira” de fazer estudos etnográficos.

Aprender o seu saber
 Dialogar o que
 aprende Pensar com a
 sua mente
 Coletivizar solidariamente o que pensa Dizer
 a sua palavra
 Escrever o seu
 pensamento Co-criar a sua
 cultura
 E transformar a sua história (EAD FREIRIANA, 2021a)

Acredita-se que os países que foram colonizados precisam se ajudar para não caírem nas armadilhas dos pensamentos eurocêntricos e hegemônicos, buscando compreender o que cada lugar tem a ensinar e a aprender. O Brasil com seu porte continental e pluralidades apresenta uma diversidade imensa dentro de um único país, assim como o continente africano também traz na sua heterogeneidade a riqueza de diversidades culturais. Algo em comum: foram dominados por países colonizadores que promoveram massacres de populações tradicionais, genocídios e epistemicídios.

A história dos colonizados “começava” com a chegada dos colonizadores, com sua presença “civilizatória”; a cultura dos colonizados, expressão de sua forma bárbara de compreender o mundo. Cultura, só a dos colonizadores. A música dos colonizados, seu ritmo, sua dança, seus bailes, a leveza de movimentos de seu corpo, sua criatividade em geral, nada disto tinha valor. Tudo isto, quase sempre, tinha de ser * A esse propósito, ver a crítica de Julius Nyerere à educação colonial na Tanzânia, em seu excelente *Education for Self-reliance*. ** Ver Franz Fanon – *Os Condenados da Terra*; e Albert Memmi – *Retrato do Colonizado* Precedido pelo *Retrato do Colonizador*, Editora Paz e Terra, Rio, 1977. 2ª edição. reprimido e, em seu lugar, imposto o gosto da MetrÓpole, no fundo, o gosto das classes dominantes metropolitanas. (FREIRE, 1978, p.16)

Sabe-se que a história dos colonizados foi interrompida pelos colonizados, apagada, distorcida, moldada para que a dança, a fala, os corpos desobedientes desaparecessem e fossem desvalorizadas em prol da ideia de que não existiu nada antes daqueles que chegaram para dominar. Nesse lugar de apagamento e etnocídio que Paulo Freire foi o húmus, pois o pensamento e pedagogia da autonomia por ele espalhado apontava caminhos que rompiam com a dicotomia entre quem ensina e quem aprende, transformando em uma via de mão dupla o processo de aprender-ensinar.

Se toda dicotomia entre ensinar e aprender, de que resulta que quem ensina se recusa a aprender com aquele ou aquela a quem ensina, envolve uma ideologia dominadora, em certos casos, quem é chamado a ensinar algo deve a render primeiro arar, em seguida, começando a ensinar, continuar a aprender (FREIRE, 1978, p.12)

No Senegal foi possível o reconhecimento de um povo que, apresentando um alto índice de analfabetismo do ponto de vista linguístico era altamente “letrado” do ponto de vista político e cultural, através de pensamentos sobre “negritude” e “restituição” ao contrário de certas “comunidades” sofisticadamente letradas, mas grosseiramente “analfabetas” do ponto de vista político (FREIRE, 1978, p.12), assim, pode-se chamar a Europa colonizadora de analfabetos funcionais, pois não se comprometem em aprender e sim em dominar, tendo desenvolvido suas instituições com o sangue de milhares de povos, que já possuíam história, formas de administrar e pensamentos sobre filosofia, economia e arte.

Perante esse contexto, Paulo Freire nutriu a pesquisa de uma espécie de denúncia constante e comprometimento com a revolução africana, através de uma pedagogia que transformasse o oprimido em protagonista da própria história.

Denúncia e anúncio, porém, jamais estiveram, em Amílcar Cabral, dissociados, como também jamais fora da práxis revolucionária. A denúncia da realidade opressora, da espoliação, da farsa colonialista, que procurava mascarar aquela a espoliação, bem como o anúncio a nova sociedade, constituindo-se no seio mesma da velha, através da transformação revolucionária, ele sempre fez, com seus camaradas, na prática da luta. Enquanto um homem que viveu plenamente a coerência entre sua opção política e sua prática, a palavra, em Cabral, era sempre a unidade dialética entre ação e reflexão, prática e teoria. Daí que nunca se tenha deixado tentar, de um lado, pelo blábláblá; de outro, pelo ativismo. (1978, p. 18).

Jamais rompido o pensar no Corpo-Baobá como corpo revolucionário. Neste sentido, se a opção do educador é revolucionária e se sua prática é coerente com sua opção, também a dança, como ato de conhecimento, tem, no corpo, um dos sujeitos deste ato. A dança alfabetiza o corpo, proporciona uma educação através do mover e do agir.

