

**DANÇAS AFRICANAS: TRAJETÓRIAS E LINGUAGEM DAS DANÇAS
MANDINGAS EM FLORIANÓPOLIS**



Apresentação artística Coletivo Abayomi, 2017.

Simone Fortes Scirea

2024



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

Simone Fortes Scirea

**DANÇAS AFRICANAS: TRAJETÓRIAS E LINGUAGENS DAS DANÇAS
MANDINGAS EM FLORIANÓPOLIS**

Salvador

2024

Simone Fortes Scirea

Trabalho de conclusão:

**DANÇAS AFRICANAS: TRAJETÓRIAS E LINGUAGENS DAS DANÇAS
MANDINGAS EM FLORIANÓPOLIS**

Trabalho de Conclusão de Mestrado
Profissional apresentado ao Programa de
Pós-Graduação em Dança da
Universidade Federal da Bahia, como
requisito final para obtenção do grau de
Mestra em Dança.

Orientação: Professor Fernando Marques
Camargo Ferraz

Salvador

2024

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

Scirea, Simone Fortes.

Danças africanas: trajetórias e linguagens das danças mandingas em Florianópolis / Simone Fortes Scirea. - 2024.

96 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2024.

1. Dança. 2. Dança - Estudo e ensino. 3. Danças afro-brasileiras - Florianópolis (SC). 4. Relações culturais. 5. Mandên (Dança). 6. Coletivo Abayomi (Florianópolis, SC). I. Ferraz, Fernando Marques Camargo. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3098164

CDU - 793.3(816.4)



**ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONAL DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM DANÇA UFBA –
PRODAN**

MODALIDADE REMOTA

Aos quatorze dias do mês de agosto de dois mil e vinte e quatro, às 14h, na modalidade remota, via webconferência (RNP/UFBA), foi realizada a **Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso do Mestrado Profissional em Dança da UFBA** de **SIMONE FORTES SCIREA** intitulado “**DANÇAS AFRICANAS: TRAJETÓRIAS E LINGUAGENS DAS DANÇAS MANDINGAS EM FLORIANÓPOLIS.**”, com a presença da Banca de Avaliação composta por: Professor Doutor Fernando Marques Camargo Ferraz, orientador, docente do PRODAN/UFBA e presidente da banca; Professora Doutora Amélia Vitória de Souza Conrado, participante interna, docente do PRODAN/UFBA; e a Professora Doutora Alexandra Eliza Vieira Alencar, participante externa, docente do PPGAS/UFSC. Dando sequência à abertura, a mestranda fez a exposição do seu trabalho e, em prosseguimento, cada membro da Banca procedeu à arguição em relação ao trabalho apresentado. Após a finalização dessa etapa, a banca reunida emitiu o parecer conjunto final indicando pela aprovação do trabalho, concluindo assim que **SIMONE FORTES SCIREA** está apta a receber o título de Mestra em Dança pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança-UFBA. Ao final, lavrou-se a presente ata que será assinada pelos membros da Banca e a mestranda. Em 16 de agosto de 2024.

Documento assinado digitalmente
gov.br FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ
Data: 14/08/2024 18:28:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br AMELIA VITORIA DE SOUZA CONRADO
Data: 20/08/2024 00:20:10-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br Alexandra Eliza Vieira Alencar
Data: 15/10/2024 09:12:12-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Simone F. Scirea
19/10/2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a ancestralidade, aos meus guias e orixás sagrados por me trazer o axé, a força de vida dos dias e me mostrarem saídas em momentos de encruzilhadas, na certeza de que não ando só.

Sou grata a minha mãe Lourdes por me apoiar em todas as escolhas de minha vida, pois bem sei o quanto tudo isto é novo em seu contexto.

Sou grata a minha mãe de santo, mãe Sanete de Iansã e ao terreiro do vô Serafim, por me acolher como filha desta casa, pelos ensinamentos, caminhos e rituais sagrados, trilhados com vocês nestes quase 20 anos.

Quero agradecer pelas minhas filhas Luaci e Lara, e minha irmã Marina, mulheres que sempre estão comigo, nem sempre fisicamente mas sempre de coração presente, amorosas e acompanhando minha trajetória de trabalho/vida.

Quero agradecer ao meu orientador, sempre presente diante as questões que exigem um mestrado, de forma generosa, acolhedora e firme.

Quero agradecer as minhas alunas/os/es, dançarinas(os) e percussionistas da ilha, por todo carinho e confiança neste nosso trabalho. Que possamos dançar/tocar até o fim...

Agradeço ao Guilherme Ledoux, pela contribuição na edição de vídeos para estes e outros trabalhos.

Agradeço aos professores (as) do Prodan e os de vida em dança, aos mestres e mestras de caminhadas, aos coletivos de matriz afro de Floripa, por todo incentivo e ensinamentos vividos.

Com todo amor!

RESUMO

Este trabalho, intitulado como Danças africanas: trajetórias e linguagens das danças mandingas em Florianópolis é o resultado de uma trajetória de fazeres de quase três décadas em danças de matriz afro em Florianópolis, Santa Catarina, inicialmente com ênfase nas danças afro brasileiras ou afro diaspóricas trazida por professoras, dançarinas destas danças enquanto pesquisa e investigação artística em dança. Porém, como foco deste trabalho, abordarei as danças de matriz africana em especial a partir da chegada das danças mandèn em Florianópolis (2003) enquanto construção de linguagem artística e formação de bailarinos(as) afro mandèn, que motivadas por estas práticas, abrangem valores para além da dança, num desenvolver de saberes afro referenciados e enquanto conhecimento da cultura africana. Assim, serão apresentados apontamentos de relevância destes fazeres enquanto processos de ensino e aprendizagem. O trabalho expõe reflexões com base nesta trajetória e vivência em danças mandingas num percurso da autora vivenciado junto ao Coletivo Abayomi de Florianópolis e traz como referenciais desta cultura, expondo em forma de documentário as mini biografias de alguns mestres artistas mandèn, bem como suas falas sobre a cultura mandèn e os processos de ensino. Serão apresentadas duas produções bibliográficas, artigos publicados nos Anais da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, uma produção artística, composta por um vídeo documentário intitulado “Rotas, cruzos e meios de aprendizagem: um documentário sobre as danças mandèn no contexto brasileiro” e uma produção técnico tecnológica, composta por um Caderno didático: “Solfejo e musicalidade rítmica para bailarinos(as): Afro referências Mandèn”, demonstrativo com solfejos de três ritmos mandèn seguido de danças específicas de cada ritmo.

PALAVRAS-CHAVE: Dança; Danças africanas Mandèn; Guiné - África Oeste; Linguagens das danças mandèn; Guiné - Brasil; Danças de matriz africana em Florianópolis (SC); Processos de ensino e aprendizagem.

ABSTRACT

This work, titled “African dances: trajectories and languages of Mandèn dances in Florianópolis”, is the result of nearly three decades of engagement and practice in Afro-based dances in Florianópolis, Santa Catarina. The investigation initially focuses Afro-Brazilian or Afro-diasporic dances introduced by teachers and dancers of such dances as a field of research and exploration in artistic dance. However, as a central subject of this work, African-rooted dances are addressed, especially following the introduction of Mandèn dances in Florianópolis in 2003 as a means of construction of artistic language and of formation of afro-Mandèn dancers who, motivated by these practices, end up encompassing values beyond the dance itself, fostering Afro-referenced knowledge and African cultural awareness. Thus, this study presents significant insights into these practices as processes of teaching and learning. It also reflects on this trajectory of Mandèn dances from the perspective of the author's experiences alongside the Abayomi Collective in Florianópolis in the form of a documentary and of mini biographies of Mandèn artists and masters, which are taken as references of the Mandèn culture, including their speeches about the Mandèn culture and their teaching processes. This work includes two written productions, which are articles that were published in the Annals of the National Association of Dance Researchers. An artistic production is also included, consisting of a video documentary titled “Routes, crosses and means of learning: a documentary about the Mandèn dances in the Brazilian context”, besides a technical-technological production in the form of an educational notebook titled “Solfege and rhythmic musicianship for dancers: afro-Mandèn references”, which is a demonstration of the solfege of three Mandèn rhythms followed by its respective dances.

KEYWORDS: Dance; African Mandèn dances; Guinea - West Africa; Mandèn dance language; Guinea - Brazil; Afro-rooted dances in Florianópolis; Teaching and learning processes.

LISTA DE FIGURAS

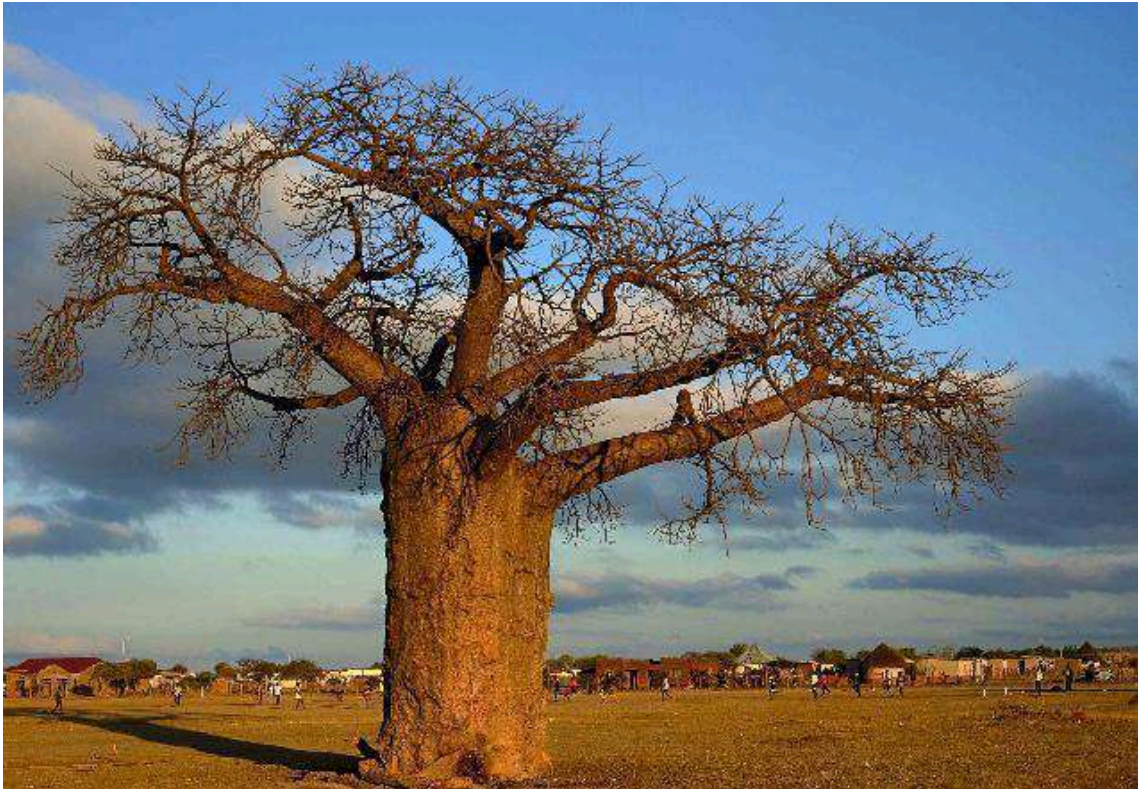
Figura 1 - Festa de caçador e feiticeiro. Aldeia de Benegban, Alta Guiné.	18
Figura 2 - Ballet Merveilles de Guiné, 2013.	19
Figura 3 - Ballet Merveille da Guiné, Conakry, 2016.	19
Figura 4 - Fanta Konatê.	22
Figura 5 - Mestre Nicollas Mallhome com Mestre Famoudou Konatê. Florianópolis, 2017.	25
Figura 6 - Aldelice Braga (Nêga).	26
Figura 7 - Cintia Abadá	26
Figura 8 - Giselle Solla	28
Figura 9 - Ana Paula Cardoso	28
Figura 10 - Oeste Africano.	39
Figura 11 - Festa dembadon (casamento). Região de Faranah, Alta Guiné, 2016.	40
Figura 12 - Trio de dununs.	41
Figura 13 - Djembe.	41
Figura 14 - Balafon.	42
Figura 15 - Kora.	42
Figura 16 - Instrumentos Dununs do Coletivo Abayomi para apresentação artística, Florianópolis, 2012.	43
Figura 17 - Dança dunumba tradicional em contexto ritual.	43
Figura 18 - Dança dunumba em apresentação do Ballet Djoliba, com Djanko Camara no formato apresentação artística.	44
Figura 19 - Dunumba de rua, Guiné Conakry, 2013.	44
Figura 20 - Dança Fefó tradicional.	44
Figura 21 - Aldeia de Sangbaralá. Alta Guiné, 2013 (professora Fanta Conde e Simone Fortes, dançando o ritmo tradicional Mendiani).	45
Figura 22 - Preparar alimento: pilar, acender o fogo, buscar água, preparar. Alimentar-se em coletivo e lavar a louça com a água do poço ou rio. (Aldeia de Sangbaralá, Guiné, Alimento coletivo. Aldeia de Benegban, Guiné, 2013).	46
Figura 23 - Buscando água no rio Djoliba, Niger, Guiné, 2013.	47

Figura 24 - Alimento coletivo. Aldeia de Benegban, Guiné, 2013.	47
Figura 25 - Lavando roupas no rio. Uma tarde na aldeia de Sangbaralá. Rio Djoliba (Niger). Guiné, 2013.	48
Figura 26 - Balé Merveilles de Guiné, 2013.	49
Figura 27 - Djanko Camara.	50
Figura 28 - Koria Konatê.	51
Figura 29 - Sekouba Oulare.	52
Figura 30 - Livro: Viaje a La História (Sekouba Oulare e Sabrina Farioli).	53
Figura 31 - Simone Fortes e Modou Diatta, Florianópolis, UFSC, 2005.	54
Figura 32 - Percussionistas do Ballet Djoliba. Guiné Conakry 2013. Instrumento central: Balafon.	57
Figura 33 - Mestre da percussão: Mamady Keita, in memória, 1950-2021.	58
Figura 34 - Mestre Youssouf Koumbassa.	59
Figura 35 - Mestre Youssouf Koumbassa, aula em Florianópolis, Coletivo Abayomi, 2017.	59
Figura 36 - Ensaio Ballet Merveille de Guinée.	60
Figura 37 - Coletivo Abayomi, 2017. Espetáculo Ainikè.	61
Figura 38 - Coletivo Abayomi, 2017. Espetáculo Ainikè.	61
Figura 39 - Aula de dança africana mandèn. Praia do Campeche, 2022. Coletivo Abayomi.	62
Figura 40 - Aquecimento na aula de Djanko Camará, Florianópolis, 2018.	63
Figura 41 - Improvisação em dança e percussão mandèn. Roberta Alencar e Fábio Cadore, Florianópolis, 2012.	64
Figura 42 - Aula com o professor Modou Diatta, Florianópolis, 2009.	65
Figura 43 - Nimba, símbolo da fertilidade e da Guiné. Esta foto é de um ballet que estava apresentando na rua quando da chegada do presidente Alpha Conde em Guiné, 2016).	68
Figura 44 - Koria e Fanta Konatê. Aldeia de Sangbaralá, Alta Guiné, 2013.	69
Figura 45 - Capa do caderno: Solfejos e Musicalidade Mandèn.	
Figura 46 - Axé!!!	83

Sumário

1	INTRODUÇÃO	12
2	ARTIGO 1: DANÇAS MANDÊN NO CONTEXTO BRASILEIRO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM	15
2.1	QUAIS SABERES AFRICANOS?.....	17
2.2	EXPERIÊNCIAS DE ENSINO NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	22
2.3	CONTEXTOS DE PRÁTICA.....	23
2.4	IDENTIFICANDO FUNDAMENTOS DE TRABALHO.....	31
2.5	CONCLUSÃO.....	34
2.6	REFERÊNCIAS.....	35
3	ARTIGO 2: ROTAS, CRUZOS E MEIOS DE APRENDIZAGEM: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS DANÇAS MANDÊN NO CONTEXTO BRASILEIRO	37
3.1	QUAIS DANÇAS AFRICANAS?.....	38
3.2	PROCESSOS DE PRODUÇÃO DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO.....	44
3.3	CARTOGRAFIA JUNTO AOS FAZERES DOS MESTRES (AS) AFRICANOS (AS) EM FLORIANÓPOLIS.....	50
3.4	DANÇAS MANDÊN: TRAJETÓRIA EM FLORIANÓPOLIS - SC.....	53
3.5	QUAIS TÉCNICAS EM DANÇAS?.....	55
3.6	CONCLUSÃO.....	69
3.7	REFERÊNCIAS.....	69
4	DOCUMENTÁRIO: “ROTAS, CRUZOS E MEIOS DE APRENDIZAGEM: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS DANÇAS MANDÊN NO CONTEXTO BRASILEIRO”	71
4.1	APRESENTAÇÃO.....	71
4.2	LINK DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO.....	74
4.3	REFERÊNCIAS:.....	74
5	CADERNO: SOLFEJO E MUSICALIDADE RÍTMICA PARA BAILARINOS(AS): AFRO REFERÊNCIAS MANDÊN	75
5.1	APRESENTAÇÃO.....	75
5.2	INTRODUÇÃO.....	77

5.3 LINKS DOS VÍDEOS.....	79
5.4 CONCLUSÃO DO CADERNO.....	87
5.5 REFERÊNCIAS DO CADERNO.....	88
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89



É necessário ser forte, leve, e ter espinhos pra se proteger
(ACOGNY, documentário YATINDÈ, 4'55" - 5'13")

Fonte: South African Tourism, 2013.

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho, rito de conclusão, retrata o percurso no Mestrado Profissional em Dança do PRODAN – UFBA, referente ao ano de ingresso, em 2022, vinculadas a linha de pesquisa "Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança".

O documento apresenta enquanto produto final deste mestrado um vídeo documentário intitulado "Rotas, cruzos e meios de aprendizagem: um documentário sobre as danças mandèn no contexto brasileiro" e um caderno/mostra de solfejo de ritmos. O documentário apresenta uma minibiografia dos(a) mestres, através das falas de: Sekouba Oulare, Djanko Camara e Korla Konaté, bem como demais mestres que estiveram em Florianópolis como: Bangaly Sylla, Damba Fode, Babara Bangoura e Yadi Camara com ênfase em seus contextos, sobre suas visões, concepções perante os fazeres em dança (e música) mandèn na África e fora do continente de origem. Este foi elaborado a partir de duas abordagens: uma cartografia junto aos fazeres dos mestres(as) africanos(as) e uma abordagem a partir de meu percurso formativo e atuação profissional junto ao Coletivo Abayomi em Florianópolis, enquanto artista da dança, professora e diretora artística do grupo, de forma colaborativa e enquanto processos de pesquisa, investigação e construção de linguagens em danças africanas no contexto brasileiro. Como consequência desta trajetória, trago como produção bibliográfica o artigo I, em co-autoria com meu orientador Fernando Marques Camargo Ferraz, "Danças mandèn no contexto brasileiro: reflexões sobre processos de ensino e aprendizagem" apresentado no Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA/2022, junto ao Comitê temático: "Dança e Diáspora Negra, modos de fazer e epistemes outros". Este artigo traz proposições de reflexão sobre o legado das contribuições africanas para o saber do mundo e da Dança no contexto diaspórico, bem como, das práticas em danças africanas enquanto construção de linguagem no contexto brasileiro. Bem como, o artigo II enquanto produção bibliográfica, apresentado no ANDA/2023, intitulado como "Rotas, cruzos e meios de aprendizagem: um documentário sobre as danças mandèn no contexto brasileiro". Este, expõe conteúdos sobre o vídeo documentário, como registro e reflexões de um percurso de duas décadas das danças de matriz africana em Florianópolis - SC. Para este trabalho de conclusão de

curso de mestrado, foram inseridas fotos e alguns links clicáveis como complementação dos conteúdos neles abordados.

Apresenta também enquanto um complementar produto, um caderno de solfejos e movimentos corporais em danças mandèn, abordando como referência três ritmos/danças mandingas para bailarinos(as) e pesquisadores(as), enquanto entendimento de formas de ensino com base nos solfejos dos ritmos e para compreensão destas pelos(as) bailarinos(as). E por fim, expõe reflexões desenvolvidas de forma implicada nas experiências pessoais vinculadas ao fazer, considerando minha trajetória de pesquisa vivencial em danças de matriz africana, em especial as danças mandèn ou mandingas em relação com minhas pesquisas pessoais em danças, que venho desenvolvendo desde que escolhi a dança afro para minha vida, no ano de 1998, em Florianópolis SC.

1 INTRODUÇÃO

Este material expõe processos de pesquisa implicada diretamente aos meus fazeres enquanto artista da dança. Dançar sempre foi para mim um lugar de reconhecimento, forma e expressão no mundo. Há 27 anos, iniciei os estudos em danças de matriz africana, os quais, até hoje, sigo movendo semanalmente, com a presença da dança em minha vida, sem interrupções, mesmo. Uma das questões mais intrigantes nesta trajetória foi perceber o quanto nossa sociedade equivocadamente validava a formação das danças clássicas ocidentais enquanto técnica universal para a formação de bailarinos(as), sendo que as danças populares ou de matrizes africanas beiravam à margem. Nesse sentido, este mestrado vem de encontro aos processos que vivencio na prática com a dança, no intuito de abranger os processos de desenvolvimento em dança no âmbito educacional, pedagógico, em interlace com as políticas públicas, “vinculados aos pensamentos artísticos-educacionais transformadores na contemporaneidade”, em diálogo com a linha 2 de pesquisa do mestrado profissional em dança PRODAN - UFBA: "Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança".

Nessa trajetória em danças afro, percebo majoritariamente, mesmo tendo conquistado algum lugar de reconhecimento com minhas práticas artísticas, que estas ainda estão atreladas a uma noção estereotipada de um senso comum, visivelmente ou invisivelmente imbricadas numa categoria de folclore ou cultura popular, numa relação de pertencimento genuíno a uma comunidade ou grupo. No entanto, a questão que me recorria constantemente é: onde eu poderia me inserir e me sentir na condição de bailarina sendo que eu não tinha formação em danças de cunho eurocêntrico? E que, não me fazia muito sentido estar nesse lugar, pois o que me movia eram as danças populares, a princípio as danças de matriz africanas, e me questionava se seria possível prosseguir sendo uma cidadã não nascida em comunidades de cultura popular brasileira, e sim criada no sul do Brasil. Assim, eu seguia buscando o que mais me fazia sentido: aprender essas danças que não estavam legitimamente na história, danças movidas pela magia dos tambores. Dei seguimento às danças e aprendizagens através de aulas com professoras(es)/mestras(es) da cultura de matriz afro, e cada vez mais me apaixonava por essa linguagem. O desejo de me aproximar, conhecer, aprofundar e estar junto aos

saberes tradicionais e ancestrais, aos saberes dos mestres e mestras de matriz africana e da diáspora, era e é o que de fato fazia e faz sentido em meu ser.

Os processos artístico-pedagógicos resultantes do ensino das danças de matriz afro, com foco especial nas danças mandên, mas também atravessadas por afro brasilidades e afro diásporas, foram desenvolvidos com o grupo Abayomi, o qual coordenei por 10 anos (de 2009 até o período de pandemia) através de aulas de danças e concepções artísticas no espaço de ocupação da UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, onde se concentram os demais coletivos afro – Capoeira Ginga Erê (há 35 anos) e Maracatu Arrasta Ilha (há 23 anos) – num processo de desenvolvimento também coletivo, formativo, colaborativo e diaspórico. No entanto, abordarei neste trabalho, proposições de ensino e aprendizagem a partir de observações e percepções sobre os coletivos e pessoas que praticam essas danças no Brasil, numa investigação de como chegam esses conteúdos em território brasileiro e como são desenvolvidas essas pedagogias no contexto de aula, a partir das experiências pessoais enquanto professora e bailarina. Como referência desta investigação, trago o Coletivo Abayomi, justo por ser este coletivo que me permite planejar aulas e experimentá-las na prática, bem como perceber os corpos presentes, as pessoas iniciantes que chegam, e como chegam e como se desenvolvem, que ambiente se cria e o que é considerado relevante nessas aulas. Entre a constância das aulas, ensaios, criação e apresentações artísticas junto ao Abayomi, pude perceber, observar e sentir esses caminhos, os lugares de embate e desafios enquanto praticante, bailarina, pesquisadora e docente dessas danças.

Os caminhos trilhados neste mestrado traçam rotas, cruzamentos, e refletem essas ações de trajetória que nos possibilitam compreender os caminhos possíveis de (re) conhecimento, desenvolvimento e aprofundamento dessas danças em território brasileiro. Contribuem, assim, de forma significativa para minha atuação no mundo, por meio do pensar/fazer dança e suas possibilidades de transformação de uma sociedade com fortes resquícios coloniais.

“Rotas, cruzos e meios de aprendizagem: um documentário sobre as danças mandên no contexto brasileiro” é o nome do trabalho enquanto produto de conclusão de mestrado PRODAN - UFBA, produzido a partir de reflexões de pesquisa totalmente implicada na trajetória vivenciada junto às danças de matriz africana, enquanto

disseminação de conhecimento desses saberes através de formação, reflexão e métodos de ensino possíveis.

Consequentemente, como complemento deste trabalho, foi elaborado um caderno de solfejos de um dos três ritmos tradicionais da cultura mandèn, enquanto demonstração de um dos fundamentos que abrange a noção rítmica do bailarino das danças mandèn, ao compreender e verbalizar do ritmo sincopado com dança.

2 ARTIGO 1: DANÇAS MANDÈN NO CONTEXTO BRASILEIRO: REFLEXÕES SOBRE PROCESSOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM

Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)

Simone Fortes Scirea (UFBA)

ANDA/2022 - Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

Comitê temático: Dança e Diáspora Negra, modos de fazer e epistemes outros

Resumo: Este artigo tem como base as questões iniciais sobre as formas de ensino das danças mandèn realizadas no Brasil. Apresenta dimensões históricas, éticas e poéticas sobre esses repertórios, bem como, percorre trajetórias artísticas localizadas no sul do país para compreender elementos conjunturais responsáveis pela disseminação desses saberes, para tanto elabora uma abordagem metodológica histórica e auto-etnográfica. Por fim arrisca recortes educacionais para estruturar elementos de ensino/aprendizagem e contribuir para proposições menos eurocentradas em relação aos saberes em dança e vida.

Palavras-chave: DANÇAS MANDÈN . DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL . PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM .

Abstract: This paper is based on the initial questions about the ways of teaching mandèn dances performed in Brazil. It presents historical, ethical and poetic dimensions about these repertoires, as well as analyses artistic trajectories located in the south of Brazil to understand conjunctural elements responsible for the dissemination of this knowledge, for this purpose it elaborates a historical and auto-ethnographic methodological approach. Finally, it risks educational approaches to structure teaching/learning elements and contribute to less Eurocentric propositions in relation to knowledge in dance and life.

Keywords: MANDÈN DANCES . AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL . TEACHING-LEARNING PROCESSES

Este artigo pretende tecer uma reflexão inicial sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandén em solo brasileiro. O trabalho decorre das primeiras reflexões desenvolvidas no contexto do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, na linha de pesquisa Processos Pedagógicos, Mediações e Gestão Educacional em Dança. Nossa abordagem resulta de uma análise sobre a atuação profissional de uma das pessoas autoras, no sentido de reconhecer e sistematizar elementos de sua prática docente, suas implicações nos contextos de atuação profissional, bem como, na observação crítica dos processos de ensino-aprendizagem desenvolvidos pela artista pesquisadora.

Serão contextualizadas as experiências com mestres da cultura mandén e ações de intercâmbios entre África e Brasil, realizados pela pesquisadora artista Simone Fortes, bem como, sua atuação como diretora artística, coreógrafa, bailarina e professora do Coletivo Abayomi (grupo atuante desde 2009 em Florianópolis, SC - Brasil). Essa pesquisa, portanto, organiza-se a partir do olhar analítico sobre os “moveres” do cotidiano do povo e balés africanos de tradição mandén, bem como, as estratégias de contextualizar esses saberes em sua atuação profissional no contexto brasileiro.

Um dos objetivos é refletir sobre os processos de adaptação das metodologias de ensino sobre os repertórios e fundamentos desses fazeres em solo diaspórico. Analisar as práticas em dança africana enquanto construção de linguagem em corpos/danças/culturas, considerando todo o potencial artístico, estético e técnico inerente à tradição de alguns balés africanos mandén, contribuindo para proposições menos hegemônicas.

Para tanto, utilizaremos uma abordagem metodológica autoetnográfica, indagando sobre o processo de construção de percepções sobre essas danças pela artista em sua trajetória. Segundo Raimondi: "diante disso, é importante reiterar que a autoetnografia não é uma prática solitária, mas relacional, visto que problematiza as representações da cultura ao localizar a experiência individual em diálogo (...) evoca a natureza corporal, sensorial e política da experiência.

Ou seja, essas impressões e saberes foram elaborados a partir de sua relação com mestres da tradição mandén e de sua atuação como pesquisadora-educadora-artista no contexto brasileiro. Tal abordagem, como sugerida por Dantas (2016), nos auxilia a

compreender as relações entre os processos artísticos formativos entrelaçados aos aspectos culturais, sociais e políticos da artista, assim como, suas escolhas e engajamentos profissionais.

Também nos auxiliam como aporte da pesquisa uma análise da literatura sobre o contexto africano e as conformações e configurações desses saberes africanos na diáspora. Autores como Stuart Hall (2009) e Paul Gilroy (2007) nos ajudam a pensar a constituição de uma estética diaspórica, contribuições de Leda Martins (2020) e Zeca Ligiero (2011) dão pistas para compreender os fundamentos afro referenciados dessas danças, assim como, Germaine Acogny (2022) nos oferece indícios para a percepção das danças tradicionais africanas em contextos contemporâneos.

2.1 QUAIS SABERES AFRICANOS?

O saber artístico aqui abordado é proveniente da cultura e dança mandinga, ou mandeng ou mandèn, presentes em países como Guiné, Senegal, Costa do Marfim, Burkina Faso e Serra Leoa. Na cultura mandinga a dança conecta-se a lógicas rituais socialmente compartilhadas, representa codificações dos meios e formas de expressão cotidianas.





Figura 1 - Festa de caçador e feiticeiro. Aldeia de Benegban, Alta Guiné.
Fonte: arquivo da autora, 2013.

Mandèn, ou mandinga ou Kendê-mandê é um tronco linguístico localizado no Oeste da África, entre os países de Guiné e Mali. Foi um grande e prestigiado Império da idade Média, que obteve grande expansão, comandado pelo imperador Sundjata Keita (1205-1255) que unificou os clãs da tribo mandinga¹ e fundou o Império Mali, incentivando assim a irmandade entre os povos distintos. Esse tronco compõe-se de mais de 20 etnias. São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos malinkês, sussus, guerses, fulanis e tantos outros, cada um deles se concentra em determinadas

¹ Os mandingas teriam vindo do Leste, e se instalado em três províncias: O país de Do, o Kiri e Ba-ko e formavam uma confederação de clãs onde podemos citar entre eles os Camará, Traorê, Condê, Kurumá e Konatê, entre outros. Após uma longa hegemonia dos Camará, depois dos Traorê, os Konatê dominam a região, e é com uma ramificação deste clã, os Keita, que se inicia o Império, sob o comando de Sundjata Keita (1205 – 1255). São de origem Mandinga os grupos étnico-linguísticos: Malinkê, Bambara, Dioula, Bobo, Sussu, Soninkê, Bozo, Bisa, Kuranko, Tomã, Mende, Tura, Dan, Koniakê, Guerzê, Manon, Kpelê, Gouro, Ligbi, San, Busa, Way e Gagu. Os três primeiros dessa lista possuem mínimas diferenças linguísticas e são considerados os “fundadores” de todo o tronco Mandinga. (www.djembe.com.br)

regiões de países do Oeste africano. Essas etnias apresentam formas rituais particulares nas quais a dança acontece, seja nos ritos de passagem, cura ou de transmissão de mensagens ancestrais.

Para além do contexto ritual das comunidades, as danças mandèn foram organizadas nos repertórios dos balés nacionais africanos. A partir de 1956, quando da independência de Guiné Conakry, formaram-se os primeiros balés nacionais apoiados e valorizados pelo presidente na época, Ahmed Sékou Touré, que incentivou a formação de artistas guineanos, com o preceito de disseminar a cultura fora da África e melhorar sua condição econômica.



Figura 2 - Ballet Merveilles de Guiné, 2013.
Fonte: José Verzola, arquivo da autora, 2013.

Assim sendo, os balés africanos nos deixam o legado dos saberes em dança já estruturados em composições coreográficas e permitem ainda reinvenções e recriações constantes. Uma das características de seus repertórios, provenientes da tradição cotidiana do povo mandèn, é a vinculação entre os ritmos particulares e seus ritos determinados.



Figura 3 - Ballet Merveille da Guiné, Conakry, 2016.
Fonte: arquivo da autora, 2016.

Os balés africanos organizam em seu repertório saberes de várias etnias, compondo um trabalho artístico de reinvenção constante, mas com uma base pautada nas danças de tradição. Dessa forma, quando tocado o ritmo Dunumba (dança dos homens fortes) por exemplo, tem todo um contexto de passos e símbolos que condizem com aquele ritmo; o ritmo Guiné Fare (que quer dizer dança das mulheres) é composto por uma família de ritmos, entre eles o Yoki e o Lamban, executados nas celebrações da comunidade; bem como as danças para caça, agricultura e colheita (ritmo Kassa), de passagem da fase da criança para fase adulta (ritmo Fefó), as danças para atrair boas energias e bons tempos (ritmo Tiriba), as danças de máscaras (Kawa, Kakilambe) caminham juntos cada qual com seu ritmo. Cada um desses ritmos carregam uma gestualidade e um modo específico de sincopar a dança. Esta questão é fundamental quando nos propomos a definir o que é dança mandèn, pois, cada ritmo tem uma dança específica a ele vinculado.

Da mesma forma, cada arranjo sonoro possui instrumentos para sua composição. As bases rítmicas são definidas pelos dununs (trio de tambores médio, grave e agudo) e os djembes que acompanham os passos da dança (no caso o solista de djembe, ou djembefola - tocador de djembe) entre outros instrumentos característicos da cultura mandèn, como o balafon (instrumento melódico similar ao xilofone, mas feito de madeira e cabaças) e tocado pelos griots enquanto contam as histórias de seu povo.

Guiné, de capital Conakry, é um dos países pioneiros na formação e difusão de balés africanos. A partir de sua independência começaram a participar mais ativamente da cultura internacional a partir de intercâmbios e *tournées*, definindo os marcos de sua

historicidade. O primeiro balé africano de Guiné (“Les Ballets Africains”²) foi apoiado e valorizado pelo presidente Ahmed Sékou Touré.

Eduardo Sucena (1988) relata a presença do balé guineense no Brasil em 1966, com apresentações aclamadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Na época, em plena ditadura, a companhia enfrentou problemas com a censura, por conta do busto desnudo das bailarinas, sendo obrigada a mudar o figurino para apresentarem-se. Conforme crítica transcrita pelo autor, publicada, na época, na revista O Cruzeiro, sua recepção foi ovacionada por sua “arte pura”, apresentando os integrantes do Ballet Africano como “fiéis intérpretes do folclore negro”.

As considerações do autor e da crítica devem ser apreciadas com cuidado, pois ao mesmo tempo em que os repertórios são entusiasticamente recebidos como demonstração de grande habilidade e virtuosismo, cabe indagar se alguns dos adjetivos empregados devem ser associados automaticamente sem a devida cautela. O imaginário racista ocidental tem apresentado esses repertórios como “frenéticos”, “primitivos”, “voluptuosos”, “impregnados de fetichismo” e “mistério”. Tais apreciações apressadas e redutoras devem ser questionadas. Da mesma forma, devemos nos esquivar da suposição automática que os repertórios reflitam uma arte espontânea, associadas a uma noção de pureza cultural, “incontaminada por qualquer artificialismo” (1988, p. 242), pois tais compreensões não levam em consideração o processo de seleção e adaptação com que coreografias, arranjos sonoros, figurinos e uma série de elementos cênicos e humanos foram criados, organizados e adaptados para a formação desses balés, apresentados como representantes culturais de seus países recém independentes.

Nesses processos ocorreram uma série de arranjos, adaptações, subtrações e reforços para evidenciar traços étnicos particulares em detrimento de outros, bem como, conjugar uma multiplicidade de elementos e seus saberes comunitários numa linguagem nacional adaptada ao espaço do palco ocidental. Um processo complexo cuja qualificação simplificada sobre uma suposta pureza e autenticidade deveria ser evitada. Tal ponderação, no entanto, não deixa de reconhecer a singularidade e força de seu legado para a arte da dança, bem como, vibrar pelos saberes que ressoam desses

² Esse balé tornou conhecido um dos maiores artistas atuantes nos balés africanos, Famoudou Konaté, grande mestre percussionista.

conjuntos nacionais e suas gerações de grandes mestres e discípulos, que continuam disseminando e reelaborando seus saberes.