Desta forma, o que se coloca a tal educador é a procura dos melhores caminhos, das melhores ajudas que possibilitem ao alfabetizando exercer o papel de sujeito de conhecimento no processo de sua alfabetização. O educador deve ser um inventor e um reinventor constante desses meios e desses caminhos com os quais facilite mais e mais a problematização do objeto a ser desvelado e finalmente apreendido pelos educandos. (FREIRE, 1978, p. 13)

A escola de areia me permitia ensinar um pouco sobre a dança do Brasil e aprender com cada um que ali estava, retroalimentados pela vontade de fazer das areias de Aloopho nosso solo onde florestas de baobá florescem.

O Baobá enquanto corpo epistemológico da pesquisa trouxe uma série de possibilidades. Apesar de sua singularidade e potência majestosa, há uma importante questão coletiva nas florestas de Baobá: um ecossistema cada vez mais equilibrado.

“As árvores são seres sociais”, afirma Peter Wohlleben (2017, p.11), engenheiro florestal que nos apresenta uma visão completamente inovadora das árvores. E se de repente a ciência mostrasse através de dados que as árvores sentem dor, se comunicam, colaboram e compartilham diversas características dos humanos?

Existe outra pesquisa com água que investiga mudanças de comportamento mas traz uma nova informação: quando as árvores sentem muita sede, começam a gritar. Não podemos ouvir os gritos, pois eles se dão em uma frequência ultrassônica. Cientistas do Instituto Federal de Pesquisa sobre Floresta, Neve e Paisagem, na Suíça, gravaram os sons e nos explicaram da seguinte forma: quando o fluxo de água enviado das raízes até as folhas é interrompido no tronco, ocorrem vibrações (...) Sabemos apenas como esses sons são produzidos, e, comparando com a forma como o homem produz som, concluídos que os processos não são tão diferentes. No nosso caso, o ar passa pela traqueia e faz as cordas vocais vibrarem. Quando penso nos resultados da pesquisa sobre as raízes que estalam, seria totalmente cabível concluir que essas vibrações eram algo mais – gritos de sede, talvez até um alerta às colegas de que a água está acabando (WOHLLEBEN, 2017, p. 49).

Se as árvores “gritam”, parece sim fazer todo sentido a voz de Germaine Acogny: “Escutem os Baobás”. Quando estive na École des Sables em 2011, eu escutei muitas vezes Germaine pedindo que fizéssemos silêncio para a tagarelice verbale praticássemos uma escuta generosa, incluindo os Baobás, como forma de também se aprender a dançar. Aprendi a ter o Baobá como professor. Conversando com a natureza aprendi a enxergar a floresta, que aqui chamarei de coletividade, como um lugar de descobertas e uma sala de aula sem

tetos e janelas.

Quando se acredita que os Baobás têm memória, ensina a dançar e serve a um bem comum coletivo, não se consegue desassociar dança de ecologia. Uma floresta saudável revela uma coletividade com saúde. Sempre podemos aprender com as árvores atitudes de altruísmo e doação.

Aprender com as árvores sobre nossa responsabilidade com as futuras gerações, nossas “flores da Revolução”, como afirmava Amílcar Cabral (FREIRE, 1978, p.19), as crianças que no hoje tecem o amanhã.

Muito bom ver a potência das palavras geradoras (EAD FREIRIANA, 2021b) enquanto ampliação da realidade crítica do sujeito, Paulo Freire é generoso quando desloca o professor do lugar fechado as saladas quadradas e por analogia penso na questão da necessidade de quebrarmos a quarta parede nos teatros italianos da vida e estarmos com as “Portas Abertas”, como ensina Peter Brook, sobre africanidades teatrais. No Senegal, se diz que um Baobá pode ser protagonista e casa, árvore e ancestralidade. Paulo Freire permite que a diversidade e pluralidade floresçam, além de adubar os solos de recantos heterogêneos e não planificados pelo cartesianismo eurocêntrico.

Concomitante ao curso da EaD Freiriana do Instituto Paulo Freire foi feita a tradução da obra de Germaine Acogny como uma forma de restabelecer a voz silenciada, recolocar em pauta a voz de expressões negras, especialmente os(as) que viveram e escreveram acerca de seus deslocamentos por vários mundos (RATTS, 2006, p.11)”. Durante a tradução do livro percebe-se esse acesso dado por Germaine enquanto guardiã das tradições ao próprio Senegal e à cultura senegalesa, nos fazendo perceber seus posicionamentos a partir de sua própria técnica (por exemplo, o movimento Wolof que faz referência à língua local).

Por ser precioso esse acesso à obra Danse Africaine, tornando seu conhecimento, memória e técnica acessíveis a todas as pessoas e nos engajando na luta por uma epistemologia contra hegemônica. Sabe-se da escassez de obras de Dança que referenciam as danças africanas na língua portuguesa, haja vista que não existem escritos de Germaine Acogny disponíveis em português e que nossos estudantes, pesquisadores, artistas nem sempre podem ler em outros idiomas. Tem-se assim, uma ação dentro desta lacuna da acessibilidade que mais uma vez favorece aos que puderam aprender outro idioma seja em cursos de formação de escolas privadas seja em programas de intercâmbios. Assim:

Evidencia-se aqui um problema de grande profundidade: a dificuldade do reconhecimento do sujeito negro, mulher ou homem, como produtor de pensamento por parte de setores hegemônicos da academia brasileira, permeáveis, portanto, aos mecanismos da “invisibilidade negra” semelhantes em outros âmbitos sociais (RATTS, 2006, p. 31).

Assim, oferecer, entregar e facilitar uma tradução faz parte de tantas partilhas de Dança no sentido de alimentar uma tradição do pensamento de dança africana a partir da obra de Germaine Acogny, no Brasil. Nesse sentido, retoma-se a etimologia da palavra tradição, “tradere” que nos aporta a entrega, o passar adiante, o traduzir como dar caminho aos estudantes brasileiros interessados na continuidade da tradição do pensamento de dança africana no Brasil. Entendemos que a tradução fragmentada de alguns trechos de sua obra em trabalhos de pesquisa deixam pistas interessantes de interpretação de cada pesquisadora/ estudante mas no entanto não oferece o acesso direto à tradição do pensamento da autora. Nesse sentido, tocamos na seara da luta epistemológica.

Paulo Freire orienta e cria fertilidade ao pensar de forma autônoma, propondo uma mudança de paradigma no que se entende como educação como forma de intervenção no mundo, para que o educando possa contrinuir para transformara realidade e replantar florestas ancestrais de conhecimento. Diálogo que o presente artigo pretende trazer entre a metodologia freiriana e a etnocenologia, possibilitando hipóteses contra hegemônicas e a experiência de ir a campo produzindo novas formas de pensar e aprender, respeitando a diversidade dos sujeitos e a pluralidade de caminhos.

REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Danse Africaine=Afrikanischer Tanz/Germaine Acogny**. [Photo: F.C.Gundlach; Wolfgang von Wangenheim].-4.Aufl.-Weingarten:Weingarten, 1994 ISBN3-8170-4005-9

AMOROSO, Daniela. **No miudinho se corre a roda**: Trajetos a partir das noções do Passo, da Etno[Skênos]Logia e da Criação. In *Matrizes Estéticas Na Cena Contemporânea: Diálogos Entre Culturas, Práticas, Pesquisas e Processos Cênicos*. Salvador: EDUFBA, 2021.FANON,Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*/Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira.- Salvador: EDUFBA, 2008.

EAD FREIRIANA. **Curso Como alfabetizar com Paulo Freire - Edição 2021**. Módulo 1, Videoaula 1- O que é o método Paulo Freire. Ministrada por Carlos Rodrigues Brandão e Paulo Roberto Padilha. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2021a.

EAD FREIRIANA. **Curso Como alfabetizar com Paulo Freire - Edição 2021**. Módulo 1, Videoaula 2- Universo vocabular, palavra geradora e tema gerador como momentos da Leitura do Mundo. Ministrada por Carlos Rodrigues Brandão e Paulo Roberto Padilha. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2021b.

FREIRE, Paulo. **Cartas à Guiné-Bissau**: registros de uma experiência em Processo. 2ªed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. 173 p. ilustr. (O Mundo, hoje, v.22)

MACAULEY, Roberta Ferreira Roldão. **A Flor Branca do Baobá**. In: Amélia Vitória de Souza Conrado; Celina Nunes de Alcântara; Fernando Marques Camargo Ferraz; Maria de Lurdes Barros da Paixão. (Org.). **Dança e Diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. 1ed.Salvador: ANDA, 2020, v. 6, p. 525-537.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Atos de Currículos: uma incessante atividade etnometódica e fonte de análise de práticas curriculares**. Currículo sem fronteiras, v.13, nº 3, p. 427-435, set/dez 2013.

SANTOS, Bárbara. **Teatro das Oprimidas**. 1 edição. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019. RATTTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. Instituto Kuanza: São Paulo, 2006.

WOHLLEBEN, Peter. **A vida secreta das árvores**. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.

Roberta Ferreira Roldão Macauley é mestre em Artes (UFU), sendo a dissertação fruto de sua vivência com a família Mapuaba, representou a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dakar, em uma formação profissional de danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela Ecole des Sables, sob a direção de Germaine Acogny e Patrick Acogny. Currículo: <http://lattes.cnpq.br/9990054896245493>. Contato: oadoutorado@gmail.com.

ANEXO A – Carta convite do Ministério das Relações Exteriores**REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL**
Ministério das Relações Exteriores

Brasília, 19 de julho de 2011

Prezado(a) Senhor(a),

Declaro, para os devidos fins, que as Senhoras Júnia Bertolino da Silva e Roberta Ferreira Roldão participarão, a convite do Ministério das Relações Exteriores e da Embaixada do Brasil em Dacar, de uma série de oficinas e estágios de formação profissional em danças tradicionais e contemporâneas de origem africana organizados pela Ecole dès Sables, no período de 25 de julho a 3 de setembro de 2011.