2.2 EXPERIÊNCIAS DE ENSINO NO CONTEXTO BRASILEIRO

Essa pesquisa tem como intuito contribuir com a fortuna crítica a respeito dos saberes de dança afro referenciados produzidos no Brasil. Os conhecimentos provenientes das danças africanas ocidentais, dentre elas as danças mandèn, oferecem fundamentos importantes que podem atuar na formação de artistas da dança, interessados nas poéticas e estéticas africanas no contexto diaspórico.

A princípio, o ensino da dança africana mandèn chega ao Brasil em São Paulo, em 2002, através da artista guineana Fanta Konatê, filha de um dos maiores mestres de percussão mandèn, Famoudou Konatê. Observa-se que os interesses por esses conteúdos em dança e música mandèn intensificam-se no Brasil a partir de professores(as) que já atuavam com as chamadas danças afro³.



Figura 4 - Fanta Konatê.
Fonte: Facebook da artista.

³ Danças provenientes da escola de dança afro-brasileira, aqui compreendida como uma série de práticas e abordagens que se reelaboram a partir dos legados de mestres e artistas como Mercedes Baptista, Marlene Silva, Mestre King, etc.

Nesse momento, um novo e vasto universo se abre, motivado pelo desejo de compreender a musicalidade dos ritmos tocados pelos instrumentos dununs e djembes e suas danças específicas, o contexto social relacionado a essas práticas em Guiné, bem como, as mediações possíveis para sua adaptação e difusão no Brasil.

Essa pesquisa solicita, portanto, um olhar retrospectivo sobre os caminhos trilhados junto aos mestres no processo de formação artística da autora. Uma reflexão auto etnográfica, revisita as experiências compartilhadas com artistas africanos residentes no Brasil, como Sekouba Oulare, Damba Fode, Djanko Camara, Fanta e Koria Konate, Mariama Camara, Facinet, Aboubacar; e também, alguns coletivos ou pessoas do Brasil que trabalham com estas danças, em específico: Flavia Mazal, Rafael Rodrigues, Nathalia Fonseca de São Paulo, July Kiroga de Garopaba, Simone Fortes, Renata Mazer, Gabriella Souza, Valentina Medina e Clarissa de Melo em Florianópolis e os/as integrantes do Coletivo Abayomi de Florianópolis e da Troupe Benkady de São Paulo. Professores, mestres e colegas cuja atuação compõem um quadro encruzilhado capaz de fornecer indícios⁴ sobre a articulação desses saberes aqui investigados.

2.3 CONTEXTOS DE PRÁTICA

Essa pesquisa desenvolve-se a partir da reflexão sobre a trajetória profissional da autora desse texto. Por mais de vinte anos ela esteve imersa no contexto do ensino das danças afro referenciadas na capital Catarinense. Essas práticas alinham-se a uma dinâmica diaspórica responsável pela disseminação e organização das danças afro em Florianópolis, as quais iremos narrar aqui a partir da experiência da artista-pesquisadora.

Quando falamos em danças afro nesse território, estamos nos referindo a um segmento que se construiu a partir do contexto das chamadas “aulas de dança afro”, que diferem das manifestações populares de rua ou tradição local, familiar ou comunitária, mais associadas ao aprendizado a partir do brincar, celebrar e vivenciar a cultura africano-brasileira no interior de suas comunidades. Ou seja, nosso recorte limita-se às

⁴ A pesquisa, ainda em fase inicial, prevê a realização de entrevistas com alguns desses mestres, com intuito de gerar material de consulta para outros pesquisadores a partir da indagação sobre alguns elementos e fundamentos (apontados a seguir no artigo), identificados pelos autores como orientadores e organizadores das práticas de ensino das danças mandén em contexto brasileiro.

aulas de danças afro criadas pela iniciativa de professoras artistas, a partir de suas experiências, vivências e pesquisas, as quais foram organizadas para o contexto de ensino e aprendizagem em determinados espaços institucionalizados (centros comunitários e/ou academias de artes do corpo e universidades). Desta forma, ressaltar que o processo de chegada das danças mandê no Brasil veio posteriormente a já existência das danças diaspóricas ou afro brasileiras nestes territórios. Trata-se portanto de outras linhagens ou ramas, numa estética de movimentos, sonoridades e instrumentos percussivos, diferenciados. Isso devido a ampla diversidade das culturas de matriz afro e seus locais de origem.

Uma das pioneiras desse formato de ensino em danças afro foi a artista mato-grossense, Sandra Mascarenhas, seguida pelas proposições das professoras Cintia Abadá e Aldelice Braga. Estas aulas eram acompanhadas ora por tambores (djembe, atabaques, caxixi, djabara, timbal), ora por som mecânico. Tinha-se como referência alguns ritmos do oeste africano trazidos por Cintia:

Eu trouxe, além dos ritmos afro-brasileiros, já a reflexão a partir dos ritmos e movimentos do candomblé de Keto e concepções coreográficas e de improvisação do Oeste da África (aprendidas por mim no Western African Dance Center em Los Angeles, Califórnia). Ainda que eu tenha sempre proposto esses ritmos a título de investigação e experimentação corporal, eles têm sido uma das bases do meu trabalho. (Cintia Abadá, entrevista concedida em 2008 - SCIREA, 2008, p.14).

Para além das danças, as referências sobre as sonoridades africanas e suas especificidades rítmicas foram introduzidas por Nicolas Mallhome ⁵(percussionista francês que estudou com senegaleses, e foi responsável por trazer o primeiro djembe para Florianópolis) em torno do ano de 1995.

⁵ *in memoriam*.



Figura 5 - Mestre Nicollas Mallhome com Mestre Famoudou Konatê. Florianópolis, 2017.
Fonte: Erik Dijkstra, 2017.

Neste mesmo período, desembarcava na ilha Aldelice Braga (a Nega), natural de Salvador BA, trazendo alguns dos ritmos que vinham do *swing* baiano, entrelaçados às danças e ritmos afro-brasileiros:

Cheguei em março de 1995. Na verdade, essa minha proposta foi para montar um trabalho em que muitas pessoas aqui no Sul ainda desconheciam. E como o axé estava em alta, daí veio a ideia de montar este trabalho; trabalho este que foi voltado a algumas academias da cidade. Depois que eu já tinha um certo público comecei a fazer o que realmente eu gostava e trazia de bagagem cultural. (Nega, entrevista concedida em 2008 - SCIREA, 2008, p 14).



Figura 6 - Aldelice Braga (Nêga).
Fonte: Facebook da artista.



Figura 7 - Cintia Abadá (e sua filha Inaê)
Fonte: Facebook da artista

A formação dessas professoras pioneiras também enredou uma série de saberes, Cintia teve formação em balé clássico e dança moderna, além de vasta vivência com a capoeira, samba de roda e danças afro. Suas aulas eram compostas pelo estudo de sequências coreográficas. Já Aldelice teve formação em educação física e mesclava em sua abordagem às vivências da cultura baiana. Suas aulas se configuravam pelo ensino dos passos dos repertórios das danças afro brasileiras, não priorizando o desenvolvimento de arranjos coreográficos na estrutura das aulas.

A atuação dessas professoras aconteceu a partir da metade dos anos 90 até o início dos anos 2000 e conectava-se às atividades de capoeira do grupo Ilha de Palmares, do mestre Calunga. Na época, as práticas de dança e capoeira ocupavam os mesmos espaços, sendo frequente que alguns percussionistas capoeiristas tocassem nas aulas de dança. As danças afro estavam presentes nos eventos sociais e culturais, participando nos batizados de capoeira com apresentações artísticas. Iniciava-se então um movimento que foi se fortalecendo através de seu fazer, constituindo laços e construindo valores de irmandade e coletividade. À frente deste movimento estavam o mestre Nicolas (em memória), citado acima, Cintia Abadá e Aldelice Braga (Nega), que foram as pessoas precursoras de todo esse movimento, cuja atuação fomentou princípios para a construção de saberes decoloniais⁶, quais sejam: o respeito aos mais velhos, bem como, valores e práticas mais coletivas, como a elaboração de encontros para a construção e manutenção de figurinos, adereços, adornos e instrumentos musicais, estimulando vivências comunitárias entre os praticantes.

No início dos anos 2000, Cintia foi fazer faculdade em Curitiba e posteriormente mestrado na Bahia (UFBA), deixando as aulas em Florianópolis sob a responsabilidade de duas de suas alunas, na época Ana Paula Cardoso e Gisele Solla. Elas deram aulas em lugares distintos. Aqui vamos nos ater à atuação de Ana Paula Cardoso, responsável por impulsionar a trajetória de formação docente e artística da autora deste artigo. Ana Paula criou o grupo Odua, orientando aulas de danças afro, sempre com percussão ao vivo. Nesse período, o músico André Felipe Marcelino assumiu a coordenação da percussão, organizando estudos semanais. Ana mesclava em suas aulas elementos das danças de orixás e outras movimentações afro diaspóricas. Suas coreografias mesclavam também influências trazidas das danças contemporâneas. Em suas aulas Ana apresentava questões relacionadas à compreensão dos repertórios afro-brasileiros, bem como, aos desdobramentos e intervenções nesses elementos em sua dança.

⁶ Decolonialidade: o conceito de decolonialidade é um conceito que deriva de uma persistente luta política e epistêmica dos movimentos sociais indígenas e do movimento negro – com muita participação do movimento das mulheres negras no processo de articulação das dimensões entre racismo e patriarcalismo. Ele é um conceito que entra na academia e é incorporado por um conjunto de intelectuais latino-americanos, em um processo de sistematização e intervenção epistêmica em um nome de uma geopolítica do conhecimento, mas que tem suas fontes nas lutas persistentes nas lutas de descolonização dos movimentos quilombismo da marronagem na América Latina e nos movimentos indígenas. (ANJOS, 2023)



Figura 8: Giselle Solla
Fonte: Facebook da artista



Figura 9: Ana Paula Cardoso
Fonte: facebook da artista

Gisele Solla, por sua vez, abordava as práticas performáticas afro brasileiras pelo viés das danças como o samba de roda, côco, maracatu, introduzindo cantigas populares também no contexto de criação dos arranjos coreográficos. Durante este processo Gisele e Ana encontraram, através da internet, a artista guineana Fanta Konatê, filha do grande mestre Famoudou Konatê.

Fanta chegou ao Brasil em 2002 com seu marido Luis Kinugawa, de São Paulo. Luis morou com Fanta por 2 anos na Guiné e lá aprendeu muito sobre a percussão mandèn. Neste período, Ana e Gisele foram à São Paulo para fazer aulas com Fanta Konatê. Esse momento foi significativo para construção de um novo caminho na proposição de linguagens artísticas influenciadas pelos saberes Guineanos em Florianópolis.

A partir de 2002, as sonoridades das aulas receberam a influência do primeiro trio de dunduns (dundun, sangban e kenkeni ou kensedeni), assim como, a própria elaboração das sequências coreográficas foram estruturadas a partir da correlação entre os ritmos particulares da tradição e seus passos específicos. Havia a intenção de manter a dinâmica das tradições mandèn, como se organizam nos balés nacionais africanos.

Essas práticas em Florianópolis exigiram uma aproximação maior com mestres e mestras da cultura mandèn, bem como, pesquisas e estudos constantes por um núcleo de pessoas interessadas e novas pessoas que se aproximavam. Esse coletivo viu-se movido por esse estado de querer compreender sobre os contextos culturais para encorpar os sentidos expressos nas experiências das aulas de dança.

Em seguida, o mestre Mamady Keita⁷ esteve em São Paulo, e alguns percussionistas de Florianópolis estiveram participando de seu curso. Entre eles os músicos André Felipe Marcelino, Guilherme Ledoux e Erik Dijkstra. Fanta e Fadima Konatê (também filha de Famoudou Konatê) junto com Luis Kinugawa estiveram em Florianópolis para ministrar cursos de dança e percussão mandèn. Assim, estes intercâmbios começaram a se tornar fundamentais para construção destes saberes em solo Catarinense, visto a complexidade e especificidade, bem como, a força, poder e relevância de seus fundamentos.

Nesse processo, Ana Paula se afasta das aulas de dança, posição que ocupou desde a época de Cintia, e deixa a cargo de Simone Fortes e Maura Marques continuarem o trabalho. Maura segue um tempo com as aulas, mas Simone continua com o trabalho focando nas danças mandèn, até o momento dessa pesquisa.

No período de 2007 a 2009 as aulas conduzidas por Simone passaram por vários locais em Florianópolis, muitas vezes essas mudanças eram ocasionadas pela intolerância ao som dos tambores. Em 2009, através de um edital gerido pelo diretório central dos estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina foi possível propor oficinas de danças e percussão afro. Esse momento foi responsável por expandir as práticas e possibilitar a formação do Coletivo Abayomi, iniciado por Simone Fortes (direção artística) e Erik Dijkstra (coordenador musical) e integrantes participantes das aulas.

Um dos objetivos principais do coletivo é promover eventos ligados à cultura mandèn, disseminando e fortalecendo a construção de saberes africanos em Florianópolis e além dela. Nesse processo, foi criado um núcleo de produção independente para oportunizar a vinda de mestres, entre outras ações de fomento da cultura de matriz africana. Estas ações iniciaram com a vinda do Senegalês Modou

⁷ Mestre percussionista guineano de etnia malinkê de Guiné Conakry, integrante dos balés africanos desde os anos 60, um dos maiores precursores, pioneiros em disseminar e comunicar a cultura mandèn no Ocidente. Faleceu em junho de 2021.

Diatta, e a organização de eventos responsáveis por agregar grupos e coletivos que trabalham com cultura de matriz africana e afro-diaspórica em Florianópolis. Esses eventos e festividades ligadas à cultura mandèn possibilitaram angariar fundos para custear passagens, hospedagens e alimentação dos convidados, professores(as) e/ou mestres(as), como: Maminata Toure, Sekouba Oulare, Koria Konatê, Gali Camará, Mariama Camará, Moustapha Bangoura, Djanko Camará, Aboubacar Sidibe, Facinet Toure.

Em 2013, Simone aprova projeto pelo extinto Minc, e vai pela primeira vez à Guiné para curso e imersão de um mês em danças e cultura mandèn com a família Konatê (Fanta, Koria e Fadima). Na viagem foi possível realizar práticas de dança, percussão, cantos e visitas a ensaios e espetáculos dos ballets e eventos da capital e aldeias. Simone esteve em Conakry (capital), e em aldeias de Sangbarala e Benegba (à beira do rio Djoliba - Niger), Alta Guiné.

No ano de 2014, o mestre bailarino Djanko Camara (artista do balé nacional Djoliba - de Guiné) vai residir em Florianópolis com sua família (esposa e filho chilenos). Período em que o Coletivo Abayomi iniciou o trabalho artístico *África em Nó(s)* com a direção artística de Djanko. Na ocasião o coletivo se aproximou das formas de trabalho, criação coreográfica, dramaturgia e arranjos percussivos propostos pelo mestre.

Em 2015, Djanko Camara junto à produtora Daniella Durán (Chile) idealizaram o evento África Raíces, propondo em parceria ao Coletivo Abayomi o primeiro Stage África Raíces em Florianópolis. Os contatos do grupo, sua articulação com o público e conexões com grupos locais favoreceram a produção do evento.

Nesse evento compareceram mais de cem pessoas de vários países da América Latina para acampamento cultural de imersão e vivência com mestras(es) de cultura de matriz mandèn. Foram oferecidas uma semana de até 6 aulas diárias de percussão, dança, canto e história. O evento aconteceu por 3 anos consecutivos em parceria com o Abayomi. Ao final de cada evento foi produzido o Festival Verde Afro, com diversas apresentações artísticas envolvendo grupos de vários países ali presentes, bem como, a participação de artistas e mestres de Guiné, entre eles: Assetou Diabaté, Babara Bangoura, Famoudou Konatê, Youssouf Koumbassa, Bolokada Conde, Adama Diara, Djanko Camara, Bangaly Konate, Aminata Camara, Fode Bangoura, Yadi Câmara, Ali

Soumah, Maimouna Bangoura, Kankan Bayo, entre outros(as) que compartilharam seus saberes ao evento.

Em 2016, o Coletivo Abayomi é contemplado (pelo edital de intercâmbio Minc) com o projeto "Ainikè - Abayomi na África", para pesquisa na cultura Mandên. Assim, 8 artistas integrantes vão até a Guiné para aprofundar os estudos. No retorno produzem o trabalho artístico Ainikè, (aprovado pelo edital catarinense Elisabete Anderle), resultado de investigação e montagem artística com base nos fundamentos da linguagem mandên, seus cruzamentos e encontros com a cultura afro-brasileira. O processo contou com a provocação de Zilá Muniz, que propôs princípios de improvisação para a construção de trabalho autoral.

Até o ano de 2022 Simone coordena ações de ensino com as danças mandên em Florianópolis, investigando aprendizagens conectadas com o estudo das bases rítmicas e suas danças específicas da linguagem mandên. Seu trabalho artístico tem desenvolvido encontros e contaminações entre os elementos da cultura popular brasileira e os princípios das danças contemporâneas.

2.4 IDENTIFICANDO FUNDAMENTOS DE TRABALHO

Artistas como Kariamú Welsh e C Kemal Nance (2018) afirmam que o ensino de técnicas afro-orientadas em contextos diaspóricos requerem o esforço em articular conhecimentos históricos, estéticos, pedagógicos e somáticos. Acrescentaríamos a consciência de dimensões poético-políticas e atravessamentos da ordem dos encantamentos, ou seja, a pressuposição de que essas práticas possam se consubstanciar agregando dimensões nem sempre facilmente articuladas pelo pensamento moderno colonial. Essas práticas entrecruzam dimensões sociais, rituais e artísticas. Esse entendimento, entretanto, não deve ser tomado como fator de mistificação, mas como dimensão prática de complementaridade e justaposição, a qual pode e deve abraçar devires contemporâneos, e as complexidades diaspóricas pelas quais compreendemos tradição como algo dinâmico e em mutação.

Apesar desse pressuposto se as chamadas danças tradicionais em nossa atualidade se deslocam a partir desse local matricial, o qual lhes atribui uma dimensão ritualística e simbólica inerente, como se dá esse encontro com uma experiência

desencantada de dança reproduzida nos territórios ocidentalizados? O que é negociado entre esses diferentes espaços? Seria possível reencantar esses saberes, ou as práticas que se derivam deles na atualidade globalizada? Que elementos se articulam quando restabelecemos elementos coreográficos tradicionais no contexto diaspórico? Essas perguntas lançam pistas para nossas interpelações sobre os processos de ensino e aprendizagem das danças mandên no contexto brasileiro.