As Senhoras Júnia Bertolino da Silva e Roberta Ferreira Roldão representarão o Brasil no referido evento e, por ser de interesse cultural do país, contam com o apoio do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. Penna', written over a circular stamp or seal that is mostly obscured by the ink.

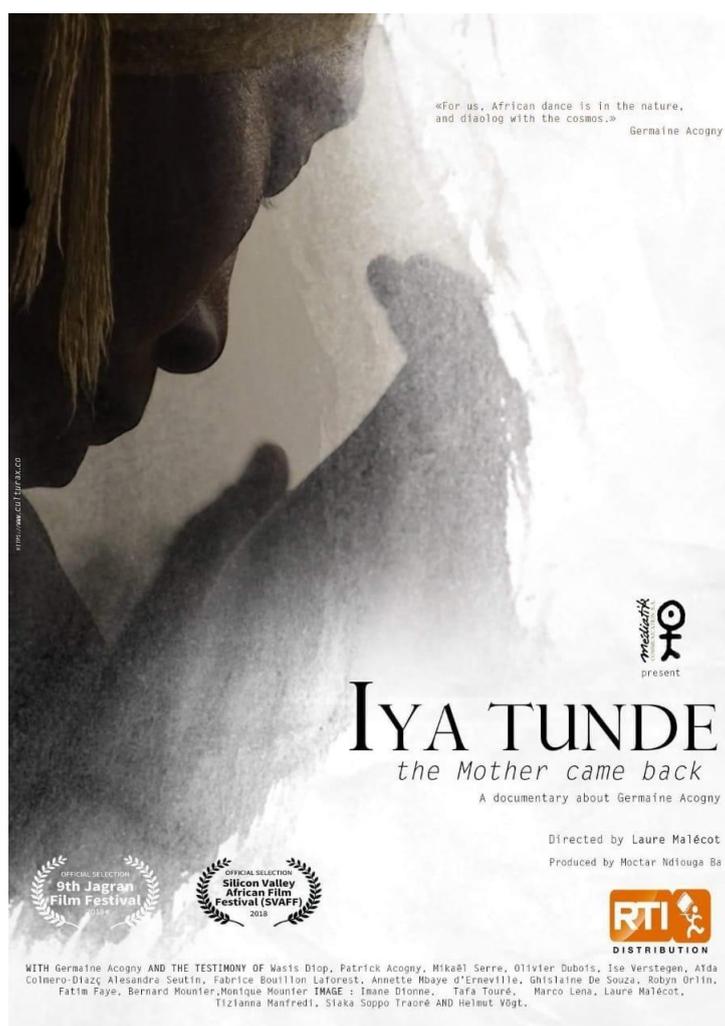
(Secretário Joaquim Pedro Penna)
Divisão de Operações de Difusão Cultural
Departamento Cultural
Ministério das Relações Exteriores

ANEXO B – Tradução não oficial do documentário Iya Tunde

IYA TUNDE

Transcrição e tradução de “assuntos” do filme IYA TUNDE, La mère est revenue: <https://afrique.tv5monde.com/videos/iya-tunde-la-mere-est-revenue>, disponível online até abril.

Imagem 45: IYA TUNDE: the mother came back



Documentário sobre Germaine Acogny, 2018

A palavra assuntos está entre aspas porque se refere a trechos principais do filme onde são expressas ideias a respeito do método Acogny, a trajetória da dançarina em suas palavras e de entrevistados, palavras sobre a ancestralidade de Germaine e essa relação com seus trabalhos.

Logo, este trabalho trata-se de uma transcrição e tradução seletiva, de trechos específicos (numerados com o tempo respectivo no filme, início e término) relacionados com os principais assuntos acima destacados.

1. Conversas em aula; explicações; métodos; conceitos

“Agora vocês vão se concentrar na água e enviar boas intenções a tudo. A água é a paz, afasta todas as energias ruins” (0:33 - 0:45)

Pour nous, la danse africaine est un danse qui est dans la nature, qui dialogue avec lecosmos.

Para nós, a dança africana é uma dança que está na natureza, que dialoga com o cosmos(1:53 - 1:58)

E agora escutem o que o baobá tem a dizer (03:09 - 03:11)Escutem tudo que acontece e meditem (3:39 - 3:44)

E então sintam.

Todas essas sensações, é necessário tê-las no corpo para expressar os improvisos depois(4:23 - 4:32)

Agora, vocês veem uma mafumeira (fromager), é o símbolo da minha técnica, forte e leve ao mesmo tempo.

Ela tem espinhos, pra se proteger, das pessoas, então é necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger (4:55 - 5:13)

A lua, as estrelas, é aqui onde está a sexualidade, aqui onde fazemos as crianças e várias outras coisas. Após essa energia, podemos partir para transcender, transcender a sexualidade, não agora, mas ao transcender, tentem fazer com que essa energia vá subindo (pela respiração, uma vibração como o som OM) (5:55 - 6:23)

Aida Colmenero-Diaz

A técnica Acogny me permite trabalhar a partir da alegria, é para mim uma grande revolução. (6:29 - 6:36)

Alesandra Seutin

A técnica Acogny me permite verdadeiramente aceitar e apreciar minha identidade e

expressá-la a partir de meus movimentos (6:45 - 6:49)

“Na meditação Acogny mantêm-se os olhos abertos e a consciência do que acontece com você e o redor, eu me olho e olho os outros” (6:54 - 07:06)

Robyn Orlin

Quando eu era mais jovem, não havia muita coisa relacionada para interagir na África, então o livro foi um material imediato, uma arma poderosa com a qual trabalhar. (10:53 11:01)

Double je - Entrevista com Bernard Pivot

(08:39 - 09:06) Leitura de um trecho do livro Danse Africaine devidamente destacado em “laranja” no documento de tradução - O novo balé negro-africano p.4, terceiro parágrafo, linhas 1 (ao) - 4 (alma).

(<https://docs.google.com/document/d/177z46WVIUK-8EJdzZK-2XORgX0XOcvtoVpQ5ef8hAzY/edit>)

“É a grande essência da dança africana”

Eu estava me divorciando, com duas crianças. Para estar em volta de mulheres e afeto decidi desenvolver um pequeno curso na vila onde morava e comecei a dar aulas para europeus, expatriados, africanos.

O presidente Leopold Senghor queria tornar o Senegal a Grécia africana. Havia todas as artes que já haviam sido representadas, a pintura, a escultura, a escultura, mas a dança ainda não. Eu o escrevi enquanto estava no instituto nacional das artes para lhe contar o que eu fazia, minha concepção de dança e como ela existia.

Ele me escutou e disse que havia uma pessoa, Germaine Acogny, que fazia coisas que eram interessantes mas que ele gostaria de ter “a vida” de Maurice Béjart, que era seu amigo. Em 1975, estávamos em Mudra Bruxelas e eu dei um curso lá. Eu dei esse curso, Maurice Béjart, acredito eu, ficou impressionado e disse que estava muito feliz em me receber. Eu naquele momento me dizia - não vou abaixar os olhos, vou olhá-lo e vai ficar tudo bem. (12:40

-13:45)

Como acontece a colaboração entre vocês? Qual a etimologia da palavra Colaborar?

Apoiar-se, participar de alguma coisa. Eu trabalhei muito em colaborações. Minha

primeira experiência foi na Mudra Afrique, a primeira escola de formação polivalente, criada por Maurice Béjart e o presidente Leopold Senghor. (13:48 - 14:11)

Havia dançarinos de toda a África. Dos professores que Béjart enviou, havia Doudou N'diaye Rose, mente que nem todos conheciam.

“Há alguns anos atrás, uma jovem professora de dança africana foi solicitada para “africanizar” as bandas de líderes de torcida em Dakar, no Senegal (África Oeste)

Ela então, pensou em trabalhar com o melhor percussionista da cidade, Doudou N'diayeRose (14:23 - 14:46)

Eu sempre misturei tradição e modernidade. Na primeira demonstração de trabalho, eu buscava compartilhar com tudo e todos, então criei um “cenário-enredo” onde tudo se misturava. Eu era a mais jovem dali, com 33 anos, “““uma mulher negra que mandava nas coisas””””.

Decidi usar pérolas no trabalho, Béjart aparece, olha, havia todo um grande jantar organizado, e ele diz: - oh la la, essa ideia ficou incrível, o acadêmico com as pérolas. Posso pegar essa ideia? Porque devo ir ao Egito, e queria fazer a mesma coisa -

Eu digo: Ah, bem, você acha que ficou bom? E ele diz: Sim. (14:46 - 15:34)

(15:36 - 16:08) Trecho de leitura do livro Dança Africana, referência traduzida em: Imagens Prospectivas, de Maurice Béjart; página 5, parágrafo 4, linha 3 (Criar - ?) e parágrafo 5 (que - sacudí-lo); trechos destacados em laranja no documento da tradução.

Havia um contato muito forte entre eu e Maurice Béjart. Tive a impressão de que o conhecia de outro mundo e ele dizia que eu era sua filha negra.

Ele queria fazer a peça Sagração da primavera com os africanos, com os alunos da Mudra. Eu lhe disse que havia uma garota muito bela que poderia fazer o papel e ele disse que seria eu a fazer o papel. Isso nunca chegou a acontecer porque logo depois a Mudra África encerrou seus trabalhos. (16:09 - 16:39)

Ghyslaine de Souza (filha de Germaine) 16:46

ANEXO C – Carta convite para o VIVADANÇA 2022



Salvador/BA, 11 de Janeiro de 2022

Carta Convite

Cristina Castro
Direção e curadoria
VIVADANÇA Festival Internacional

Prezada Roberta Roldão,

O VIVADANÇA Festival Internacional celebrará na sua próxima edição, 15 anos de trajetória.