De partida consideramos útil tecer considerações sobre a relação entre o ritual e as práticas artísticas. É importante salientar que essa dinâmica já ocorre no território brasileiro quando observamos o processo de releituras das danças litúrgicas das comunidades de culto afro-brasileiro para os espaços dos palcos e salas de aula. A própria construção da escola de dança afro-brasileira já contempla esse diálogo entre coreógrafos e sacerdotes ou filhos de santo. De forma similar podemos nos perguntar sobre como as danças rituais das comunidades mandingas foram reelaboradas no formato espetacular dos balés nacionais. Estudos como o livro: *Performance e antropologia* de Richard Schechner, organizados por Zeca Ligiero (2012) apontam sobre as correlações entre o ritual e a performance teatral evidenciando os encontros entre esses dois campos aparentemente díspares. Nesse sentido, é necessário compreender que as performances artísticas carregam elementos das práticas rituais, embora se distancie de suas implicações religiosas. As performances expressam comportamentos altamente estilizados, codificados e transmissíveis, constroem experiências que se distanciam da vida cotidiana, acionam elementos da memória coletiva, presentificando-os.

É certo que ações ordinárias ou mundanas possam estar presentes em rituais religiosos, ou que haja alguma convocação de uma sacralidade nas ações artísticas, ainda mais considerando que muitos sujeitos se conectam com ambas as dimensões sagradas e laicas da vida, são artistas e também fieis. Podemos considerar, inclusive, que a distinção radical desses espaços, seja uma pretensão fragmentadora demasiadamente determinista, eurocêntrica. Há, no entanto, críticas as experiências artísticas que exploram representações de elementos sacros apartados de suas lógicas e contextos rituais comunitários, bem como, de dinâmicas rituais sacras que são alteradas pelo tempo e eventualmente se distanciam de normas e sistematizações legitimadas.

De qualquer forma Schechner (2012) nos convoca a pensar sobre a relação entre o ritual e o teatro (aqui aproximado à dança cênica) a partir de seu contexto e função social. Ou seja, cabe ao propósito da ação a maior distinção entre as polaridades da eficácia ritual e do entretenimento das performances artísticas, nem sempre havendo uma fronteira radical entre suas experiências, que não devem ser lidas como polos absolutamente opostos, mas como possivelmente organizadas com elementos de aproximação e diferença.

No que tange aos processos de ensino e aprendizagem das danças mandên no contexto diaspórico devemos levar em conta que grande parte do que nos chega como estruturação coreográfica de seus ritmos, já foi organizado pelos balés e sua forma espetacular. Tal arranjo não nos impede de revisar seus ensinamentos examinando dinâmicas e aproximações que recuperem ou recriem sentidos comunitários.

A observação minuciosa das práticas de ensino e aprendizagem das danças mandên em contexto brasileiro solicita, inclusive, visto os processos de tradução artística desses saberes, uma investigação de seus fundamentos e princípios organizacionais, para além da intenção meramente mimética de seu amplo repertório. Assim, a partir das vivências e aprendizados entre mestres, grupos e artistas podemos esboçar provisoriamente alguns elementos gerais para a organização dessas práticas.

Intencionamos elencar um conjunto de temas de trabalho que nos ajudem a desenvolver uma escuta cuidadosa no reconhecimento de fundamentos de ensino e aprendizagem desses repertórios e suas técnicas corporais. Assim, sugerimos alguns tópicos que consideramos importantes para compreensão das práticas, organizados em: conhecimento como relação intergeracional, escuta/compreensão musical e preparação corporal para o repertório. Atentando-se que essa organização não deseja ser fixa nem oferecer uma abordagem fechada ou definitiva sobre o ensino das danças.

A produção de saberes pelo contato intergeracional faz referência ao princípio de senioridade, ou seja, a forma de relação social que prioriza as pessoas mais velhas, um princípio intrínseco à África e às práticas de matriz africana. É a partir dessa relação com os mestres(as) que se organizam as práticas de saber.

A atenção para a parte musical, como condição fundamental para compreender a musicalidade dos ritmos mandên; bem como, a noção de polirritmia e os sinais da percussão para dança, que indicam uma mudança de movimento ou trazem uma

mensagem. Essa relação atencional com as sonoridades dos instrumentos ajuda o dançarino a perceber os pulsos codificados e como eles dialogam com a movimentação. Como, por exemplo, o momento do "choff", que é o momento que o ritmo da percussão acelera, e é o momento mais quente da dança, indicando mudanças na movimentação. A relação entre a música e sequência de passos deve estar em simbiose e afastar-se de uma contagem linear externa, ao contrário, se solicita uma simbiose com o ritmo, uma escuta que passa pelo corpo.

A correlação entre o repertório de movimentos e sua preparação, considerando que estamos falando de um(a) estudante brasileiro(a), solicita o desenvolvimento de um olhar somático afro referenciado capaz de fornecer condições para que o corpo diaspórico possa se apropriar da linguagem sem lesionar-se. Essa indicação nos provoca a investigar e propor aquecimentos específicos e direcionados às estruturas moventes das danças mandên, ao que nos é exigido em termos de condicionamento físico e gestualidade.

2.5 CONCLUSÃO

Apresentamos neste texto um mapeamento inicial das questões de pesquisa associada à organização de metodologias para o ensino de danças africanas no contexto diaspórico, suas implicações históricas, éticas e educacionais. A abordagem solicitou um olhar sobre a trajetória profissional da pesquisadora, permitindo, a partir dela, localizar deslocamentos desses legados africanizados no país. Tal reflexão pretende contribuir ao entendimento das singularidades e complexidades desse fazer e na ampliação de novas paisagens em dança. Ao realizar esse movimento de compreensão dos saberes mandên podemos aos poucos nos aproximar de seus fundamentos éticos expressivos, códigos e simbologias, bem como, gerar estratégias para adaptá-los ao contexto brasileiro na construção de uma linguagem de dança afro-diaspórica.

Fernando Marques Camargo Ferraz
(UFBA)

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós Graduação em Dança e do Mestrado Profissional em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA (CNPq). Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

Simone Fortes Scirea
(UFBA)

E-mail: simoneabayomi@gmail.com

Artista da dança, pesquisa danças africanas do Oeste e diaspóricas. Diretora artística, professora e coreógrafa do Coletivo Abayomi (SC). Graduada em Artes Visuais, pós graduada em Dança Educação e Cultura, mestranda em Dança no Prodan/UFBA.

2.6 REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. **Dança Africana**. São Paulo: Giostri, 2022.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v.2, n.27, p.168-183, Dez. 2016.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações cultura e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

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

LIGIERO, Zeca; SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro,: Mauad, 2012.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. (2003) *In*: BRYAN-WILSON, Julia; ARDUI, Olivia. **Histórias da dança: vol.2 Antologia**. São Paulo: MASP, 2020.

SARR, Fewine. **Afrotopia**. Coordenação editorial de Paul Pelbart e Ricardo Muniz Fernandez. Tradução Sebastião Nascimento. n. 1 edições, 2019.

SCIREA, Simone Fortes. **Transbordamentos**: danças “afro” em Florianópolis. TCC pelo Centro de Artes, Design e Moda da UDESC. (Orientadora Cleide Albuquerque) Florianópolis, 2008.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

WELSH, Kariamu; NANCE, C. Kemal. **Iwé Illanan**: a Umfundalai Teacher’s Handbook. The Organizations of Umfundalai Teachers (OUT), 2018.

RAIMONDI, Gustavo Antonio Claudio Moreira, BRILHANTE, Aline Veras, BARROS, Nelson Filice de. **A autoetnografia performática e a pesquisa qualitativa na Saúde Coletiva: (des)encontros método+lógicos**. Cad. Saúde Pública 2020; 36(12):e00095320.

ANJOS, José Carlos. www.nonada.com.br (repórter Ana Ortega). 05 de setembro de 2023.

3 ARTIGO 2: ROTAS, CRUZOS E MEIOS DE APRENDIZAGEM: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS DANÇAS MANDÈN NO CONTEXTO BRASILEIRO

Simone Fortes Scirea (UFBA)

ANDA/2023 - Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

Comitê temático: Dança e Diáspora Negra, modos de fazer e epistemes outros

Resumo: Este artigo esboça reflexões sobre as danças mandèn em Florianópolis, através dos conteúdos que serão apresentados no vídeo documentário: "Rotas, cruzos e meios de aprendizagem", e os processos para construção deste vídeo. Abrange dimensões históricas, éticas e poéticas sobre esses repertórios, bem como, percorre trajetórias artísticas localizadas no sul do país para compreender elementos conjunturais responsáveis pela disseminação desses saberes. Reflete caminhos metodológicos e auto-etnográficos das formas de ensino e aprendizagem das danças de matriz africana, realizadas no contexto brasileiro.

Palavras-chave: DANÇAS MANDÈN. ETNOGRAFIAS DA DANÇA. DIÁSPORA AFRICANA NO BRASIL. PROCESSOS DE ENSINO-APRENDIZAGEM.

Abstract: This article outlines reflections on Mandèn dances in Florianópolis, through the content that will be presented in the documentary video: "Routes, crosses and means of learning", and the processes for creating this video. It covers historical, ethical and poetic dimensions of these repertoires, as well as covering artistic trajectories located in the south of the country to understand conjunctural elements responsible for the dissemination of this knowledge. It reflects methodological and auto-ethnographic paths of teaching and learning African dances, carried out in the Brazilian context.

Keywords: MANDÈN DANCES. DANCE ETHNOGRAPHIES. AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL. TEACHING-LEARNING PROCESSES.

Abordaremos conteúdos expostos no vídeo documentário "Rotas, cruzos e meios de aprendizagem", bem como os processos de execução e roteirização deste. Constroi-se a partir de duas abordagens: uma cartografia junto aos fazeres de mestres(as) africanos (as), e a outra, uma abordagem a partir das experiências de ensino das danças mandèn no contexto brasileiro. A partir de um contexto vivencial, pontuo alguns dos fundamentos de trabalho identificados no percurso formativo pessoal/coletivo de atuação profissional.

O documentário expõe imagens estéticas de movimentos das danças mandèn, bem como, aborda alguns tópicos de relevância para formação e construção destes saberes, a partir de experiências vivenciadas tanto em Guiné, com mestres e mestras da cultura mandèn, e quando dos processos de ensino e aprendizagem destas danças em Florianópolis, SC. Trata os conteúdos das danças mandèn enquanto possibilidade para formação de bailarinos(as) afro, e seus diálogos possíveis entre territórios da diáspora. Pretende, enquanto produto final, expor material de registro destes conteúdos que por hora ainda pouco se encontra em forma de escrita e vídeo, e assim, contribuir na visibilização de valores e saberes afro referenciados no contexto da dança e cultura, prezando pelas qualidades dançantes inerentes a estes fazeres, permeados por reflexões, técnicas em dança e valores ancestrais.

3.1 QUAIS DANÇAS AFRICANAS?

O continente africano é o lar de grande variedade de culturas, cada uma das quais é caracterizada pelas suas línguas, tradições e formas de arte. As danças e cultura mandèn estão presentes no Oeste africano.



Figura 10 - Oeste Africano.
Fonte: maps.com, 2000.

O país africano Guiné (de capital Conakry) é o berço dos grandes balés africanos. Um dos pioneiros balés guineanos foi o *Les Ballets Africains*⁸:

⁸ Criado nos anos 50 pelo poeta, político e homem do teatro Keita Fodeba (1921-1969), *Les Ballets Africains*, tornou-se companhia estatal como parte da política de Estado pan-africanista que almejava fazer da arte elemento de valorização e promoção das riquezas culturais do país. Levando para o palco danças, músicas e narrativas tradicionais com arranjos, coreografias, marcações rítmicas e convenções antes ausentes nos contextos das aldeias, Keita Fodeba remodela todo universo das danças e músicas criando um formato até então pouco conhecido no continente, adaptando-os para estruturas de apresentação ocidentais. (www.acervoafrika.org.br)

"*Les Ballets Africains* é uma das primeiras companhias nacionais de dança da Guiné com sede em Conakry. Percorreu extensivamente em todo o mundo. Embora o nome possa sugerir a ideia do “balé” europeu (...) o foco da companhia é, na verdade, promover a dança e a cultura africanas tradicionais".

(www.acervoafrika.org.br)

Portanto, as danças de nossa referência são danças que vem do cotidiano do povo mandên, muitas delas de ritos de passagem, e que, nos balés se configuram em formatos de coreografias, mas com uma linguagem muito específica na parte rítmica percussiva e maneiras/passos/moveres do corpo que se organiza junto aos ritmos tocados por percussionistas. A música e a dança africana estão intrinsecamente ligadas. A percussão desempenha um papel vital no contexto cotidiano das comunidades tradicionais, para celebrar eventos importantes, como celebrações de casamentos (dembadon), nascimento ou morte, colheitas bem-sucedidas, entre outros ritos de passagem.



Figura 11 - Festa dembadon (casamento). Região de Faranah, Alta Guiné, 2016.

Fonte: Max Levi, 2016.

Nos balés africanos a dança também está em simbiose à música percussiva, sincopada ao som dos tambores dununs e djembes⁹, balafones e kora, entre outros instrumentos de tradição mandinga.



Figura 12 - Trio de dununs.
Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 13 - Djembe.
Fonte: Wikipédia, 2024.

⁹ O Djembe é um instrumento de percussão pertencente à família dos instrumentos membranofones. Originou-se no antigo Império Mandinga, aproximadamente entre as cidades de Bamako (Mali) e Kankan (Guiné), daqui migrou posteriormente para o Senegal, Costa do Marfim e Burkina Faso, formando parte integrante da música e das tradições da região. Acredita-se que essa migração se deve aos Numu, que eram (e ainda são) ferreiros (profissionais considerados guardiões de determinados poderes). Ficaram encarregados de confeccionar as máscaras Komo, realizar a circuncisão e excisão dos adolescentes, para marcar sua passagem para a idade adulta, bem como esculpir e tocar os djembes. Devido às diferenças de formas, densidade da madeira, gravuras internas e pele, existe uma ampla gama de tons que podem ser emitidos pelo djembe. Bater na pele perto do centro produz notas mais baixas, bater perto da borda produz tons mais altos. Em um djembê bem afinado você obtém graves, médios e agudos bem diferenciados. Tradicionalmente, os djembes têm cerca de 30 cm de diâmetro, com variação aproximada entre dois e seis centímetros. (Texto de Sekouba Oulare, enviado via grupo de whatsapp, não publicado oficialmente).



Figura 14 - Balafon.
Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 15 - Kora.
Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 16 - Instrumentos Dununs do Coletivo Abayomi para apresentação artística, Florianópolis, 2012.

Fonte: Diogo Andrade, 2012.

As danças mandèn não vêm exclusivamente de um lugar atrelado a religiosidade, mas aos ritos de passagem, que lhes são sagrados e celebrados. Pode durar meses ou mais de um ano, entre começo, meio e fim e são sempre acompanhados de ritmos¹⁰ e danças específicas para determinado ritual.

¹⁰ Existe uma grande variedade de ritmos tradicionais, destacando-se entre eles os ritmos festivos e rituais, cada família de ritmos é utilizada para festividades diferentes, existem ritmos especiais que só são tocados em situações extremas, caso a mulher enfrente a esterilidade, uma doença grave ou forte na sua família decide dançar o moribayassa. O moribayassa é um ritmo da África Ocidental perto da Guiné e do Mali que também é tocado com outros instrumentos chamados djun djuns ou dunduns. Dependendo do ritmo que se toca e depende da atividade que se realiza. Os ritmos funcionam por vezes

As coreografias dos balés africanos são provenientes das danças rituais do cotidiano da cultura mandèn, numa estrutura performática corporal e arranjos musicais da percussão. São disseminadas como arte pelo mundo afora, por artistas africanos e pesquisadores(as) destas. As montagens e coreografias são constantemente reinventadas, com possibilidades de recriações diversas, mas, considera que cada ritmo mandèn (são vários) tenha uma forma/movimento de dançar, que vem da tradição. Por exemplo, um ritmo dunumba (dança dos homens fortes) difere consideravelmente de dançar um Guiné Fare¹¹ (danças de mulheres em celebração de casamento, nascimento...). Dunumba é ritmo malinkê da região de Alta Guiné, uma família de ritmos e simboliza em rito de passagem a dança tradicional de homens fortes e de iniciação da fase da criança para fase adulta. É também o nome do tambor mais grave, parte de um dos trios tocado juntamente com sangban e kenkeni. Também é uma manifestação de rua, representa um "movimento" ou "evento" muito presente na capital Conakry, quando artistas se juntam para dançar e tocar num determinado bairro ou vila. Forma-se um círculo organizado e ali são tocados diversos ritmos e dançarinos entram para solar, performar e celebrar no centro da roda. Neste contexto, tocam-se vários ritmos enquanto uns solam suas danças ao centro, outros aguardam no círculo para tomar sua vez ou assistir, participar na roda. Já o fefó é um ritmo dançado com cabaças, da região de Hamaná, um ritmo também da etnia malinkê, tocado tradicionalmente nas aldeias quando da passagem da fase da criança para a fase adulta.



Figura 17 - Dança dunumba tradicional em contexto ritual.

como orações, exemplo disso é o ritmo kakilambe, que é o feiticeiro protetor da aldeia. Em alguns casos, crianças e mulheres não conseguem ver este feiticeiro, kakilambe. (Texto de Sekouba Oulare, enviado para grupo de seus alunos de whatsapp, não publicado oficialmente)

¹¹ Guiné: que é o país localizado no Oeste da África significa em sua tradução "mulher". E Fare que quer dizer "dança" na língua malinkê. (fala do mestre Youssouf Koumbassa, no curso da autora em Guiné)

Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 18 - Dança dunumba em apresentação do Ballet Djoliba, com Djanko Camara no formato apresentação artística.

Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 19 - Dunumba de rua, Guiné Conakry, 2013.

Fonte: arquivo da autora, 2013.



Figura 20 - Dança Fefó tradicional.

Fonte: Wikipédia, 2024.

3.2 PROCESSOS DE PRODUÇÃO DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO

O documentário "Rotas, cruzos e meios de aprendizagem: um documentário sobre as danças mandèn no contexto brasileiro", foi produzido a partir de duas

abordagens: uma cartografia junto aos fazeres dos mestres(as) africanos (as) em Florianópolis e outra a partir de minha trajetória enquanto bailarina intérprete, professora pesquisadora em danças de matriz africana. A cartografia aqui é compreendida como: "A experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer." (PASSOS; BARROS, 2009, p. 17). De acordo com a citação acima, podemos anunciar que foi a partir do fazer, trilhados neste percurso em danças mandèn em Florianópolis, que se tornou possível esta pesquisa enquanto saber. Este documentário é iniciado pela fala dos(as) mestres(as) a fim de compreender os referenciais desta pesquisa.