De 29 de abril a 08 de maio de 2022, da Bahia para o mundo, de forma virtual e presencial, o festival realizará exibições de espetáculos, ações de formação, encontros para networking, intercâmbios e residências.

Para integrar a programação da 15ª edição do VIVADANÇA Festival Internacional, temos o prazer de convidá-la a estar conosco realizando o intercâmbio artístico, "O Movimento dos Baobás".

Estamos muito honrados e alegres por sua participação,

Atenciosamente,

Cristina Castro
Direção geral e curadora artística
www.festivalvivanca.com.br

ANEXO D – Cartaz de divulgação do VIVADANÇA 2022

GOVERNO DA BAHIA apresenta

VIVADANÇA OFICINAS GRATUITAS
Festival Internacional

15 ANOS

O MOVIMENTO DOS BAOBÁS
COM ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

04 E 05/05
TEATRO VILA VELHA | 09H

INSCRIÇÕES ATÉ 20/04
FORMULÁRIO E +INFORMAÇÕES
EM FESTIVALVIVADANCA.COM.BR

PRESENCIAL









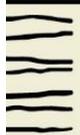
06 E 07/05 **A GALINHA OU O OVO?**
LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO
DE COREO-CINEMA COM ALEX PACHÓN

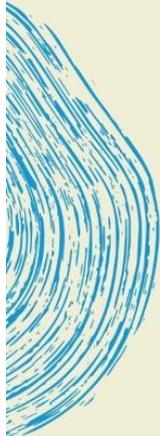
06/05 **DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS**
MATRIZES ANCESTRAIS E DRAMATURGIA
COM AGNALDO FONSECA

04 E 05/05 **O MOVIMENTO DOS BAOBÁS**
COM ROBERTA FERREIRA ROLDÃO MACAULEY

02 E 03/05 **JAZZ DANCE**
COM VICTOR HUGO

INSCRIÇÕES ATÉ 20/04
FORMULÁRIO E +INFORMAÇÕES EM FESTIVALVIVADANCA.COM.BR






ANEXO E – Release VIVADANÇA 2022

VIVADANÇA Festival Internacional divulga 2ª edição do Conexão África
Em sua edição comemorativa de 15 anos, o festival reúne participantes de Burquina Fasso, Cabo Verde, Guiné, Madagascar, Marrocos, Moçambique, Nigéria, Ruanda, Senegal, Togo e Zimbábue

A programação completa do VIVADANÇA está disponível no site www.festivalvivadanca.com.br

O **VIVADANÇA Festival Internacional** reforça em sua edição comemorativa de **15 anos** a ação “**Conexão África**”, para visibilizar e fomentar ainda mais o diálogo e o intercâmbio com os artistas africanos e o público baiano e brasileiro. Este ano, através de 7 espetáculos virtuais, lançamento de livro, exibição de documentários, entrevistas, e **Seminário Brasil/ África/Brasil**, com curadoria do bailarino, coreógrafo e gestor cultural **Rui Moreira** e da diretora e coreógrafa **Cristina Castro**, que apresenta **7 encontros virtuais** com artistas africanos, centros técnicos nacionais e internacionais, artistas brasileiros, teatros e universidades federais do Brasil (**UFBA, Unicamp, Universidade da Flórida, UFRGS, UFPEL, UFRJ e UFRB**), Escola de Dança da Funceb, Conservatório Munch/Paris, Teatro Vila velha, Alam/Cabo Verde e Balé Baião (CE). Tendo como tema central “**As danças que africanos dançam**”, a proposta é perceber e refletir sobre o que há de África em nós? Somos africanos? Nessa perspectiva, é que o Seminário lança um conjunto de conversas nas quais nos perguntamos em que medida a produção artística brasileira e africana, bem como espaços de formação em dança, tem desdobrado os aspectos ligados às africanidades. A programação completa pode ser conferida no site www.festivalvivadanca.com.br

Dia 29/04

CONEXÃO ÁFRICA/SENEGAL - “Somewhere at the Beginning”, espetáculo solo em que a aclamada dançarina e coreógrafa senegalesa **Germaine Acogny** - “a pioneira da dança africana contemporânea e premiada pelo **Festival de Veneza com o Leão de Ouro pelo conjunto da obra** - se reconcilia com o seu próprio passado, as raízes que são os pontos de partida para toda a vida, encarnada nas figuras arcaicas que a acompanham. Tendo saído da África, vivido exilada na Europa e retornado à sua terra natal, a obra de Acogny é também um diálogo entre o Ocidente e o continente africano, sobre a busca de uma identidade que nunca é algo concedido ou adquirido. O diretor franco-alemão **Mikaël Serre** optou por expressar esse jogo de memória com uma intimidade destinada a evitar as simplificações exageradas da ideologia”. **Dia 29, às 18h, exibição presencial no Teatro Vila Velha.**

No mesmo dia, a obra de Acogny terá também uma sessão on-line, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>

Dia 30/04

CONEXÃO ÁFRICA/BURQUINA FASSO - “Yiiki Africa Bolero” - de Irène Tassembédo. Este espetáculo é um hino à unidade, à coesão, à partilha e liberdade, para construir este invisível e invencível que constitui o despertar das consciências diante da monstruosidades do mundo contemporâneo: guerras, terrorismo, violência social e de gênero, racismo, tribalismo, escravização de mulheres, etc. A peça reúne jovens bailarinos do continente africano, numa criação coreográfica contemporânea inspirada também em repertórios tradicionais, combinando ritmos, criatividade, energia e virtuosismo. A partitura musical é baseada em uma composição original de 3 músicos de Burkinabè da diáspora, que se junta ao “Bolero” de Maurice Ravel, num impulso de poder e energia final que

levará os artistas para um verdadeiro transe criativo e comunicativo.