Figura 21 - Aldeia de Sangbaralá. Alta Guiné, 2013 (professora Fanta Conde e Simone Fortes, dançando o ritmo tradicional Mendiante).

Fonte: José Verzola, 2013.

Em continuidade a esta cartografia traremos reflexões pontuadas a partir do percurso formativo e atuação profissional junto ao Coletivo Abayomi. Mônica Dantas analisa a perspectiva metodológica como ação: "que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu (...) o primado do caminhar que traça,

no percurso, suas metas". (DANTAS, 2016, p. 173). Ou seja, as produções artísticas e os caminhos trilhados em dança, nos conduz a uma compreensão sobre os modos de fazer, que envolvem valores culturais, políticos, artísticos e sociais.

As ações realizadas pelo Coletivo Abayomi nos apresentam caminhos de análise das possibilidades de construção de saberes afro referenciados em território brasileiro. Dentre estas ações incluem cursos/oficinas já realizadas com mestras e mestres africanos: Fanta, Fadima e Korla Konaté, Djanko Camará, Sekouba Oulare, Moustapha Bangoura, Modou Diatta, Aminata Touré, Aboubacar Sidibe, Youssouf Koumbassa, entre outros(as). Bem como, o evento *Stage Camp África Raíces*, com atuação de produção local do Coletivo Abayomi em 3 anos consecutivos em Florianópolis.

Também faz parte desta construção de saberes a viagem realizada por 8 integrantes do coletivo Abayomi, à Guiné. Teve como objetivo a investigação e capacitação em dança, música e cultura africana mandinga, e resultou na realização de trabalho artístico autoral no Brasil, intitulado Ainikè, nas linguagens de dança e música; bem como, contribuiu para o fortalecimento das práticas docentes e artísticas; enquanto continuidade, disseminação e fomento às culturas africanas. Este trabalho (Ainikè), teve como um dos motes de pesquisas, não somente as danças e ritmos tradicionais, como as corporalidades do povo que beirava o rio Níger. Como se articulam, se relacionam e se movem culturalmente em seus cotidianos.



Figura 22 - Preparar alimento: pilar, acender o fogo, buscar água, preparar. Alimentar-se em coletivo e lavar a louça com a água do poço ou rio. (Aldeia de Sangbaralá, Guiné, Alimento coletivo. Aldeia de Benegban, Guiné, 2013).

Fonte: Zé Verzola, 2013.



Figura 23 - Buscando água no rio Djoliba, Niger, Guiné, 2013.
Fonte: arquivo da autora, 2013.



Figura 24 - Alimento coletivo. Aldeia de Benegban, Guiné, 2013.
Fonte: fotografia feita por pessoa da comunidade, arquivo da autora, 2013.



Figura 25 - Lavando roupas no rio. Uma tarde na aldeia de Sangbaralá. Rio Djoliba (Niger). Guiné, 2013.

Fonte: arquivo da autora, 2013.

Estes mapeamentos são exemplos de ações expostos no vídeo documentário, no intuito de refletir as práticas pedagógicas das danças mandên no Brasil, bem como, observar rotas e caminhos de valores e saberes imbricados nos legados da cultura de matriz africana, quando das formas coletivizadas de ensino, de respeito aos mais velhos, do lugar da dança para além da performance artística (enquanto contextos ritualísticos), ou seja, dos fundamentos da cultura ancestral para transformação social. Aborda de forma crítica e cuidadosa os processos de organização destas danças no Sul do Brasil, considerando o contexto étnico racial e os processos históricos de colonização que envolve, e das ações afirmativas possíveis para construção de ambientes menos eurocêntricos.

O vídeo documentário é uma edição dos arquivos de imagens da autora, elaborado a cerca de 20 anos de sua trajetória em danças mandingas, em Florianópolis,

gravadas na maioria informalmente, através de aparelhos celulares, e editado pelo músico e cineasta, Guilherme Ledoux.



Figura 26 - Balé Merveilles de Guiné, 2013.
Fonte: José Verzola, arquivo da autora, 2013.

Entre o material para `decoupage` foram selecionadas:

- Vídeos de coreografias de final de semestre das aulas do Coletivo Abayomi (UFSC)
- Aulas com mestres(as) em eventos produzidos pelo Coletivo Abayomi (Wassa Wassa, Stage Camp África Raices, Alapalá, Vivência Sankaran - esta última realizada em fevereiro de 2024 por 4 produtores, entre elas a mestrande deste curso)
- Imagens/vídeos de aulas na Guiné (anos 2013, 2016 e 2020).
- Aquecimentos e processos criativos de aulas conduzidos pela autora, para o coletivo Abayomi.
- Imagens/vídeos de aulas de danças africanas na UFSC e centros comunitários da cidade.
- Reflexões sobre as danças mandèn no território brasileiro, no contexto aulas de dança e formação de bailarinos(as) afro.
- Reflexões sobre público alvo e políticas de cotas em Florianópolis: ações que transformam.

Posteriormente foi roteirizado em dois temas geradores: uma cartografia apresentada através de entrevistas narrada pelos(as) mestres(as). E a trajetória da autora, não propriamente com foco na mesma, mas com o registro de suas investigações, observações, reflexões sobre os processos pedagógicos e construções artísticas enquanto fundamentos e transformações possíveis em dança, visando registrar um olhar e entendimento menos eurocêntrico para o universo da dança.

3.3 CARTOGRAFIA JUNTO AOS FAZERES DOS MESTRES (AS) AFRICANOS (AS) EM FLORIANÓPOLIS

Os(as) seguintes mestres(as) referências de maior contato em Florianópolis (dentre outros), escolhidos para este documentário são artistas da cultura mandèn residentes no Brasil: Koría Konatê (dança), Djanko Camara (dança) e Sekouba Oulare (percussão). Abaixo cito um breve registro destes(as) mestres(as), quando de suas biografias enquanto artista da cultura mandèn. Estes foram entrevistados, a fim de registrar suas histórias e suas falas sobre a cultura mandèn, sobre suas trajetórias artísticas, sobre seus cotidianos antes e hoje no Brasil, sobre suas visões mediante suas práticas, e sobre a perpetuação e disseminação desta cultura em territórios não africanos, enquanto arte, através das danças e músicas mandèn.



Figura 27 - Djanko Camara.
Fonte: arquivo da autora, 2012.

Djanko Camara é dançarino, coreógrafo, músico e cantor. De etnia malinkê, nascido na região de Faranah, na Guiné. Aos 5 anos de idade começou sua formação nas artes e tradições Mandinga. Ainda jovem mudou-se para Conacry, capital da Guiné, para receber uma completa formação junto aos grandes mestres e companhias de dança. Durante 7 anos integrou o Ballet Bangoura, considerado o melhor dançarino mandinga de todos os tempos. Reconhecido como virtuoso, Djanko foi chamado a participar do ballet nacional "Les Ballets Africains" durante um ano. Posteriormente passou a fazer parte do "Ballet Nacional Djoliba". Junto a Djoliba viajou por vários países da África e Europa. Durante o ano de 2012 chegou ao Chile e em 2014 no Brasil, e desde então, dedicou-se a difundir sua cultura ao redor do mundo, sendo um dos artistas contemporâneos mais respeitados pela sua pedagogia e forma de transmissão de seus saberes em dança, bem como, por sua simplicidade. Residiu em Florianópolis, em Santa Catarina por 5 anos, ao qual foi diretor artístico da produtora "África Raízes Internacional" e um dos idealizadores do "Stage Camp África Raízes", um dos festivais mais importante da Cultura Mandinga na América Latina, ao qual o Coletivo Abayomi foi a produtora e apoiadora local do evento. Orienta oficinas de dança, percussão, canto, tradição mandinga e espetáculos por vários países. No momento, ainda no Brasil, exerce a profissão de funcionário num frigorífico na cidade de Videira - SC, junto a demais amigos artistas de Guiné e outros países, contratados para serviços ligados a esta empresa.



Figura 28 - Korina Konaté.
Fonte: arquivo da autora, 2013.

Koria Konatê é bailarina e cantora, filha do grande mestre Famoudou Konatê e irmã de Fanta Konatê e Fadima Konatê. De etnia malinkê, nasceu em Sangbaralá, uma aldeia localizada em Alta Guiné, à beira do rio Djoliba (Niger). Dança sua tradição e em balés desde muito cedo e atualmente reside no Brasil - São Paulo, SP. Compõe o grupo Hamaná formado por sua família da Guiné e faz parte como artista bailarina e cantora do Instituto África Viva e grupo Djembedon, junto com sua irmã Fanta Konatê (residente em São Paulo - Brasil) e o brasileiro paulista Luis Kinugawa.



Figura 29 - Sekouba Oulare.
Fonte: arquivo da autora, 2015.

Sekouba Oulare nasceu em Koumandi e cresceu em Faranah, na Alta Guiné, em uma família de artistas. Seu pai, Fadouba Oulare, foi um percussionista de renome nacional e mundial. Sekouba é músico desde muito jovem. Ele participou de dois balés dirigidos por seus pais: L'Apersaf e Le petit sorciers de Fadouba. Saiu da África em 2016 e a partir de 2021 fixou residência em Florianópolis. Fez viagens ao Chile, Argentina, França, Bélgica, Singapura, Itália e Holanda. Desde 2018 coordena viagens de estudos para a Guiné com o projeto Stage Sankaran, abrangendo estudantes de vários países do mundo, para capacitação em dança e percussão mandèn. Desde 2019 coordena a formação Tam Tam Sankaran onde dá formação em canto, história e percussão guineense. Sob produção de Sabrina Farioli (Argentina) tem publicado o livro "Viaje a la historia de los ritmos malinkês" em espanhol, com financiamento do Ministério da

Cultura da Argentina. Este livro foi traduzido para o francês e está em sua segunda edição, com mais de 1.000 exemplares vendidos. Trata da história de sua cultura, bem como da história dos ritmos tradicionais que da tradição muitos deles são tocados, ensinados e disseminados em suas aulas de percussão para todas as pessoas que queiram aprender. É reconhecido internacionalmente por sua pedagogia, transmitindo seus saberes com profundidade, humildade e paciência.

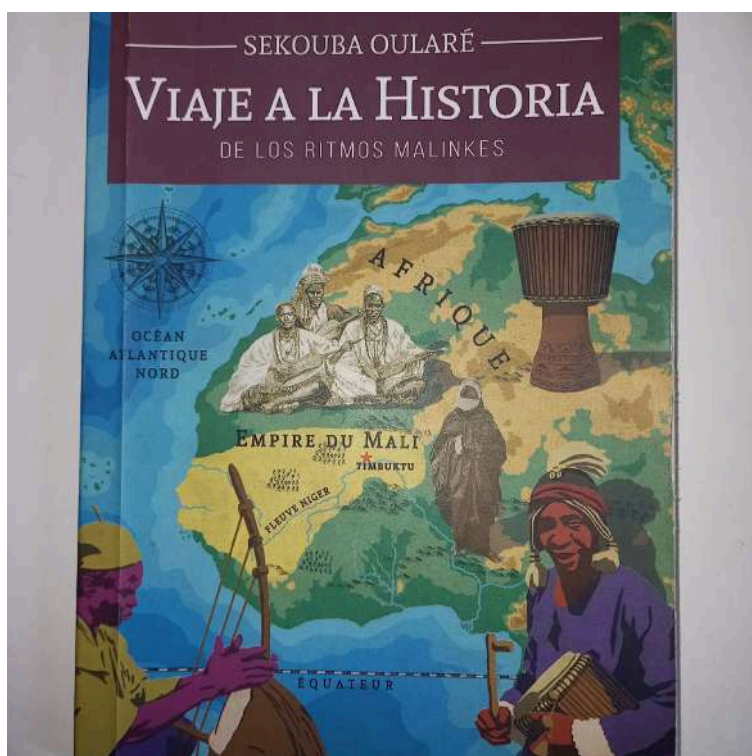


Figura 30 - Livro: Viaje a La História (Sekouba Oulare e Sabrina Farioli).
Fonte: Sabrina Farioli, 2022.

3.4 DANÇAS MANDÈN: TRAJETÓRIA EM FLORIANÓPOLIS - SC

As experiências junto ao Coletivo Abayomi, foi um dos motes propulsores para esta investigação de forma mais abrangente, dentro dos processos de ensino e aprendizagem destas danças no contexto brasileiro. Um olhar voltado também para a maneira de como isso reverbera para construção de novas paisagens em dança.

Há por aqui, uma grande intenção de estar mais próxima dos mestres de tradição, para uma melhor assimilação vivencial no desenvolver de determinada linguagem e compreensão dos fundamentos. Compreender/viver estes espaços é fazer

pertencer, é tornar os caminhos sagrados no brincar/fazer/viver e comunicar cotidianamente também nos contextos escolares e para além deles. "A cultura encarna no corpo". Considera-se que a atenção esteja voltada aos modos oralizados de construção de conhecimentos por meio de práticas vivenciais com mestres/as artistas da Guiné que residem no Brasil, e com professores(as) brasileiros(as) que atuam na cena das danças mandén.



Figura 31 - Simone Fortes e Modou Diatta, Florianópolis, UFSC, 2005.

Fonte: Vanessa Sandré, 2005.

Então, este lugar, em que o corpo chega para "aprender" estas danças por via do fazer e imersa nas aulas de dança, a priori pode ser lido como um treinamento para aprendizagem destas danças. Mas que, não se trata apenas disso, mas quais relações se desenvolvem no decorrer do corpo/ser que dança, a tornar possível estes aprendizados em potencial conectados ao contexto territorial presente. Bem como, de que forma essas paisagens podem reverberar em questões a desmistificar saberes cristalizados sobre técnicas específicas de base para formação de bailarinos(as) e construir novas histórias, valores e conhecimentos afro referenciados, tendo como referência de pesquisa as danças do oeste africano, aqui abordadas.

3.5 QUAIS TÉCNICAS EM DANÇAS?

As proposições de ensino e aprendizagem expostas no vídeo documentário são construídas com base nas observações e percepções sobre os coletivos e pessoas que praticam estas danças no Brasil, bem como das vivências em aulas com mestres(as) da cultura mandèn e numa investigação a partir da chegada destes conteúdos em território brasileiro. Desde quando chegam às danças mandèn em Florianópolis e enquanto professora e bailarina destas práticas, é dado enfoque em torno das pedagogias no contexto "aulas de dança". Neste processo, visa compreender algumas das técnicas específicas das danças mandèn, cuja transmissão tradicional acontece pelo princípio da incorporação dos movimentos¹², através da repetição e treinamento junto ao ritmo percussivo. Porém, é possível experimentar e criar planos de aulas, por exemplo, que envolvem dinâmicas de aquecimento que visem o autocuidado e preparação corporal direcionados para esta linguagem/grupo, considerando o contexto e local de acontecimento destas aulas/encontros - a observar os corpos/seres presentes para estas práticas. Isso porque, em culturas africanas (aqui me refiro as mandèn), o corpo está ativamente em movimento, desde o acordar, encher baldes de água no rio ou em poços de água em terrenos residenciais, lavar roupas e louças em bacias/baldes no chão ou no rio, enfim, para pontuar a prontidão corporal desta cultura que exige que o corpo esteja constantemente em ação. O que difere das culturas ocidentalizadas, onde muitos dos corpos que chegam para aprender, pouco movem de forma integrada, até porque os recursos cotidianos para se manter exigem pouco do "corporal" diário. Já dizia a mestra Fanta Konatê: "os malinkês dançam com seu corpo por inteiro, movem tudo, e quanto mais inclinado estiver o tronco em relação ao chão, mais bonita é a dança".

Cito aqui, alguns dos fundamentos dos processos de ensino/aprendizagem que integram a compreensão das práticas das danças mandèn:

¹²A repetição dos movimentos guiadas no contexto aulas de dança, busca fazer compreender para que o próprio Corpo/Ser internalize os passos ou frases de movimentos e se reedue gestualmente nesses repertórios de dança, num processo de incorporação desta linguagem de forma a se confortar com ela. A informação de fora negocia com os gestos pessoais, no fazer, no experienciar, no praticar, dançar, dançar, dançar até assimilar, internalizar e incorporar. Para que, neste processo de aprendizado vá se construindo linguagens e novas paisagens em corpo/dança.

Correlação entre repertórios de movimentos afro mandèn e sua preparação. Proposição de aquecimentos específicos no contexto aulas de dança afro mandèn. Quais corporalidades presentes nos ambientes, quais estruturas moventes, e o que nas danças mandèn nos é exigido em termos de condicionamento físico e gestualidade? Como se estruturam essas danças em aulas, no intuito tanto de facilitar o percurso de aprendizado e compreensão das danças mandèn, de preparar o corpo a evitar possíveis lesões futuras e traçar caminhos de percepção do próprio corpo/ser - de forma integral. Uma das proposições é iniciar os 20 minutos de aulas iniciais com aquecimentos guiados pela fala¹³, no sentido de desenvolver consciência corporal e percepção das partes que movem, no sentir.

Aqui, um vídeo com um pequeno repertório de demonstração de guiança através da orientação da fala, enquanto prática introdutória no preparo para aula de dança africana. Pontuando que, as aulas de dança africana com mestres da tradição não são guiadas pela voz, e sim um aquecimento mais diretivo, para esquentar o corpo, já na reprodução de alguns passos específicos. No entanto as aulas direcionadas ao coletivo Abayomi, mesclam-se ora entre a condução através da fala, ora no formato aquecimento dos *ballets* africanos.

<https://youtu.be/fMDHWcHIuNE?si=RWqHrboBz2FlnaDj> (canal pessoal da autora - Youtube, Simone Fortes, 2020)

Sensibilização de um corpo/ser que dança: práticas introdutórias que possam desenvolver um lugar de sentidos e percepção corporal tendo como base as danças mandèn: o pisar sobre o solo com movimentos conscientes sobre os pés em que, na maioria das vezes o peso do corpo em sua verticalidade se concentra no metatarso do pé, numa firme e leve suspensão do corpo para cima, porém com o tronco levemente inclinado em reverência ao chão que pisa (a encontrar um ponto de "conforto" nesta posição, trazendo uma estrutura de leveza com firmeza). A coluna vertebral se move de forma flexível e serpenteada. A cabeça acompanha o movimento da coluna. As

¹³ É importante ressaltar que as aulas com mestres(as) e balés africanos da cultura mandinga não utilizam a fala como guia de aquecimento. Geralmente é tocado um ritmo para aquecimento e os movimentos de repetição são executados a partir de cópias do professor(a) que está a frente. Esta dinâmica geralmente é feita no lugar sem deslocamento, ou em diagonal propondo frases de passos, ou mesmo percorrendo em filas delineando caminhos com passos. A cada "chamada" do djembe, muda-se para outro passo ou movimento/ação. Sem contagens numéricas, tudo é guiado pelo som dos tambores.

articulações de punho, cotovelos e ombros, respiráveis e soltas, num movimento que também é acompanhado pela cabeça. O pulsar do diafragma (expansão e contração) de forma solta (no sentido de liberação de energia), pulsante e balanceada. As articulações de joelho, que liberam as pernas e os pés quando em movimentos mais frenéticos. Esta consciência sobre estes mover pode ser conduzido pela fala de quem conduz a prática, acompanhadas com instrumentos mais melódicos como a Kora e Balafon, experimentadas e sentidas de forma fluida, podendo adentrar em pequenas sequências de movimentos, bem como, criar ambientes de criação e percepção do gesto autoral com proposições de improvisação ao instante presente.



Figura 32 - Percussionistas do Ballet Djoliba. Guiné Conakry 2013. Instrumento central: Balafon.
Fonte: arquivo da autora, 2013.

Em continuidade, cito alguns tópicos presentes nas danças/culturas mandèn:

Escuta Rítmica: atenção e escuta corporal junto à parte musical, como condição fundamental para compreender a dança e corporeidade dos ritmos mandèn; A noção de polirritmia e os sinais da percussão para dança indicam uma mudança de movimento ou trazem uma mensagem. Como, por exemplo, o momento do “choff” onde o ritmo da percussão acelera, e é o momento mais quente da dança, indica que vai

terminar ou iniciar algo, então nessa hora, o(a) bailarino(a) vai no seu máximo vigor de movimento, conectado ao compasso rítmico da música. Ou seja, a dança em simbiose com o ritmo nos exige uma escuta que atravessa o corpo, ao contrário de uma percepção de tempo realizada por contagens externas, num enquadramento de tempo que não é contado em números. Abaixo um link de uma aula on line, com o ritmo Yoki, guiada pela fala, com a presença do solfejo do ritmo. (vídeo de Simone Fortes, gravado em 2020 para o evento Wontanara on line).

<https://photos.app.goo.gl/mmVCh47xu8KcEcWi9>

Senioridade enquanto princípio, ou seja, a forma de relação social que prioriza as pessoas mais velhas. Em alguns países da África e das práticas de matriz africana, trata “o velho como um grande baobá” - como diz a mestra Germaine Acogny, “que se move com a experiência e é marcado pela noção de tempo”. Então a partir dessa relação com os mestres e mestras, verifiquei a importância dessa aproximação como fonte de saber, que é transmitida também pela oralidade. Quando se morre um velho, é muito mais triste pois ali foi todo o “arquivo” de uma história de tradição, por isso também o valor da vida, em se transmitir as histórias do povo mandê com as novas gerações.



Figura 33 - Mestre da percussão: Mamady Keita, in memória, 1950-2021.
Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 34 - Mestre Youssouf Koumbassa.
Fonte: Wikipédia, 2024.



Figura 35 - Mestre Youssouf Koumbassa, aula em Florianópolis, Coletivo Abayomi, 2017.
Fonte: Erik Dijkstra, 2017.

Aquecimento formato balé mandèn: Os balés de Guiné em sua maioria, prezam pelos aquecimentos em diagonal/deslocamento. No Balé Nacional Djoliba, que tem seus ensaios na capital Conakry, por exemplo, os movimentos de aquecimentos percorrem de uma diagonal a outra, geralmente são frases de movimentos compostas de

4 a 6 passos subsequentes. Estes movimentos são passos relacionados ao ritmo que está sendo tocado. Bem como, exercícios de salto ou giro em deslocamento de uma diagonal a outra, enquanto treinamento e condicionamento físico.



Figura 36 - Ensaio Ballet Merveille de Guinée.
Fonte: Wikipédia, 2024.

Um dos dias em que presenciamos este ensaio, composto em torno de 50 artistas do balé Djoliba (Guiné Conacry), as diagonais dançadas foram divididas em categorias de pessoas, ou seja, uma diagonal só com homens, outra só com mulheres e outra com pessoas de mais idade. No entanto, os movimentos tinham características diferenciadas de gênero e idades. Os passos eram diferentes para homens, mulheres e senhoras, mas condizente com o ritmo tocado.

¹⁴**Ambientes de axé:** `axé` que quer dizer força de vida... Numa aula de dança africana mandèn, o vigor e alegria são presentes e crescentes. Criar um ambiente favorável para que a energia da aula seja crescente, proporcionando desenvolvimento e fortalecimento do corpo/ser, físico e espiritual. A musicalidade da percussão é peça fundamental enquanto ferramenta facilitadora para que se dance, bem como a energia, abordagem e presença de quem conduz a aula, para que, neste caso, possa reverberar no coletivo. Por isso, muito se fala nestas práticas do(a) professor(a) "puxar" a aula. Neste princípio, considera-se, enquanto desenvolver do movimento gerador de energia, sendo o centro do corpo a partir do pulsar do diafragma, com pés firmes no chão e soltura de articulações dos braços e mãos que promovem a graça dos movimentos, bem como, o

¹⁴ Isso também se percebe muito nos espetáculos e apresentações artísticas dos balés de Guiné. Geralmente contam um enredo, história cotidiana do povo mandèn, com muito canto, música e dança, onde percorrem em cena, ora grupos de mulheres, ora grupos de homens, numa composição que dialoga entre si, mas que em sua maioria estão separados por gêneros.

poder de se dançar junto, em coletivo e em conexão ao ritmo guiado pelos tambores, num estado "vivo e vigoroso" de energia, que seria o axé dançado em coletivo. Dança afro só é possível em coletivo, entre dança e percussão.



Figura 37 - Coletivo Abayomi, 2017. Espetáculo Ainikè.
Fonte: Diogo Andrade, 2017.



Figura 38 - Coletivo Abayomi, 2017. Espetáculo Ainikè.
Fonte: Diogo Andrade.

O uso das articulações e da coluna vertebral, o vigor, esse lugar de força e leveza são elementos evidentes nas danças mandèn, bem como, a maneira como estas práticas nos desenvolvem enquanto artistas da dança e nos ensinam processos coletivos, numa relação à musicalidade presente. Neste trânsito e construção de saberes, observo as formas de desenvolvimento destas danças e alguns caminhos possíveis para que estas danças se tornem potentes e presentes em culturas não africanas. Estes seriam um dos

princípios de ensinamentos afro referenciados, presentes nos contextos tradicionais de África, e no Brasil que vem dos contextos de terreiros.



Figura 39 - Aula de dança africana mandên. Praia do Campeche, 2022. Coletivo Abayomi.
Fonte: Marcelo Banzaii, 2022.

Durante o percurso de aulas orientadas em Florianópolis - Sul do Brasil, sugiro um dos direcionamentos de planos de ensino, numa organização de base que envolve um começo, um meio e um fim:

Ou seja, *o começo* com aquecimento específico considerando a linguagem, gestual e como movem estes corpos (quais técnicas de dança africana?). Através deste mover é observado a estrutura do corpo presente..., como estes são capazes de assimilar o movimento entre o que se vê (percepção do que se vê e como isso ressoa no corpo) e de como o corpo se move através do que se ouve (orientações da professora através da fala, durante a prática). Alguns pontos observados nas estéticas das danças mandên, podem ser caracterizadas: a cabeça enquanto um membro que está sempre em balanço com o corpo, na continuidade do mover da coluna. A presença "viva" das mãos, que se move em conexão com a cabeça e o olhar. O pisar firme dos pés em leve suspensão (empurrando o chão pelo sentir do metatarso, elevando os calcanhares), a coluna vertebral enquanto uma estrutura de mover serpenteado, o diafragma em expansão e

contração, um corpo que pulsa por inteiro, as articulações respiráveis de ombro, cotovelo e punho, e a postura com o tronco inclinado para baixo, em relação ao chão. Acho válido a criação sonora com instrumentos mais melódicos como balafon ou kora, contribuindo nos processos de uma consciência sobre a fluidez do corpo, num sentir mais "amaciado" dos movimentos.



Figura 40 - Aquecimento na aula de Djanko Camará, Florianópolis, 2018.

Fonte: Renata Mazer, 2018.

"*O meio*" seria os conteúdos ou "recheio", ou seja, os fundamentos rítmicos de danças, inspirados na tradição de balés africanos mandên. Estes, por sua vez vêm de contextos tradicionais ritualísticos, mas que, nos balés africanos (base de pesquisa deste trabalho enquanto linguagem) configuram-se no formato de sequências coreográficas, intimamente relacionadas a um ritmo mandên, que vem de ritos do cotidiano do povo mandên e se reconfiguram enquanto arte e performance. Segue um vídeo, de uma aula do Coletivo Abayomi, no ritmo dunumba, formato *ballet* africano. <https://photos.app.goo.gl/4zT3u1XUrzdh6quU8>

E "*o final*" seria a possibilidade de criação, onde o(a) dançarino(a) solista improvisa, munido dos repertórios das danças mandên, em simbiose com o dejembefola (tocador do instrumento djembe - "que faz o djembe falar") solista. Os processos de improvisação em danças mandên se configuram entre o(a) dançarino(a) e o(a)

percussionista solista. Estes compõem juntos no instante presente, porém, trata-se de improvisação dentro de uma linguagem, a ater-se ao ritmo que está sendo tocado. No entanto, ao produzir estas danças em territórios não africanos, com pessoas em processo de conhecimento destas, é permitido que esta se expresse como queira, com o que tem a oferecer em termos de gestual e movimento. Algo sempre é colocado em jogo quando se lança neste lugar de improviso. Uma delas é a possibilidade de ritualizar o momento presente, de oferecer o que se tem, de conectar seja com seu gesto e sensações internas provocadas pelo som da percussão, e vice-versa. E os caminhos para construção destas paisagens vão se construindo aos poucos, pela prática. É também, uma das formas de tornar possível a expansão de um crescente coletivo, onde mais pessoas acessem este lugar da experiência presentificada.



Figura 41 - Improvisação em dança e percussão mandèn. Roberta Alencar e Fábio Cadore, Florianópolis, 2012.
Fonte: Vanessa Sandré, 2012.

Qual é a autonomia do corpo que, pela expressão criadora integra e permeia diversos espaços, abre-se a diferentes trânsitos e engajamentos? Como recuperar a aura da dança em espaços laicos? Fazê-la singular, preta de élan, ritualizada e, ao mesmo tempo, profana. Deixar que sua expressão seja coletiva e criativa, política e poética, livre para mover-se entre diferentes espaços. (FERRAZ, 2012, p. 23)

Conforme Ferraz, independente de onde essas danças se localizam, e quais contextos elas acontecem, tem algo que podemos identificar como um ponto de encontro entre elas, que são as possibilidades de acionamento ritualizado e poético, mesmo que estas estejam situadas em territórios deslocados de tradição ou lugar de origem. Esta noção multidimensional, que permeia entre o ritual e a criação artística, entre o sagrado e o profano, move-se conforme o espaço e o propósito da manifestação em questão.



Figura 42 - Aula com o professor Modou Diatta, Florianópolis, 2009.
Fonte: Vanessa Sandré, 2009.

É um clichê e quase crença cultural de que as danças (ocidentalizadas) são base para "formação" de bailarinos/as e artistas da dança, enquanto estudo do corpo e estudo do movimento. Seria possível desenvolver uma técnica específica para se desenvolver um corpo bailarino(a) "afro"? Que técnica e métodos seriam estes? Que tipo de dança afro me refiro? Como movem estes corpos?

Não é preciso ser um grande conhecedor da história do Brasil para visualizar processos em que a cultura negra foi ora reprimida, ora oficializada, e transformada em símbolo de uma cultura nacional. Entre os sujeitos da demonização da cultura negra estão os senhores patriarcais escravistas, os projetos eugenistas de nossa elite provinciana, e, mais contemporaneamente, a ação criminosa de pastores pentecostais multimídia. Em outros momentos, geralmente sob o verniz estigmatizante das políticas oficiais, a cultura negra foi aclamada, servindo aos interesses do mercado de entretenimento, ávido por arrancar dinheiro de estrangeiros deslumbrados por sua imagem, enquanto camuflava o racismo e a situação de exclusão social vivida pelo negro em nossa sociedade. (FERRAZ, 2012, p. 19)

A citação do autor anuncia alguns tópicos sobre os processos históricos de escravidão, preconceito e má compreensão destes fazeres/culturas/artes marginalizadas socialmente no Brasil, muitos foram e são os impedimentos para que o "movimento" destas práticas continue. Em Florianópolis não seria diferente..., é constante a intolerância ao som dos tambores, a dificuldade de se encontrar um local que aceite nossas práticas, o preconceito impregnado socialmente, tanto nas práticas religiosas dos terreiros, como no meio artístico quando inicialmente (há duas décadas atrás) da dificuldade de se aprovar projetos na categoria que não fosse simplesmente vista enquanto "folclore". Este é um dos contextos apresentados em Florianópolis SC, sul do Brasil. Com base e percepção diante disto, foi necessário passo a passo, criar formas de fortalecimento destas práticas, e viabilizar ações de visibilização e fomento da cultura e arte de matriz africana em Florianópolis. O Coletivo Abayomi, bem como outros coletivos (Maracatu Arrasta Ilha e Capoeira Ginga Erê, por exemplo) anualmente produzem a vinda de mestres a Florianópolis, bem como, produzem eventos relacionados à cultura de matriz africana, entre outras ações constantes. A vinda dos mestres e mestras para aulas vivenciais intensifica as práticas, une as pessoas envolvidas nos coletivos, dissemina estas enquanto arte e cultura e cria espaços de maior visibilidade, além de contribuir para formação das pessoas nestas práticas. Estes coletivos citados acima, ocupam um espaço de resistência e mobilização cultural na Universidade Federal de Santa Catarina, nomeados de Coletivo Afro Floripa¹⁵.

¹⁵ O Coletivo Afro-Floripa atua no campus da UFSC e comunidades fora dela há quase 3 décadas, agregando centenas de pessoas a cada ano, para conhecimento, estudo e prática. Tem suas ações voltadas à cultura de matriz africana e desenvolve suas práticas através da capoeira angola, maracatu, dança e percussão africana. fortalece e amplia o trabalho no âmbito da arte, cultura e educação, promovendo a visibilidade da cultura afrobrasileira e africana quando da formação de novos artistas e

Outra ação, que foi inserida a não muito tempo, e a partir de um olhar de que, na maioria, as danças mandên em Florianópolis estão compostas por um número significativo de pessoas brancas. Ao perceber este cenário, ações de reparação histórica são inseridas ao contexto, ao qual os coletivos abrem vagas para bolsistas - pessoas negras ou indígenas, como é o caso do Coletivo Abayomi e das aulas de danças mandên os quais oriento em Florianópolis. Um exemplo de coletivo em Florianópolis foi a formação do Mandinga Preta, coordenado por Addia Furtado, que iniciou seus estudos em percussão mandên, fazendo aulas de percussão com o Coletivo Abayomi e tocando nas aulas de dança. Esta mulher, preta e atuante na cidade, criou o Mandinga Preta¹⁶, com a premissa de formar um grupo de pesquisa mandên, formado somente por pessoas pretas. Como consequência disto, o último e recente evento Vivência Sankaran, realizado em fevereiro de 2024 em Florianópolis, por Simone Fortes, Sabrina Farioli, Valentina Bravo e Addia Furtado, promoveu a participação de 50 bolsistas pessoas pretas e indígenas para participar de 3 dias de aulas de percussão e dança mandên junto aos mestres: Djanko Camara, Sekouba Oulare, Korla Konatê, Bangaly Sylla, Facinet Toure e Fode Kourouma. Esta ação trouxe um cenário a mais do que estávamos habituados em Florianópolis, composto por mais de 100 pessoas, entre elas, pessoas brancas, pretas e indígenas, de forma mais igualitária.

Do ponto de vista histórico, a sociedade brasileira foi permeada e está calcada em um processo colonizador evidente nos mais profundos problemas sociais/econômicos/raciais que se apresentam. A decolonialidade busca inverter essa lógica imperialista, e é um movimento necessário para a sociedade brasileira, fazendo

agentes culturais. No ano de 2017 e 2018 tal projeto de extensão, vinculado ao Departamento de Metodologia de Ensino (CED/UFSC), sob a coordenação do professor Diego Ernesto Marcelo Arenaza, foi contemplado no Edital ProCultura da UFSC e realizou duas edições do evento Alapalá: Encontro de Mestres da Cultura Popular de Matriz Africana. Tal encontro consiste numa vivência de imersão com oficinas, roda de conversas, intervenções em comunidades e realização de mostra cultural com os grupos Maracatu Arrasta Ilha, Coletivo Abayomi, Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, Capoeira Angola Ginga Erê que fazem parte do Coletivo Afro Floripa e de mestres/as convidados/as que realizam práticas culturais de matriz africana no Brasil e no exterior.

¹⁶ O Coletivo Mandinga Preta é composto por 8 musicistas, multiplicadores e pontos focais da cultura negra da capital de Santa Catarina. Coordenado e regido pela percussionista e atriz Addia Furtado, o grupo pesquisa a percussão mandengue do Oeste Africano e os ritmos da Cultura Popular afro-indígena brasileira. O grupo formou-se em 2021, e tem como foco o acesso a espaços de formação, de forma a oportunizar e fortalecer os seus aprendizados, criando um espaço seguro de pertencimento e representatividade, visando promover uma formação de percussionistas negros e negras, para que haja no futuro uma ocupação e trânsito maior nos espaços coletivos de pesquisa, produção e difusão artística em Florianópolis.

juz à longa tradição de resistência das populações negras e indígenas. Segundo Costa, Torres e Grosfoguel, em *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2020, p.10):

"Uma das vantagens do projeto acadêmico-político da decolonialidade reside na sua capacidade de esclarecer e sistematizar o que está em jogo, elucidando historicamente a colonialidade do poder, do ser e do saber e nos ajudando a pensar em estratégias para transformar a realidade. Contudo, um dos riscos envolvidos, sobretudo na tradição acadêmica brasileira, é de o projeto decolonial se tornar apenas um projeto acadêmico que invisibiliza o *locus* de enunciação negro, deixando de lado sua dimensão política, isto é, seu enraizamento nas lutas políticas de resistência e reexistência das populações afrodiaspóricas e africanas, indígenas e terceiro-mundistas."