Sessão on-line, dia 30/04, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>

Dia 01/05

CONEXÃO ÁFRICA/MADAGASCAR- De **Madagascar**, a videoinstalação “**Face(s) of Basadi**”, de **Gaby Saranouffi**, que utiliza “o conceito de instalação das artes visuais, entre a dança e fotografia, explorando “os passos importantes que as mulheres na África dão em suas jornadas culturais ou tradicionais, por exemplo: usar o rito

de passagem como pilar. Além disso, analisando a forma como a cerimônia de dança do junco tem sido usada em algumas partes da África do Sul para encorajar e apoiar as jovens em sua jornada para se tornarem mulheres”. **Sessão on-line, dia 01/05, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>**

Dia 02/05

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL - Mesa: Mí ðo kodzo (Ewe) – Artistas e seus rituais de geração de conhecimento. **Dia 02/05, às 14h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

Dia 03/05

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL – Mesa: Ndeup (Lebu Wolof) – Estudo das danças afros orientadas no currículo das universidades brasileiras – Parte 1. **Dia 03/05, às 14h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

De 03 a 05/05

CONEXÃO ÁFRICA/ZIMBÁBUE - Do **Zimbábue**, o Vivadança exhibe presencialmente o filme dança documentário “**Nora**”, “baseado nas memórias de infância da dançarina auto-exilada **Nora Chipaumire**, que nasceu no Zimbábue em 1965. Usando performance e dança, ela dá vida à sua história em um poema de som e imagem em movimento rápido. Com direção de Alla Kovgan and David Hinton. A partitura original foi composta por uma lenda do Zimbábue - Thomas Mapfumo”. **Sessões presenciais, de 03 a 05/05, das 11h às 15h, na Casa do Benin - Pelourinho.**

CONEXÃO ÁFRICA/BURQUINA FASSO – De **Burquina Fasso**, o Vivadança exhibe presencialmente o documentário “**A Dançarina do Ébano**” (La Danseuse d'ébène), de **Seydou Boro**, “que durante um tempo trabalhou como intérprete com Mathilde Monnier, que é também coreógrafa e produtora. Este seu documentário é dedicado a uma das maiores personalidades da dança de origem africana, Irène Tassebédo – nativa, como ele, de Burkina Fasso, onde o filme foi inteiramente rodado. Este “retrato filmado”, que apresenta também Germaine Acogny, contribui para a restauração de todo um segmento da história da dança, investigando os laços. **Sessões presenciais, de 03 a 05/05, das 11h às 15h, na Casa do Benin - Pelourinho.**

Dia 04/05

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL – Mesa: Ndeup (Lebu Wolof) – Estudo das danças afros orientadas no currículo das universidades brasileiras – Parte 2. **Dia 04/05, às 14h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL – Mesa: Ndeup (Lebu Wolof) – Estudo das danças afros orientadas no currículo das universidades brasileiras – Parte 3. **Dia 04/05, às 16h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

Dia 05/05

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL - Mesa: Roncô – Processos plurais de formação artística e cidadã. **Dia 05/05, às 14h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

Dia 06/05

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL - Mesa: Malê de Balê – Espaço de formação comunitária: legado e suas contribuições na formação da dança. **Dia 06/05, às 14h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

SEMINÁRIO BRASIL-ÁFRICA-BRASIL – Mesa: Terreiros Urbanos – Usinas de Formação. **Dia 06/05, às 16h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

CONEXÃO ÁFRICA/BURQUINA FASSO – Premiado pelo **Internationales Solo-Tanz-Theater Festival** (festival parceiro do VIVADANÇA há 12 anos), o dançarino e coreógrafo **Ahmed Soura**, de **Burquina Fasso**, participa com a exibição do solo **“En Opposition avec Moi”**. O artista vive e trabalha em Berlim, na Alemanha. Graduou-se no Institut National de Formation Artistique et Culturelle (INAFAC) dirigido por Daniel Bansé e Ousseni Manli (Balé Nacional de Burkina Faso), Toé Emmanuel e Congo Alassanne. Desde 2007, é Diretor Artístico do conjunto de dança tradicional "KÔRO" em Burkina Faso. **Sessão on-line, dia 06/05, às 18h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>**