Diante a citação acima, podemos nos referir aos espaços aos quais atuam os mestres e mestras africanas (fora do continente africano), que, embora não se tratando de local acadêmico, estão inseridos no contexto enquanto professores(as) de aulas de dança, ou seja, em moldes e formatos institucionalizados, pagos/particulares e não populares. E embora estas práticas sejam por si um caminhar na decolonialidade (porque agrega saberes, pensares, linguagem artística e conhecimento acerca da cultura africana) isto parece não suprir a garantia e a suficiência de tornar estes espaços com maior representatividade de pessoas negras. Em complemento a coordenadora-geral de "Memória e Verdade da Escravidão e do Tráfico Transatlântico de Pessoas Escravizadas", Fernanda Thomaz explica que o Brasil está caminhando para a implementação de ações de memória. "Nossas ações partem do entendimento de que, para reparar, temos o desafio de sensibilizar e responsabilizar a sociedade sobre a real formação do Brasil como nação, atravessada pelo processo de exploração da escravidão e pela naturalização do racismo que sustenta ainda profundas desigualdades".

Pensando nas práticas da cultura mandên no Brasil, é importante propor ações que contribuam e fomentem movimentos de maior presença e representatividade. Lia Vainer aponta que a branquitude se constroi via fenótipo, não via origem. E que, esta se constitui a partir das classificações raciais que são constituídas a partir do fenótipo.

A ideologia do embranquecimento [no Brasil] nasceu na verdade de uma política do embranquecimento. É uma ideologia hoje, mas já foi uma política. Após a abolição nós tínhamos 4,75 milhões de descendentes de africanos e 750 mil descendentes de portugueses. Com essa proporção, o racismo científico à brasileira viu que não nos tornaríamos um país geneticamente

branco, mas procurou embranquecer fenotipicamente o Brasil. (VAINER, 2020)

É, portanto, urgente as práticas culturais que incluam ações de reparação históricas não somente na aproximação com mestres e mestras destes saberes (que sempre foi um ponto importante dentro da história do grupo - Abayomi), dado que a prática exige formação constante com mestres(as), mas também, através maior acessibilidade, oportunizando bolsas/vagas para pessoas negras e indígenas.

3.6 CONCLUSÃO

As percepções, levantamentos e questionamentos produzidos nesta pesquisa e bem representadas enquanto vídeo documentário, nos direcionam a compreender nossos fazeres, seja como dançarino(a), artista da dança e criador intérprete, seja na docência em dança ou enquanto produtores(as) culturais de nossas práticas. Envolver, por sua vez, pistas e/ou elementos substanciais de permanência e continuidade. Abrangem questões relacionadas à própria prática enquanto formação e ascensão das danças mandên em território brasileiro, bem como, das ações de fomento e ações de visibilidade, atreladas às necessidades emergenciais de como, quais e onde se produzem estas danças.

3.7 REFERÊNCIAS

DANTAS, Mônica Fagundes. **Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência:** etnografia, auto-etnografia e estudos em dança. Profa. Dra. Adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS): Urdimento. Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC); Volume 2, N.27, pág 168-183.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O fazer saber das danças afro:** investigando matrizes negras em movimento. Universidade estadual paulista “Júlio de Mesquita Filho” Programa de Pós-graduação em Artes Campus de São Paulo - SP, 2012. Editora UFMG. Tradução: Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral

KASTRUP, Virginia. **Pistas do método da cartografia**: pesquisa e produção de subjetividade. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides de. Rio de Janeiro - RJ; 2009; Editora Sulina. Universidade Federal Fluminense Orgs.

KATZ, Helena. **O coreógrafo como DJ**. In: Vários autores. Lições de dança 1. Editora: Rio de Janeiro: UniverCidade; 1998; volume 1.

COSTA, Joaze Bernardino - TORRES, Nelson Maldonado - GROSGOUEL, Ramón. **Resenha: Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Revista Brasileira de Estudos Africanos | Porto Alegre | v. 5, n. 9, Jan./Jun. 2020 | p. 243-245

VAINER, Lia.

<https://www.geledes.org.br/lia-vainer-schucman-se-tem-um-pais-que-e-supremacista-branco-e-o-brasil/> (08/12/2020)

THOMAZ, Fernanda. <https://agenciagov.ebc.com.br> (18/04/2024)

www.acervoafrika.org.br

Simone Fortes Scirea

(UFBA)

E-mail: simoneabayomi@gmail.com

Artista da dança, pesquisa danças africanas do Oeste e diaspóricas. Diretora artística, professora e coreógrafa do Coletivo Abayomi (SC). Graduada em Artes Visuais, pós graduada em Dança Educação e Cultura, mestranda em Dança no Prodan/UFBA.

4 DOCUMENTÁRIO: “ROTAS, CRUZOS E MEIOS DE APRENDIZAGEM: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE AS DANÇAS MANDÈN NO CONTEXTO BRASILEIRO”

4.1 APRESENTAÇÃO

Um dos objetivos de realização do documentário é trazer os arquivos e registros de imagens da trajetória das danças mandèn em Florianópolis, enquanto visibilização da cultura afro mandèn em outros territórios (que não africanos), considerando esses deslocamentos culturais e como isso pode tornar possível e acessível o diálogo entre culturas. Também se pretende traçar valores e saberes afro referenciados no contexto da dança e cultura, prezando pelas qualidades dançantes inerentes a esses fazeres, permeados por saberes, técnicas em dança e valores ancestrais.

Esse documentário foi construído a partir de duas abordagens: uma cartografia junto aos fazeres dos mestres(as) africanos(as) em Florianópolis, e uma abordagem a partir de meu percurso formativo e atuação profissional junto ao Coletivo Abayomi¹⁷.

Dentre os caminhos, brotam e presentificam-se na cidade de Florianópolis - SC diversas vertentes de dança, desde as afro-brasilidades (capoeiragens, maracatus, cocos, sambas de roda, tambor de crioula e demais manifestações afro-brasileiras – mesmo que numa intensidade bem menor do que as de cidades de tradição), bem como a presença das danças que vêm dos balés africanos da Guiné. Ambas atuam e se situam nos seguintes locais: Universidade Federal de Santa Catarina, centros comunitários de bairros, projetos sociais ou em cursos/eventos temporários com mestres da cultura.

Trago como foco desta pesquisa, em especial, as danças mandèn, ou mandinga¹⁸, traçando relações a partir das reflexões vivenciadas junto aos fazeres práticos do Coletivo Abayomi.

¹⁷ Grupo artístico, desde 2009 em Florianópolis - SC, composto por bailarinos e músicos em presente pesquisa em danças e musicalidade de matriz africana. O grupo foi fundado por Simone Fortes (dança) e Erik Dijkstra (música), numa parceria de trabalho acerca da cultura “afro”, que vem desde 2002 com grupos de maracatu em comunidades da cidade. As aulas têm por objetivo tecer conhecimentos e saberes da África através de conteúdos em dança e percussão da cultura mandinga (em especial, da Guiné – berço dos grandes balés africanos), bem como contribuir com a formação de artistas bailarinos(as) e percussionistas nessa linguagem.

¹⁸ Localizadas tradicionalmente em países do Oeste da África, em especial do país Guiné de capital Conakry, berço dos grandes balés nacionais africanos.

Observa-se que os interesses por esses conteúdos em dança e música mandèn se intensificam no Brasil a partir de professoras(es) brasileiras(os/es) que já atuavam com as chamadas danças afro¹⁹. Nesse momento, um novo e vasto universo se abre, motivado pelo desejo de compreender a musicalidade dos ritmos tocados pelos instrumentos dununs e djembes e suas danças específicas, também o contexto social relacionado a essas práticas em Guiné, bem como as mediações possíveis para sua adaptação, desenvolvimento e difusão no Brasil. “Consideramos a chegada das danças mandèn ao Brasil a partir de 2002, na cidade de São Paulo, através da artista guineana Fanta Konatê, filha de um dos maiores mestres de percussão mandén, Famoudou Konatê” (FERRAZ; SCIREA, 2022).

A partir da trajetória auto etnográfica e imersão nessa cultura, consideram-se os deslocamentos, os intercâmbios e trocas, e traçam-se rotas que abrangem valores culturais, políticos, artísticos e sociais.



Figura 43 - Nimba, símbolo da fertilidade e da Guiné. Esta foto é de um ballet que estava apresentando na rua quando da chegada do presidente Alpha Conde em Guiné, 2016).
Fonte: arquivo da autora, 2024.

As ações realizadas pelo Coletivo Abayomi nos apresentam caminhos de análise das possibilidades de construção de saberes afro referenciados em território brasileiro. Dentre essas ações, podemos citar a produção de cursos/oficinas já realizados com mestras e mestres africanos: Fanta, Fadima e Korina Konatê, Djanko Camará, Sekouba Oulare, Moustapha Bangoura, Modou Diatta, Aminata Toure, Aboubacar

¹⁹ Danças provenientes das escolas de danças afro-brasileiras, aqui compreendida como uma série de práticas e abordagens que se reelaboram a partir das pesquisas traçadas por professores (as). Podemos citar: Irineu Nogueira, Luciane Ramos, Fernando Ferraz (São Paulo), bem como Aldelice Braga, Cintia Abadá e Ana Paula Cardoso (Florianópolis), dentre tantos outros que trabalham com danças afro no contexto diaspórico.

Sidibè, Youssouf Koumbassa, entre outros(as); bem como o evento Stage África *Raices*²⁰, com atuação de produção local do Coletivo Abayomi em três anos consecutivos em Florianópolis.



Figura 44 - Koria e Fanta Konatê. Aldeia de Sangbaralá, Alta Guiné, 2013.
Fonte: arquivo da autora, 2024.

Também faz parte dessa construção de saberes a viagem realizada por oito integrantes do coletivo Abayomi, em 2016, à Guiné. Teve como objetivo a investigação e capacitação em dança, música e cultura africana mandinga, e resultou na realização de trabalho artístico autoral no Brasil, nas linguagens de dança e música, bem como contribuiu para o aprofundamento no desenvolver das práticas docentes e artísticas e na ampliação das redes de disseminação e fomento às culturas africanas.

Esses mapeamentos são exemplos de ações expostas no vídeo no intuito de refletir as práticas pedagógicas de ensino das danças mandèn no Brasil, bem como observar nessa trajetória os caminhos trilhados de valores e saberes que envolvem questões relacionadas à cultura de matriz africana e seus cruzos, quando das formas

²⁰ Realizado pela produtora chilena África *Raices*. Evento de imersão e acampamento de uma semana para aulas vivenciais de dança, música, canto, história e cultura da Guiné em Florianópolis nos anos de 2015, 2016 e 2017.

coletivizadas de ensino, de respeito aos mais velhos, do lugar da dança para além da performance artística, ou seja, dos fundamentos da cultura ancestral para transformação social. O vídeo documentário expõe também os processos de organização dessas danças no Sul do Brasil, considerando o contexto étnico-racial e todo o processo histórico de colonização que o envolve, e das ações afirmativas possíveis para construção de ambientes menos eurocêntricos.

4.2 LINK DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO

<https://youtu.be/F3LtjaYBbNw>

Ficha técnica:

Roteiro e criação: Simone Fortes

Edição, imagem, montagem e finalização: Guilherme Ledoux

Professores/mestres convidados(as)

Koria Konatê

Djanko Camara

Bangali Sylla Cisse

Sekou Oulare

Imagens de apoio: Max Levi, Erik Dijkstra e arquivos da autora.

Fanta Konatê (arquivo de foto e vídeo da internet)

Andressa Ocker (documentário “Tudo é ritmo”)

Guilherme Ledoux (documentário “Stage Camp *Africa Raices* 2014”, “Enfronta”, “Ainkê”)

4.3 REFERÊNCIAS:

FERRAZ, Fernando; SCIREA, Simone. **Danças mandén no contexto brasileiro:** reflexões sobre processos de ensino e aprendizagem (resumo expandido). Salvador: ANDA - UFBA, 2022.

5 CADERNO: SOLFEJO E MUSICALIDADE RÍTMICA PARA BAILARINOS(AS): AFRO REFERÊNCIAS MANDÈN



Figura 45: Aldeia de Sngabarala - Guiné, Rio Djoliba (Níger).

Fonte: arquivo da autora, 2013

Scirea, Simone Fortes

Solfejo e musicalidade rítmica para bailarinos(as): afro referências mandèn

Sekouba Oulare e Djanko Camara.

1a. edição - Florianópolis, Santa Catarina - Brasil.

Artistas convidados: Sekouba Oulare e Djanko Camara

Transcrição do livro: Viaje a la historia de los ritmos malinkes (Sekouba Oulare)

Tradução: Simone Fortes Scirea

5.1 APRESENTAÇÃO

Em forma de caderno didático, este material apresenta e abrange três ritmos mandèn com links clicáveis de acesso a vídeos de estudo enquanto demonstração prática do que venha a ser “solfejar o ritmo pelos bailarinos(as)”. Apresenta a

importância de se compreender as estruturas rítmicas como complemento nos processos formativos de bailarinos(as) ou pessoas interessadas em técnicas afro referenciadas, de origem mandèn. Neste caso, aborda esses conhecimentos enquanto fundamento, complementação, aprofundamento e/ou desenvolvimento destas como linguagem artística/cultural. O Caderno tem como base da construção rítmica a presença do mestre Sekouba Oulare, para acompanhamento na criação de sonoridades através do cantar/verbalizar/solfejar e tocar cada ritmo. Também toma por base o dançarino Djanko Camará, um dos artistas deste trabalho, para execução da dança junto aos ritmos solfejados por Sekouba e Djanko.

Saber/aprender os solfejos é uma ferramenta imprescindível para os processos de ensino, aprendizagem, construção e compreensão das práticas das danças mandèn. Estes registros de solfejos com a voz são acompanhados com a dança do ritmo específico, sabendo que essas danças e composições se reinventam a todo instante, mas que existe uma linguagem e um mover específicos a cada ritmo. Este caderno também traz um pouco do contexto histórico de cada ritmo, entre eles: *Sofa, Kassa e Mendiari*. Estes são ritmos da etnia malinkè dos respectivos mestres e estão registrados no livro *Viaje a la historia* (2022), de autoria de Sekouba Oulare. Como parte do tronco linguístico mandèn, são inúmeros ritmos de diversas etnias desenvolvidos por artistas de Guiné. Os repertórios dos balés nacionais de Guiné são compostos por ritmos dessas etnias (malinkê, süssu, guerse, entre outras...), seu legado incorpora saberes presentes nas festas cotidianas das comunidades ou na capital Conakry, onde se juntam comunidades para dançar e tocar os ritmos pertencentes a essa egrégora e contexto mandèn. Assim, reproduzem-se e se espalham pelo mundo através de estudiosos, pesquisadores e artistas, enquanto conhecimento.

Também fazem parte deste material as “chamadas” ou “blocagem”, que, diferentemente dos arranjos, estão presentes a todo instante no meio do ritmo, indicando “troca” ou mudança de passo. Além disso, há também o “choff”, que é a parte mais acelerada do ritmo, a parte onde a dança fica “mais quente” e rápida, geralmente marcando um único passo, indicando que vai acabar aquele momento presente da coreografia do(a) solista, ou iniciar a entrada de um “novo” bailarino(a) solista a entrar em cena.

5.2 INTRODUÇÃO

A autora Leda Martins traz questões acerca das “oralituras” e de saberes transmitidos através da oralidade, bem como aborda os significados da memória atravessadas ao corpo e suas ressignificações culturais, ou seja, trata o corpo e as performances enquanto portal de memórias e transmissão de saberes, que é uma questão também relevante dessa construção em diáspora. Stuart Hall nos ajuda a compreender esses processos diaspóricos.

[...] As culturas, é claro, tem seus "locais". Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam. O que podemos mapear é mais semelhante a um processo de repetição com diferença, ou de reciprocidade sem começo. [...] São o resultado de sua própria formação relativamente autônoma. Entretanto, a lógica que as governa envolve os mesmos processos de transplante, sincretização e despolarização [...] que, agora, operam dentro de uma referência diferente de tempo e espaço (HALL, 2003, p. 37).

Com base na citação acima, reforçamos aqui a noção desse deslocamento, que parte de um olhar voltado para os povos africanos, com foco nos balés localizados no Oeste da África, mas que estes se reconfiguram a partir de sua própria tradição cotidiana numa recriação constante de movimentos pautados em sua tradição, enquanto dança, música e arte. Esses formatos, porém, expandem-se a outros territórios enquanto disseminação das danças africanas nas Américas, que, para longe de uma pressuposição de uma pureza cultural africana a ser resgatada, ressalta o entendimento dos processos de fusões, que, deslocados dos cotidianos culturais locais africanos, reconfiguram-se e se adaptam culturalmente quando realizados nos territórios da diáspora.

Então, esse lugar de “compreensão”, pesquisa, investigação e estudo prático das danças mandèn, em que o corpo chega para “aprender” essas danças por via do fazer e imerso nas aulas de dança, *a priori* pode ser lido como um treinamento para aprendizagem dessas danças. Quando deslocado de seu lugar de origem, é relevante que se tenha conhecimento básico de onde vem, de como solfejar, de como dançar e como tocar, enquanto parte fundamental do conhecimento a ser desenvolvido. É dessa forma de se “fazer saber” dos solfejos, como modo de organização do ensino e aprendizagem em danças mandèn, que são transmitidos seus saberes, suas artes e culturas pelo mundo afora, *a priori*, no viés dos *ballets* africanos, mas com a possibilidade de recriação e

entendimento desses repertórios não mais como algo de reprodução, mas de compreensão dessas danças enquanto linguagem.

Diante desses moveres, os repertórios dos *ballets*, ao se deslocarem pela diáspora, propõe novas paisagens em danças que desmistificam saberes cristalizados sobre técnicas específicas de base para formação de bailarinos(as) e se inserem nas histórias das danças ocidentais, agregando e expandindo valores e conhecimentos afro referenciados, tendo como referência de pesquisa as danças do oeste africano, aqui abordadas, e das relações que se desenvolvem no decorrer do corpo/ser que dança, a tornar possível esses aprendizados em potencial conectados ao contexto territorial presente.

São inúmeros os ritmos mandèn já aprendidos, dançados e tocados por diversas pessoas que se dedicam à pesquisa dessa linguagem artística. Porém, escolhi esses três ritmos por serem ambos da etnia malinkê, dos respectivos mestres convidados para este trabalho, e também por serem ritmos bem populares na região de Guiné, dançados/tocados tanto nos ritos cotidianos, como nas celebrações de rua da capital Conakry ou aldeias. Também são lindamente coreografados pelos *ballets* africanos; aqui no Brasil, por exemplo, muitas das sequências coreográficas desses ritmos já nos foram ensinadas por mestres e praticadas em aulas, ensaios, apresentações artísticas em Florianópolis, em especial pelo Coletivo Abayomi e nas aulas da autora.

Nas danças mandèn, faz-se importante a atenção e escuta corporal junto à parte musical, como condição fundamental para compreender a dança e corporeidade desses ritmos. A noção de polirritmia e os sinais da percussão para dança indicam uma mudança de movimento ou trazem uma mensagem. Como, por exemplo, o momento do “choff”, em que o ritmo da percussão acelera, e é o momento mais quente da dança, indicando que vai terminar ou iniciar algo, então, nessa hora, o(a) bailarino(a) vai no seu máximo vigor de movimento, conectado ao compasso rítmico da música. Ou seja, a dança, em simbiose com o ritmo, nos exige uma escuta que atravessa o corpo, ao contrário de uma percepção de tempo realizada por contagens externas, ou seja, num enquadramento de tempo contado em números.

Abaixo, um link demonstrativo de uma aula da autora, de forma on-line, com o ritmo Yoki; a aula é guiada pela fala com a presença do solfejo do ritmo. (vídeo gravado em 2020 para o evento Wontanara on-line).

<https://photos.app.goo.gl/mmVCh47xu8KcEcWi9>

5.3 LINKS DOS VÍDEOS

Abaixo, sinalizo os três ritmos que fazem parte do caderno apresentado, solfejados pelo mestre Sekouba Oulare, e demonstrados através da dança do mestre Djanko Camara.

O caderno aborda o contexto desses ritmos, tal como contados pelo mestre Sekou e, por consequência, as danças mandèn, enquanto conhecimento genuíno de um mestre que vem desse cotidiano cultural africano. Esses ritmos, bem como muitos outros ritmos e danças de origem mandèn, são recriados pelos *ballets* em formatos contemporâneos e pelos próprios mestres percussionistas e dançarinos de Guiné.

- Ritmo 1: SOFA.

É um dos ritmos mais antigos, criado pela etnia malinkê. Toca-se para honrar e acompanhar todos os guerreiros da história. Sofa significa guerreiro. Os guerreiros são conhecidos como pais de cada civilização. Este ritmo se tocava para musicalizar a preparação dos guerreiros que estavam se dirigindo para uma batalha. Tradicionalmente não era um ritmo para dança. Este formato chegou com o desenvolvimento dos balés, ao qual representavam histórias e batalhas. Atualmente se toca para acompanhar militares (os guerreiros de hoje em dia na Guiné), ou chegada de alguém importante como o presidente do país. (OULARE, 2022, p. 35 - tradução para português pela autora)

Esse ritmo é muito requisitado nos aquecimentos das aulas de danças africanas mandèn, tanto por artistas africanos como no Ocidente, por ser um ritmo binário de maior facilidade de entendimento. Ele pode ser usualmente empregado nos aquecimentos de início das aulas. Nele, bem como em outros tantos ritmos, são formadas frases de 3 a 5 passos que são específicos e que se repetem. Um ritmo quente nas aulas, de entendimento bem marcado ritmicamente ao corpo.

1.1 - História do ritmo SOFA, contada por Sekouba Oulare.

<https://youtu.be/7Bd99jztykk>



1.2 - Ritmo SOFA com trio de dununs e djembe.

<https://youtu.be/FzhUTt7UIWA>



1.3 - Solfejo do ritmo SOFA: djembe e dundun.

<https://youtu.be/F4amSja-D40>



1.4 - Solfejo solo de djembe do ritmo SOFA por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/y1exRzZwLQ4>



1.5 - Solo de djembe do ritmo SOFA por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/FkqXmG0etAU>



1.6 - SOFA: Dança por Djanko Camara e Solfejo rítmico por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/VVaYqPc049Y>



- Ritmo 2: KASSA

Kassa: o kassa é um ritmo de agricultura, se toca para as pessoas que se dedicam ao trabalho agrícola. O momento que saem para tocar o Kassa associado ao campo, é quando começam a cair as primeiras chuvas. A origem do ritmo kassa nasce em Alta Guiné, principalmente nas regiões de Sankaran e Kouroussa, de onde predomina a atividade agrícola. A forma que se toca em ambas regiões as vezes varia. O significado da palavra kassa é: arar a terra. Refere-se à tarefa de arar que se realiza com a enxada denominada dawa ou diba. Em Sankaran, como não existe ouro nem diamantes nas regiões de Kouroussa, Siguiri e Kankan, cidades vizinhas da Alta Guiné onde se encontram estes ricos recursos, a agricultura é considerada o grande ouro da comunidade. Cada chefe ou chefe tem a responsabilidade de motivar o grupo ao qual lideram em situações diversas que implica em trabalhos comunitários dentro e entre as aldeias. Por exemplo, se o caminho das aldeias se desarma (devido às más condições climáticas de chuvas e tormentas durante meses), os chefes das aldeias se põem a organizar a reparação da mesma. Assim organizam-se em grupos: os maiores na organização, os jovens ficam encarregados por buscar materiais e fazerem o trabalho físico, as mulheres e jovens mulheres cozinham e trazem alimentos, e servem os trabalhadores. No caso, quando uma pessoa que tem mais dinheiro quer trabalhar sua terra em particular, pedirá ao chefe da aldeia para que organize essa jornada de trabalho na terra com um grande grupo, que pode durar meses de trabalho. Antes de começar a trabalhar na terra, a pessoa que "contrata" o serviço oferece um animal para sacrifício.

(OULARE, 2022, p. 35 - tradução para português pela autora)

Esse ritmo é muito popular nos *ballets*, nos *dunumbas* de rua e nas aulas por bailarinos de todo o mundo. Pode chegar a uma velocidade alta e com coreografias bem elaboradas.

No contexto das aulas, não se aprende dança africana ou qualquer outra linguagem da dança em poucos encontros. Acessar esses lugares de fontes de saber é fundamental enquanto base e princípios, pois aqui não estamos tratando apenas de gerar experiências de momento, mas da possibilidade de erguer paisagens fundamentadas com base e raízes firmes.

É um processo construtivo, ao qual o mestre Sekouba Oulare reforça a importância de pessoas "novas", pouco a pouco se aproximarem e renovarem os processos de ensino-aprendizagem. Isso abrange estudos através de prática prazerosa, incluindo propostas de aulas que possam facilitar o acesso às memórias ancestrais. Ao se criarem ambientes ritualizados e em coletivo entre os presentes, o corpo é disposto numa proposta investigativa de movimentações que criam diálogos entre as técnicas das danças mandèn e o estado corporal do(a) participante a fim de se desenvolver, pouco a pouco, enquanto bailarino(a) das danças do oeste africano.

2.1 - História do ritmo KASSA, contada por Sekouba Oulare.

<https://youtu.be/JEFLnfts8e8>



2.2 - Ritmo KASSA com trio de dununs e djembe.

<https://youtu.be/--T38F40V-Y>



2.3 - Solfejo do ritmo KASSA.

https://youtu.be/zZOuGku_gpc



2.4 - Solfejo solo de djembe do ritmo KASSA por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/c-cvkWi8dtU>



2.5 - Solo de djembe do ritmo KASSA por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/9dfMWCbp-7E>



2.6 - KASSA: Dança por Djanko Camara e Solfejo rítmico por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/kcH6PCv0uJY>



- Ritmo 3: MENDIANI

O ritmo mendiani é originário da Guiné, surgiu dentro da região de Sankaran e remete à etnia malinke. A palavra mendiani está formada pelas sílabas: Min (onde) e Diani (rico). O *Mendia* refere-se a uma pessoa amada, Ni é um diminutivo. Tradicionalmente, cada aldeia contava com uma ou duas bailarinas que representavam este ritmo, chamadas *Bundjani*. A palavra *bundja* seria um pequeno bebê, algo muito apreciado de afeto e cuidado, representando algo muito amado. As *bundjanis* são selecionadas por terem uma graça especial e um vínculo com a música e a dança. São preparadas por anciãs ex *bundjanis* conhecedoras "dos segredos". São respeitadas pela comunidade pois representam a aldeia em diversas festividades. As *bundjanis* tem muita proteção, ao qual os malinkés chamam de *grigri* e podem participar como convidadas em casamentos e celebrações para honrar pessoas importantes. Estas meninas seriam oficialmente *bundjanis*, contando que seriam virgens, uma vez que se casam e perdem a virgindade, deixam de dançar enquanto *bundjanis* nas cerimônias. Por isso, suas idades de 8 a 17 anos. Por serem tão valorizadas, protegem-se com *grigri* - estes medicamentos tradicionais mantêm as meninas protegidas de más energias, já que estão expostas como artistas estarão protegidas de todo mau olhado durante o momento que estão dançando.

A cerimônia de Mendiani se inicia quando as *bundjanis* (previamente vestidas e adornadas de maneira especial, algumas vestidas de máscaras inclusive) entram no Bara, que é uma praça com uma árvore ao qual se reúnem para realizar suas cerimônias. Toda a aldeia se reúne à espera das meninas, e então os músicos começam a tocar. As meninas entram na cerimônia nos ombros de um *wara ba* (que quer dizer, grande tigre). Os *wara ba* são homens que levam as *bundjani* no alto (sobre seus ombros) como meninas muito apreciadas, pois são o orgulho de sua aldeia. Toca-se o ritmo Djağaba, ritmo muito popular. O djembefola (músico tocador de djembe, que faz o djembe falar) acompanha esta entrada tocando. Todos dão volta no *bara* cantando. Logo os *waraba* baixam as meninas de seus ombros e começam a tocar mendiani e os passos vão sendo marcados e trocados junto ao ritmo, com muitas variações do próprio ritmo. Quando a cerimônia está avançada e quente no sentido de estado festivo, a *bundjanis* fazem acrobacias, muitas das quais com a companhia dos *waraba* que cuidam e acompanham em suas habilidades e dançam com elas. Podemos escutar diversas versões do mendiani, ao qual tem sua origem em Sankaran e foi até Kouroussa. Continuou sua viagem por mais aldeias transformando-se, mas sendo sempre o ritmo mendiani. No mais, a celebração de onde todo o povo se reúne, são realizados encontros também de diferentes *bundjanis* de cada aldeia, para encontro e mostra de suas danças. (OULARE, 2022, p. 53 - tradução para o português pela autora)

Compreender a história dos ritmos é conhecer um pouco das histórias do povo mandên. Nos coloca numa responsabilidade para com os fundamentos, incluindo o respeito à cultura e suas histórias. Neste processo, contribui não somente com a disseminação de saberes que não estão escritos nos livros, mas como isso dialoga, se instala, através do recurso das aulas de dança. E o quanto isso se desenvolve por meio

da arte da dança e da música, e as paisagens que se constroem a partir do contexto das aulas.

Todas as danças mandèn têm suas origens e contexto nos territórios de onde vêm. E cada uma delas, dentro do contexto tradicional cotidiano do oeste africano, foram inseridas pelos *ballets* que, embora recriem, mantêm algo que lhes é próprio. Então, assim podemos dizer que, no geral, todas as danças mandèn estão associadas a ritmos específicos. Os movimentos se reconfiguraram em passos de dança. A maneira que se movem se relaciona diretamente com sua origem. Há, portanto, uma linguagem que é universal dentro do território mandèn, mas há também suas especificidades que se referem a determinado ritmo/música/dança. E isto só o tempo, a prática, é capaz de desenvolver enquanto corpo bailarino mandèn.

No que tange aos processos de ensino e aprendizagem das danças mandèn no contexto diaspórico, devemos levar em conta seus ensinamentos, examinando dinâmicas e aproximações que recuperem ou recriem sentidos comunitários. Os caminhos para construção de saberes afro referenciados, para além de serem uma modalidade munida de suas técnicas, associam-se a esses fundamentos que, como fala Alexandra Alencar (rainha do Maracatu Arrasta Ilha - Florianópolis, SC), “nos ensinam a ser”. Valores preciosos inerentes a formas de se relacionar com a vida, a exemplo da senioridade, um princípio intrínseco à África e às práticas de matriz africana, que valorizam e respeitam os saberes das pessoas mais velhas. “Um velho é como um baobá... é muito triste quando morre uma pessoa de mais idade na cultura africana, pois é como se tivesse ido parte da história de um povo” (em conversa com o senegalês Modou Diatta, 2012). É a partir dessa relação com os mestres(as) que se organizam as práticas de saber.

Os momentos de independência e pós-colonial, nos quais essas histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas, são necessariamente, portanto, momentos de luta cultural, de revisão e de reapropriação. Contudo, essa reconfiguração não pode ser representada como uma "volta ao lugar onde estávamos antes", já que, como nos lembra Chambers, "sempre existe algo no meio". Esse "algo no meio" [...] o exemplo de uma diáspora moderna. (HALL, 2003, p. 35)

De acordo com Hall, há de se considerar o contexto local, e o processo de transformação implícito na disseminação desses fazeres, além dos arranjos necessários relativos a como se apresenta e como articular esses conteúdos nos contextos da aula de

dança. Estes devem, por sua vez, compreendê-las enquanto processo de reconstrução de saberes, com base em valores e histórias tão presentes na cultura brasileira, mas que ainda são invisibilizadas, marginalizadas e inseridas num contexto de resistência de lutas diárias para sua existência e permanência.

3.1 - História do ritmo MENDIANI, contada por Sekouba Oulare.

<https://youtu.be/OIq84DXt1uI>



3.2 - Ritmo MENDIANI com trio de dununs e djembe.

<https://youtu.be/KzPtyc2tzIc>



3.3 - Solfejo do ritmo MENDIANI: djembe e dundun.

<https://youtu.be/1u6rNXoEAeM>



3.4 - Solfejo solo de djembe do ritmo MENDIANI por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/QQt3WgxzKM4>



3.5 - Solo de djembe do ritmo MENDIANI por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/FdKIG8RQVxg>



3.6 - MENDIANI: Dança por Djanko Camara e solfejo rítmico por Sekou Oulare.

<https://youtu.be/-v1PIPiZL7U>



5.4 CONCLUSÃO DO CADERNO

Este material traz uma noção da quantidade e complexidade de conteúdos presentes na cultura dos povos africanos. A organização proposta dos links dos vídeos – expor/escutar as histórias dos ritmos contadas pelo mestre Sekouba (ou outro mestre de contato), mostrar os ritmos tocados com os instrumentos específicos e em conjunto na sua polirritmia (dununs e djembes), bem como instrumentos solos e os solfejos através da voz e sincopado aos passos de dança por Djanko Camara (ou outro/a dançarino/a) – contribuem para uma noção técnica a tornar essa estrutura presente e facilitadora enquanto ensino e aprendizado em culturas não africanas. Tal procedimento veio a partir da minha vivência pessoal com mestres(as) e com a cultura mandên. De início, me aproximei desses fazeres enquanto bailarina afro, através do “sentir” essas danças em sua potência, imersa em experiências vividas. Posteriormente, após muitos anos, quando da chegada, firmamento e desenvolvimento dos estudos desses ritmos tradicionais em Florianópolis por percussionistas, a atenção se voltou com maior propriedade aos ritmos específicos, também por bailarinos(as) afro mandên, em pesquisa. Uma das ações que impulsionou a atenção para a escuta corporal mais aberta dos ritmos foi observar os(as)

mestres(as), os quais, quando muitas das vezes um(a) bailarino(a) perdia o “tempo” da dança ou passo, apontavam ou paravam de tocar e começavam a solfejar os ritmos como forma facilitadora de se compreender a dança totalmente vinculada ao ritmo. Nesse momento (de solfejos), toda uma estética e poética de sonoridades acontecia nas aulas com as nuances das vozes solfejadas, cada voz representando um instrumento, mas compondo um todo, nos trazendo “um chão” para que a dança pudesse acontecer, a se compreender determinado ritmo junto à corporalidade dessa linguagem. A música atravessa o corpo que dança.

Por sua vez, essa compreensão através de solfejos, ritmos e danças mandèn reforça suas existências e saberes em territórios para além da África, e contribui desta forma não somente para a disseminação de conhecimentos africanos, mas também para a desmistificação de saberes cristalizados da cultura dominante ocidental. Assim, possibilita-nos cruzos e possibilidades de reconfigurações e reflexões sobre os saberes em dança. Também contribui para os estudiosos das danças mandingas, mostrando-lhes através da prática suas importâncias, pontuando ritmos e proposições metodológicas para o aprendizado das danças na linguagem mandèn, tão fundamentais para seu desenvolvimento. Sempre é um prazer estar junto aos mestres e mestras da cultura mandèn.

5.5 REFERÊNCIAS DO CADERNO

OULARE, Sekouba. **Viaje a La Historia de los ritmos malinkes**. 1. edição. Edição: Sabrina Farioli. Buenos Aires: Editorial Sube la Marea, 2022.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, Santa Maria, v., 25, p. 55-71, 2003.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encerro este ciclo para iniciar um novo... Sempre digo que não escolhi dançar, a dança que me escolheu. Eu comecei para nunca mais parar de dançar. E penso que, onde faz sentido, é onde devemos permanecer. Mas, como toda causa tem suas consequências, manter-me imersa a essas práticas e assumi-las enquanto um trabalho, o que diz muito sobre minha/nossas vidas, minha/nossa ancestralidade, nos “obriga” (sim, uma obrigação, de compromisso e leveza) a reconhecer os processos históricos que dizem respeito a esses fazeres – dos processos de resistência da cultura de matriz africana, não só no Brasil, como no mundo.

O Mestrado Profissional em Dança PRODAN me trouxe estudos de complemento e reflexão profunda sobre meus fazeres em dança/vida. Ampliou as possibilidades de pensar o meu lugar enquanto artista da dança, bailarina intérprete, educadora social e professora de forma consistente com aulas teóricas e práticas. A UFBA foi um lugar de escolha certo por estar localizada num estado (Bahia) de princípios e histórias afro, e do simples perceber de que a UFBA, mesmo sabendo das dificuldades, oferece uma sala de dança munida de instrumentos de percussão, com músicos percussionistas efetivos, à disposição do corpo docente e educandos. Sinto, neste processo, que preciso passar mais uma jornada em Salvador (por ser um dos berços da cultura afro), mas também questiono formas de sustentabilidade em arte que possibilitem a auto suficiência e manutenção dos pesquisadores artistas fora de seus territórios, como o incentivo e acesso à bolsas de estudo. Também é importante que se façam presentes o fomento à pesquisas de temas dessa relevância (em danças de matriz africana) que sejam ocupadas e expandidas em demais territórios, como no sul do Brasil, por exemplo.

No momento presente, sou grata e me dedico a dar continuidade rumo ao fechamento deste ciclo do mestrado PRODAN.



Figura 46 - Axé!!!
Fonte: arquivo da autora, 2013.