Logo após a exibição acontece um bate-papo com Marcelo Santos, diretor do Festival Solos Stuttgart, através do ZOOM / LINK: <https://bit.ly/3OB8uev>

CONEXÃO ÁFRICA/MOÇAMBIQUE- De **Moçambique**, o filme dança **“Remoinhos”** (**Adriana Jamisse e Sara Carneiro**), que “explora paisagens visuais, emocionais e de movimento relacionadas à experiência de ansiedade patológica. É uma partilha desse mundo interior recorrendo a simbolismos e a performance corporal explorando as diferentes facetas da experiência da ansiedade debilitante”. **Sessão on-line, dia 06/05, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>**

Dia 07/05

CONEXÃO ÁFRICA/SENEGAL - LANÇAMENTO DE LIVRO – O Vivadança promove este ano o lançamento nacional da tradução - em português - do livro **“Dança Africana”** (Danse Africaine, 1994) da aclamada dançarina e coreógrafa beninense-senegalesa **Germany Acogny**. Considerada mundialmente a mãe da dança africana contemporânea, Acogny foi Diretora Artística da Mudra Afrique, criada por Maurice Béjart e o Presidente Senegalês L.S. Senghor, na cidade de Dakar; Em 1997, foi nomeada diretora artística da seção de dança do Afrique en Création, em Paris; E em 2004 criou, juntamente com seu marido Helmut Vogt, a École des Sables, um Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas. Localizada na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal, a École des Sables é um local de treinamento e intercâmbio para dançarinos africanos e dançarinos de todo o mundo. O livro, já traduzido para o francês, alemão e inglês, tem organização de **Daniela Amoroso e Roberta Roldão** e tradução para o português de **Roberta Roldão (Editora**

Giostri, 2022/Coleção PPGAC). O lançamento será no **dia 07/05, às 16h, através do ZOOM / LINK: <https://bit.ly/3rRqJvE>**

CONEXÃO ÁFRICA/TOGO - De **Togo**, o festival exhibe o espetáculo “Desenho”, da **Cia. Kawin** – formada pelos artistas transmídia **Anani Sanouvi e Christiane da Cunha**. O repertório da companhia possui cerca de 10 criações

- integrando a dança contemporânea e cenografia digital - que vem sendo apresentadas em diversos teatros, festivais, museus e centros culturais na Europa, África e Brasil. “Em Desenho, o ritmo é a energia vital por trás da realidade fractal que conecta o corpo à natureza, permitindo em meio a fragmentação cotidiana que nos reconhecemos como vibrações, pulsões e fluxos - como desenhos em devir”. **Sessão on-line, dia 07/05, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>**

Dia 08/05

CONEXÃO ÁFRICA/INTERCÂMBIO-NIGÉRIA - O coreógrafo **Augusto Soledade**, Professor Associado da New

Southeastern University (Davie, Flórida) entrevista o dançarino e coreógrafo nigeriano Qudus Onikeko, idealizador do Festival Afropólis, projeto que reúne artistas, pensadores e promotores comunitários que se reúnem com o objetivo de investigar novos processos de intercâmbio antidisciplinar entre performance, design, compromisso comunitário e tecnologia digital, para gerar sinergias criativas dentro de uma rede distribuída de africanos globais, para compor novas formas e expressar ideias inovadoras. Qudus Onikeku é dançarino, acrobata, coreógrafo e um dos principais nomes da cena cultural e artística nigeriana, além de pertencer a uma nova geração de criadores africanos. Sua dança caracteriza-se por incluir traços da dança tradicional nigeriana, hip hop, capoeira, acrobacias e outros vocabulários artísticos contemporâneos. **Dia 08/05, às 17h, no canal www.youtube.com/vivadancafestival**

CONEXÃO ÁFRICA/MARROCOS– De **Marrocos**, o espetáculo “**Borderlines**”, do dançarino e coreógrafo **Taoufiq Izeddiou**, é uma obra que “invoca as linhas fronteiriças assim como estados limítrofes, conturbados, ambivalentes. O coreógrafo procura dançar o posto de controle, a passagem, o ponto de entrada e saída: do amador ao profissional, entre masculino e feminino, interior e exterior, entre o eu e os outros...”. **Sessão on-line, dia 08/05, às 20h, no palco virtual Stage Pluss <https://stagepluss.com>**

O VIVADANÇA Festival Internacional é uma realização da Baobá Produções Artísticas. O projeto foi selecionado pelo Edital Eventos Calendarizados com apoio financeiro do Governo do Estado, através do Fundo de Cultura, Secretaria da Fazenda e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Em 2022 o Festival conta com a parceria institucional da Embaixada França, Consulado da França, Instituto Francês, Cine France, Embaixada da Espanha, Instituto Cervantes, Solo Tanz Theater Festival, Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), Cia Mangrove, MID (Movimento Internacional da Dança), Solos na Rede, Teatro Vila Velha, SESC, Casa do Benin (Fundação Gregório de Matos), Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e Shopping da Bahia.